UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
"LUIS VILLORO"

FACULTAD DE FILOSOFÍA
"SAMUEL RAMOS"

Programa de Doctorado Institucional en Filosofía

EL ARTE EN SU LABERINTO
Aproximaciones a la vida y obra musical-poética de Gerhart Muench en su contexto socio-cultural

Tesis que para obtener el Grado de
Doctor en Filosofía

Presenta:
Detlef R. Kehrmann

Asesor de tesis: Dr. Miguel Angel Urrego Ardila

Morelia, Michoacán, México
Enero de 2013

Dedico el presente trabajo a la memoria de mis padres,
a mi querida esposa María Estela,
a Adrián, Euri y Nicolás.

Me siento en profunda deuda con el maestro Tarsicio Medina Reséndiz, quien hace algunos años me acercó a la forma de pensar y poetizar de Gerhart Muench.

Doy las gracias al Dr.Miguel Angel UrregoArdila por el asesoramiento continuo durante el proceso de elaboración del presente trabajo.

Agradezco al Dr. Eduardo González di Pierro, al Dr. Bernardo Pérez Álvarez, al Dr. Jaime Vieyra García y a todo el demás personal académico del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo por todas sus orientaciones y sugerencias.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la confianza de haberme otorgado una beca para facilitarme la realización del presente trabajo.

Indice

Introducción		5
Cap. 1	**Arte y mito**	19
1.1	El cantar de los mitos	19
1.1.1	La referencia a la mitología griega en la obra musical-poética de Muench	19
1.1.2	La idea de una nueva mitología como herencia del Romanticismo	27
1.2	El mito de la naturaleza	40
1.2.1	Naturaleza y hombre en el ciclo *Vida terrenal* y otros poemas de Muench	40
1.2.2	Del Romanticismo a la cosmogonía de Klages	48
1.3	En búsqueda del sentido simbólico de las imágenes míticas	57
1.3.1	*Marginalias metafísicas* – apuntes antropológico-filosóficos de Muench	57
1.3.2	Del Romanticismo al simbolismo en la interpretación de los mitos	68
Cap. 2	**Arte, utopía y religión**	80
2.1	El arte en la dialéctica de mito e Ilustración	80
2.2	La peculiaridad de la música	88
2.2.1	Música y pensamiento conceptual	88
2.2.2	"Sin música la vida sería un error" – de Schopenhauer a Nietzsche	91
2.2.3	Filosofía de la música contemporánea	100
2.3	La utopía de la reconciliación entre arte y vida	110
2.3.1	El artista como sufridor ejemplar	110
2.3.2	Angustia y esperanza ante la pérdida del "aura" de la obra de arte	120
2.3.3	La esperanza negativa – el arte como crítica	126
2.4	El carácter trascendental del arte de Muench – arte como religión	132
2.4.1	La revelación de lo divino	135
2.4.2	La utopía de la redención y el "laberinto sin fin"	144

Cap. 3 Arte y política 155
3.1 La sospecha – ¿Muench – un fascista? 157
3.2 Arte y fascismo 166
3.2.1 Romanticismo político 166
3.2.2 El vínculo del fascismo con el espíritu romántico 176
3.2.3 Las ambigüedades estéticas del fascismo 196
3.3 Culpa y responsabilidad 225
3.3.1 La cuestión de la culpa alemana 225
3.3.2 La responsabilidad de un artista – el caso Muench 245

Cap. 4 Arte e identidad cultural 271
4.1 Identidad personal y diferencia cultural – acerca de la relación entre lo propio y lo ajeno 271
4.2 En búsqueda de la identidad – Muench entre las culturas 292
4.2.1 Muench en Estados Unidos 292
4.2.2 Muench en México 302

El arte en su laberinto – resumen y conclusiones 317

Bibliografía 322

INTRODUCCIÓN

"Me importa la pura substancia, la esencia en las obras de arte" (Gerhart Muench[1]).

El presente trabajo intenta aproximarse a la figura intelectual y la obra musical-poética de Gerhart Muench[2].

Muench nació el 23 de marzo de 1907 en Dresde, Alemania y murió el 9 de diciembre en Tacámbaro, Michoacán, México[3]. Recibió enseñanza musical desde muy temprana edad por parte de su padre, también músico, y después en el Conservatorio de Dresde. Ya con la edad de nueve años tuvo oportunidad de presentarse en público en un recital de piano, lo que dio lugar al comienzo de una brillante carrera como pianista concertista, primero en su ciudad natal, después en otras ciudades de Alemania, para extenderse finalmente también a otros países europeos, como Suiza, Francia e Italia, siendo reconocido como uno de los más grandes pianistas de su tiempo[4]. Pero las actividades musicales de Muench no se limitaban a la interpretación pianística, sino incluyeron poco a poco más la composición de propias obras musicales. Tenía diecisiete años cuando, en 1924 en Dresde, se presentó la primera vez una composición suya, un concierto de cámara; poco después logró ser seleccionado por Paul Hindemith entre 200 compositores para

[1] Gerhart Muench, citado en Mario Lavista, "Gerhart Muench: El compositor y su obra", en: *Pauta*, vol. V, no. 17, enero-febrero de 1986, pp. 5-6, aquí p. 6.

[2] Mi motivación para el presente trabajo tiene su origen en mi contribución para la preparación de una publicación sobre la poesía de Gerhart Muench en 2007: Gerhart Muench, *Labyrinthus. Gedichte – poemas*, editado por Tarsicio Medina Reséndiz y Detlef R. Kehrmann, Morelia: Fimax, 2007. Mi propia contribución para este libro fue en particular la traducción de la mayoría de unos 80 poemas del idioma alemán al español así como un ensayo "El cantar de los mitos. Acerca de la poesía de Gerhart Muench", incorporado al mismo libro como nota introductoria.

[3] La siguiente información biográfica sobre Muench se basa en Tarsicio Medina Reséndiz, "Gerhart Muench", en: Gerhart Muench, *Catálogo de obras*, editado por Tarsicio Medina Reséndiz, Morelia: Fimax, 1998, pp. XIII-XV.

[4] "Y brotaron así, como ecos, infinidad de voces que anunciaban a los cuatro vientos la aparación de un nuevo artista. ´Talento prodigioso´ exclamaba uno. ´Tocó con un dominio único y soberano´ dijeron en Roma. Otro añadía: ´…es una maravillosa sorpresa en el horizonte pianístico alemán. Desde que Gieseking comenzó a conquistar el mundo musical hace 25 años, no ha habido otro pianista alemán que pueda más que Muench en la naturalidad de su talento, en su madurez y en la sencillez de su gran virtuosidad´" (ibíd., p. XIII).

presentar en el Festival Internacional de Música de Donaueschingen una obra especial para piano mecánico[5]; y otra obra fue estrenada en la inauguración de la segunda *Bauhaus* en Dessau por Paul Klee, conocido pintor y a la vez violinista.

Entre 1928 y 1937, Muench vivió principalmente en Francia e Italia, para dedicarse, aparte de conciertos, recitales y la composición de obras musicales, a la investigación sobre música antigua renacentista. Sus muy amplias intereses por la literatura, las artes plásticas, la filosofía, la antropología, la mitología y las religiones comparadas le facilitaron relacionarse con otros artistas e intelectuales. En Italia entró en relación amistosa con el poeta norteamericano Ezra Pound, colaborando con él en los conciertos de Rapallo y en la transcripción de música antigua para instrumentación moderna. En 1937, se casó en Nápoles con Vera Lawson, poetisa norteamericana, y después – por razones de la enfermedad de su madre − regresó junto con su esposa a Alemania.

Fue hasta después de terminar la Segunda Guerra Mundial – Gerhart había sido alistado obligatoriamente en la Armada Alemana – que la pareja Muench decidió salirse de Europa. En septiembre de 1947 llegaron los dos esposos a Estados Unidos de Norteamérica, donde permanecieron menos de seis años, primero en el este y después en el oeste, en California, sin que él lograra cimentar una carrera satisfactoria relacionada con la música, viéndose los dos obligados a mantenerse económicamente por otros trabajos, como peón caminero y vendiendo leche de puerta en puerta. A pesar de llegar a conocer a otros intelectuales y hacerse amigo de algunos, entre los cuales estaba Henry Miller, Muench se dio cuenta de no poder acoplarse al estilo de vida norteamericano y al medio mercantilista.

[5] Con dicha obra Muench se convierte, "junto con Paul Hindemith y Ernst Toch, en uno de los primeros compositores para este género en Alemania" (ibíd.).

La sentencia de Theodor W. Adorno al respecto fue: "Usted es demasiado bueno para este país. Usted tiene que irse"[6]

Así en julio en 1953, Gerhart y Vera llegaron en un barco carguero al puerto de Manzanillo, México. Se quedaron en el país y ya no salieron. Dándose a conocer como músico, Muench logró pronto obtener puestos de enseñanza musical en renombradas instituciones musicales del país. Vivieron unos veinticinco años en Tacámbaro en el estado de Michoacán, donde murieron, ella en 1987 y él en 1988. Durante todo ese tiempo Muench siguió su vida musical en casi todo el país, consistiendo "en tres tareas bien definidas: como pianista, en giras de conciertos y recitales ofreciendo no sólo obras del repertorio tradicional, sino distinguiéndose y bien, como introductor y propagador de la música pianística de grandes compositores contemporáneos […]; en la enseñanza de la técnica e interpretación pianísticas y las tendencias contemporáneas de la composición musical a los jóvenes mexicanos; y en la creación musical"[7].

Actualmente el nombre de Gerhart Muench es conocido en el ambiente musical europeo y de México. Gerhart Muench dejó sus huellas musicales a lo largo de toda su vida: como gran pianista concertista y compositor – primero en Europa hasta finales de los años cuarenta del siglo pasado y después sobre todo en México – y como docente en interpretación pianística y composición en importantes instituciones musicales mexicanas[8]. Su creación musical comprende más de 120 obras, escritas en Europa, en Estados Unidos y en su mayoría en México, incluyendo: obras "para un solo instrumento, dúos, tríos, cuartetos, para diversos grupos de cámara, conciertos hasta llegar a obras sinfónicas, una

[6] Theodor W. Adorno, citado en ibíd., p. XIV.
[7] Tarsicio Medina Reséndiz, op. cit., pp. XIV-XV.
[8] Muench escribió "también tres obras didácticas sobre armonía (cromo-tonalidad)" (ibíd., p. XV).

ópera, obras para una y varias voces humanas con y sin instrumentos, tanto de música profana como religiosa"[9].

Casi desconocida, salvo por algunos amigos y discípulos de Gerhart Muench, es su poesía. La herencia que Muench dejó al morir, incluía aparte de una gran cantidad de obras musicales hasta entonces inéditas y ensayos sobre diversos temas musicales y no musicales, también poemas. Debido a ello sabemos que la poesía fue una expresión constante de la creatividad artística de Gerhart Muench durante muchos años: como hombre joven en Europa, durante su estancia en Estados Unidos (1947 hasta 1953) y posteriormente en México. La poesía de un gran músico revela una creatividad multifacética, para cuya comprensión más allá de la apreciación en lo individual de una obra musical o un poema nos parece apropiado buscar un fondo común de las expresiones musicales y poéticas[10]. Por encontrarse detalles tanto en la música como en la poesía de Muench que son parecidos a los de otras obras de arte de su época, podemos asumir que dicho fondo de las creaciones artísticas de Muench se relaciona, más allá de posibles influencias de las constelaciones psíquico-sociales muy particulares del personaje Muench, con rasgos esenciales del arte en su época y que ésos se reflejan incluso en algunas particularidades poco comunes, extrañas y hasta misteriosas de su propia vida.

La vida en Europa central de la primera mitad del siglo XX estaba marcada no sólo política sino también económica, social y culturalmente por la experiencia de la Primera Guerra Mundial, las caídas de los regímenes monárquicos, el impacto de la Revolución Rusa, las incipientes experiencias republicano-democráticas, el nacionalsocialismo y la

[9] Ibíd.
[10] Uwe Frisch describe ese fondo como "fondo mítico", "el sentido mágico de la vida" o la "esencialidad cósmica" de toda la obra artística de Muench (Uwe Frisch, *Gerhart Muench o De la poética y la metafísica de un compositor*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1985, p. 8).

Segunda Guerra Mundial. Estas experiencias, que dejaron sus huellas muy profundas en la conciencia cotidiana de la población, se expresaron en las artes en una cierta inseguridad de auto-comprensión y definición, una búsqueda constante de orientación, de ruptura con lo anterior y de apertura para experimentar algo nuevo, reflejándose en un pluralismo de tendencias artísticas – estilos y movimientos – muy diferentes hasta mediados de los años 30, cuando la estetización de la política a través del régimen nazi empezó a empujar hacia una uniformización del arte "deseable" así como hacia la descalificación de lo no deseable como "degenerado" y su exclusión hasta su persecución[11]. Podemos hablar con referencia a ese tiempo y al entorno geográfico en que Gerhart Muench creció, se socializó, se formó y vivió como artista hasta la edad de cuarenta años (1947) de un período en que el arte tenía que experimentar en forma creciente la contradicción de su modernidad: ser parte de la vida y a la vez, para poder transmitir la verdad, separada de ella, arte autónomo. Esa contradicción históricamente inmanente del arte burgués secularizado, desprendido de su función de culto en tiempos anteriores, ya a más tardar desde principios del siglo XIX había empezado a intranquilizar la conciencia de los artistas y estetas y en el marco de la creciente "racionalización del mundo occidental" (Weber), la "modernización", llegó a radicalizarse, dando lugar al surgimiento de los movimientos vanguardistas del arte a partir del siglo XX, para encontrar su agudización al finalizarse la Segunda Guerra Mundial, cuando se dieron a conocer en forma muy amplia la magnitud y las circunstancias en

[11] Muchos artistas e intelectuales, en particular si eran judíos emigraron hacia el exterior; otros se quedaron, algunos con esperanza de un pronto fin del nuevo régimen y aguantando presiones permanentes y otros acomodándose se convirtieron en colaboradores.

detalles de la barbarie nazi y se puso en tela de juicio la legitimidad de cualquier arte después de Auschwitz[12].

En lo referente a la segunda mitad de la vida de Muench nos llama la atención: en particular la duración relativamente corta de menos de menos de seis años en Estados Unidos y en cambio su permanencia prolongada durante treinta y cinco años en México al lado de su esposa norteamericana Vera, sin ningún intento de ambos de regresar nuevamente – ni siquiera para una estancia de corto plazo – a Europa, Estados Unidos o a otro país; su retiro a un pueblo michoacano, Tacámbaro y su renuncia a una vida de amplio reconocimiento público, en particular como gran pianista de nivel mundial, de la cual había gozado en Europa. Son esas particularidades por las que ese personaje parece extraño dentro de su contexto cultural, enigmático.

Hay personas hoy en día que elogian a Muench como uno de los grandes de la música contemporánea[13], como pionero de la música dodecafónica en México[14]. Otros relativizan tales apreciaciones[15]. Hay testimonios de que era una gran personalidad, un "eruditio hasta las puntas de los dedos"[16], "una figura de excepción"[17], "una de estas figuras

[12]"Toda la cultura posterior a Auschwitz, junto con su apremiante crítica, es basura" (Theodor W. Adorno, "Dialéctica negativa", en: *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*, Obras completas, vol. 6., Madrid: Akal, 2005, pp. 9-391, p. 336).

[13] Según Medina Reséndiz "[…] un ´tiempo de Muench´, que como el de Mahler, algún día llegará" (Tarsicio Medina Reséndiz, "Gerhart Muench", op. cit., p. XV).

[14] Cf. Graciela Paraskevaídis, "Música dodecafónica y serialismo en América Latina", abril de 1985 (http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html).

[15] Cf. Julio Estrada, "Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios", en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 2, febrero 2008, México: UNAM, pp. 7-19.

[16] Henry Miller, *Big Sur or The Oranges of Hieronyimus Bosch*, New York: New Directions, 1957, p. 13. "Muench no fue sólo músico. Su vocación más íntima fue la de un auténtico humanista y hombre de letras, manejaba la filología clásica (latín y griego), conocedor profundo de las artes plásticas, entendido en la literatura y la antropología, mitología y religiones comparadas, y estudioso de la filosofía" (Colaboradores de Wikipedia, "Gerhart Münch," *Wikipedia, La enciclopedia libre,* http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Gerhart_M%C3%BCnch&oldid=60471697, visto el 11 de enero de 2010).

[17] Raúl Falcó, Carta a Julio Estrada, del 26 de julio de 2008, en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 3-4, México D.F., 2009, pp. 151-154, aquí p. 153.

de intelectual cai mago, fáusticas, en que tanto abunda el romanticismo alemán"[18], un "gran alemán en México"[19] Otros lo cuestionan en cuanto a su pasado europeo especulando que era fascista, nazi, debido a su amistad con Ezra Pound en Italia y su permanencia en Europa hasta 1947, etc.[20] De hecho hay muchos aspectos en la vida de Muench que parecen enigmáticos. Ese carácter enigmático se fortalece al conocer sus creaciones artísticas en particular como compositor y como autor de muchos poemas y algunos ensayos.

Creemos que la vida y la obra artística de Muench tenía un fondo común y constante a pesar de todas las diferencias en cuanto a los entornos socio-culturales cambiantes: un fondo enigmático, "metafísico"[21]. Nos referimos a una cierta forma de pensar, de comprender el mundo, una actitud del espíritu relativamente independiente del tiempo y espacio, que podría denominarse *romántico*, de acuerdo a la definición de Novalis: "En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo"[22]. A nuestro parecer hay varios momentos muy significativos en la vida y obra de Muench que pueden identificarse como típicos del espíritu romántico, como son la extrañeza al mundo o el "malestar en la cultura"[23], la exaltación − en la tradición de Schelling, Hölderlin y Nietzsche − de lo dionisiaco en la vida y el arte, el interés por lo arcaico, mítico en y fuera de la Grecia antigua, el reencantamiento de la naturaleza como contraste y refugio del mundo tecnificado-

[18] Uwe Frisch, op. cit., p. 13.
[19] Elena Poniatowsla, "Dos grandes alemanes en México", en: *La Jornada*, 12 de febrero de 2002.
[20] Cf. Julio Estrada, op. cit.
[21] Cf. Uwe Frisch, op. cit., pp. 7-8.
[22] Novalis, citado en Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México: Tusquets, 2009, p. 15. Safranski distingue el Romanticismo como época de lo romántico como "actitud del espíritu" que "halla su perfecta expresión en el período del Romanticismo, pero no se limita a él" y sigue existiendo hasta hoy en día. (ibíd., p. 14).
[23] Sigmund Freud, "El malestar en la cultura" (1930), en: *Obras completas*, vol. 21, Buenos Aires: Amorortu, 1992, pp. 57-140.

industrializado, la huida de la civilización urbana hacia una primitiva vida rural, la admiración por el noble salvaje.

Para Octavio Paz lo romántico es ambiguo, tiene dos modos: ironía y angustia; mientras que el primero revela la quiebra de la identidad, el segundo muestra el vacío de la existencia, pero siempre existe en un artista romántico una alianza entre los contrastes, entre risa y llanto, entre ángel y demonio. El arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación de la realidad y pasa a ser intervención en el mundo, experiencia vital en que participa la totalidad del hombre. Se borran las fronteras entre arte y vida y el espíritu romántico se expresa en la moral, ética, política, siendo "más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir"[24]: Lo romántico es "una reacción contra la ilustración […] la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de la palabra encarnada "[25] Paz ve una continuidad del espíritu romántico en el caso de la poesía desde el movimiento del Romanticismo a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Alemania, Inglaterra y Francia, pasando por los movimientos vanguardistas del modernismo hasta la poesía contemporánea, y lo vincula con la poesía latinoamericana y la forma de poetizar lo mexicano. En cuanto a Muench, se podría preguntar en este contexto:

[24] Octavio Paz, "Los hijos del limo (Del romanticismo a la vanguardia)", en: *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 151.

[25] Ibíd., p. 160. "Modernidad" es un concepto no precisamente definido en cuanto a su inicio histórico. El proceso de "modernización" puede entenderse en términos generales como un complejo de cambios estructurales en lo económico, social, político y cultural que inicia en la época medieval tardía en Europa y adquiere desde entonces una dinámica cada vez más fuerte. Modernidad como "tipo ideal" (Max Weber) se distingue claramente de la pre-modernidad o lo tradicional. Sus características sociológicas más importantes fueron identificadas en particular a partir del siglo XIX: la creciente diferenciación social, la interacción social mediante el mercado, el dinero y el capital (Marx, Durkheim), la atomización y libertad del individuo (Simmel), la racionalización del mundo a través de técnica y ciencia (Weber), la domesticación del hombre (Elias). El proceso de modernización implica contradicciones y efectos negativos como: el desdoblamiento del sujeto, el desencantamiento del mundo, la fragmentación y el aislamiento social, la pérdida de las peculiaridades nacionales y locales. La percepción subjetiva de los efectos negativos de la modernidad conduce a la crítica, la rebelión o al escapismo en el sentido del deseo de regresar a un pasado pre-moderno.

¿Qué afinidad podía tener su espíritu romántico alemán para asimilar en su arte lo mexicano?, o sea al revés ¿en qué manera lo mexicano coincidía con los rasgos de lo romántico alemán o podía fácilmente complementarse con ellos?

La experiencia del nazismo en Alemania demostró cuán fácilmente las "consideraciones de un apolítico"[26] pueden adquirir un carácter eminentemente muy político. Aunque no eran ideas románticas las que se llevaron a cabo en el nazismo, sino más bien ideas procedentes de las ciencias vulgarizadas (biologismo, racismo y antisemitismo) convertidas en ideología, figuras como Hitler eran una pesadilla romántica y "habían sido anticipadas ya en los sueños febriles de los románticos"[27], lo que puede explicar el apoyo amplio que la toma de poder por los nazis por lo menos en un principio recibió por parte de muchos artistas e intelectuales alemanes. "Lo romántico es fantástico, inventivo, metafísico, imaginario, tentador, exaltado, abismal, […] no obligado al consenso, no necesita ser útil a la comunidad, y ni siquiera ser útil a la vida […] busca la intensidad hasta llegar al sufrimiento y la tragedia. Con todos esos rasgos lo romántico no es particularmente apropiado para lo político"[28]. Sin querer anticipar los resultados de nuestra investigación, ¿tal vez podría interpretarse la emigración de Muench de Europa en 1947 y finalmente en México su retiro de lo público, a la soledad como resignación de su deseo de seguir viviendo el sueño romántico sin más pretensión que unirlo con las experiencias vitales de los demás?

Muench solía comparar su vida, la del ser humano en general con un *laberinto sin fin*. Estar en un laberinto sin fin significa no encontrar el hilo de Ariadna, no detenerse, buscar su camino y por ende huir continuamente; significa soledad, significa sufrimiento.

[26] Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt/M.: S. Fischer, 2da. ed. 1974.
[27] Rüdiger Safranski, op. cit., p. 331.
[28] Ibíd., p.352.

El artista en un laberinto de huida y soledad sin fin es el "sufridor ejemplar"[29], el arte a la vez clemencia y azote de nuestro tiempo. El presente trabajo se guía por la hipótesis de que la metáfora del laberinto sin fin a pesar de toda la particularidad del caso Muench puede considerarse reflejo de características generales del arte contemporáneo, del laberinto del artista con "espíritu romántico" en su búsqueda permanente de reconciliación de su arte con la vida.

Es preciso delimitar el alcance del presente trabajo. No pretende abarcar en forma exhaustiva todos los aspectos particulares del caso Muench y mucho menos del desarrollo del arte moderno. Un propósito es adentrarse en el laberinto de huida y soledad de Gerhart Muench, aproximarse a su vida y obra a través de aspectos que parecen importantes: la regresión a imágenes míticas, en particular las referencias a la mitología griega, sobresalientes en su obra poética y en los títulos de sus obras musicales así como su visión animista, panteísta de la "vida terrenal", que recuerda la influencia de la cosmovisión del nietzscheano Klages[30]; la dimensión política, aquí con referencia especial a su vida bajo el nacionalsocialismo en Alemania, su estancia en Italia fascista y su amistad con Ezra Pound; su identidad cultural o sea el enfrentamiento con otras culturas como eran la norteamericana y la mexicana y la influencia o asimilación de ésas en su obra artística.

La ubicación de dichos aspectos sobresalientes de la obra y vida de Muench en su contexto socio-cultural más amplio, la cual permite pensar − más allá del caso particular de Muench – en características generales del desarrollo del arte contemporáneo, es el otro propósito del presente trabajo. El procedimiento metodológico al respecto se orienta por el

[29] Susan Sontag, "El artista como sufridor ejemplar", en: *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral, 1984, pp. 55-64.

[30] Tenemos conocimiento que Muench estaba atraído por la filosofía vitalista y de la naturaleza de Ludwig Klages (1872-1956), quién exaltó en su interpretación de lo dionisiaco la gran madre creadora tierra o sea el "Eros cosmogónico". El canto LXXV de Ezra Pound (*Cantos Pisanos*, 1948), describe en forma corta a Gerhart Muench "con […] Klages en su mochila"

paradigma – propio de la "microhistoria"[31] y también de las "fisiognomías musicales" de Adorno[32] – del cambio de escala, del movimiento de lo macro hacia lo micro y del retorno de lo micro a lo macro. De esta forma la perspectiva micro – el mundo subjetivo de un hombre artista, de su actuar, pensar y crear dentro de su época, un hombre hasta hoy todavía no muy ampliamente conocido – permite la reconstrucción de las tensiones culturales de una parte del siglo XX en Europa, Estados Unidos y México[33].

La estructura del presente trabajo es consecuencia de este doble propósito. Tema del primer capítulo "Arte y mito" es el mito como medio de la percepción del mundo evidente en gran parte de la obra musical-poética de Muench y en sus apuntes antropológico-filosóficos. La importancia de lo mítico para Muench se ubica dentro del contexto del desarrollo cultural en Europa desde finales del siglo XVIII, haciendo énfasis en la idea de una nueva mitología en el Romanticismo alemán, la esperanza nietzscheana del renacimiento del mito como arte dionisiaco y el simbolismo en la mitología comparativa.

El segundo capítulo "Arte, utopía y religión" parte del rol que le corresponde al arte en la dialéctica de mito e Ilustración. Se trata de aclarar la peculiaridad de la música en

[31] La "microhistoria" es un enfoque de la historia social, de desarrollo reciente, "la versión popular de la historia […] la historia que nos cuenta el pasado de nuestra propia existencia, nuestra familia, nuestro terruño, de la pequeña comunidad" (Luis González y González, "Hacia una teoría de la microhistoria", en: *Relaciones*, no. 57, invierno 1994, vol. XV, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 12-13). Cf. también Carlo Ginzburg, *Tentativas*, Morelia: UMSNH, 2003.

[32] El libro de Adorno sobre el compositor Gustav Mahler tiene como subtítulo "Una fisiognómica musical" que anticipa programáticamente la intención metódica de ese libro. El término "fisiognómica" proviene de la psicología y hace referencia a la deducción del carácter de una persona a partir de su fisiognomía. La "fisiognómica musical" de Adorno se presenta tanto en su libro ya mencionado como en algunos otros escritos sobre música como la mirada hacia los vínculos sociales de una obra musical, considerando que incluso los aspectos formales de la misma originalmente eran contenidos sociales, que deben descubrirse en el análisis de esas formas. Así el método de Adorno se refiere a la síntesis de aspectos musical-analíticos, sociológicos e históricos. Cf. Adorno, *Mahler. Una fisiognómica musical*, Barcelona: Península, 1987.

[33] En el prólogo de su autobiografía *Poesía y verdad* habla Goethe de la dificultad de la biografía: "Pues ésta parece ser la tarea principal de la biografía, a saber, presentar al biografiado en su época y mostrar hasta qué punto ésta se le opone o lo favorece, cómo de a partir de aquí el biografiado se ha formado una visión del mundo y del hombre y cómo, cuando es artista, poeta o escritor, la ha reflejado en su obra. Pero eso supone algo difícilmente alcanzable […]" (Goethe, citado en Detlev Claussen, *Theodor W Adorno: Uno de los últimos genios* [2003], Valencia: Universidad de Valencia, 2006, p. 18).

comparación con otras artes, y se analizan algunas tendencias históricas del desarrollo del arte en cuanto a su potencial utópico, i.e. la esperanza por su reconciliación con la vida. Finalmente se reflexiona acerca del carácter transcendental del arte de Muench relacionado con su fondo mítico.

El tercer capítulo "Arte y política" hace referencia a la sospecha de que Muench era fascista por haber permanecido en Alemania hasta después de la Segunda Guerra Mundial y haber tenido relaciones amistosas con el poeta norteamericano Ezra Pound, fuerte crítico del sistema económico y político estadounidense y simpatizante del fascismo italiano. Se trata de responder a esa sospecha, tras el análisis del rol del arte tanto en el fascismo italiano como el nazismo alemán y considerando los planteamientos de Jaspers, después de la guerra, acerca de la cuestión de la culpa alemana, los de Arendt sobre la "banalidad del mal" y la discusión más reciente sobre la supuesta falta de responsabilidad social y política de los artistas.

En el cuarto capítulo "Arte e identidad cultural" se discuten en un primer paso conceptos como "identidad" y "no identidad", "diferencia", "extrañeza", "interculturalidad", para luego relacionar esa discusión teórica con la reflexión acerca de la relación entre cultura propia y ajena en el caso de Muench, teniendo en consideración tanto su estancia de pocos años en Estados Unidos como la de unos treinta y cinco años en México. Asimismo se trata de explicar el retiro de Muench hacia condiciones de vida sencillas en Tacámbaro y su renuncia voluntaria a una vida de más reconocimiento público.

En dichos capítulos se encontrarán referencias a la filosofía de diferentes pensadores. Sin embargo, no se oculta el apego especial al pensamiento de Adorno, el cual se considera constitutivo para la orientación teórica del presente trabajo en su conjunto. Eso se debe a las siguientes razones: (1) La intención de ubicar la vida y la creación musical-

poética de Gerhart Muench en el contexto social-cultural de una época histórica coincide con un enfoque estético que no en forma precipitada pretenda rehuir de la complicada relación ambigua, "dialéctica" entre arte y sociedad, arte y vida, a favor ya sea de una supuesta determinación directa del arte por tendencias sociales o de una supuesta esencia del arte como ontológicamente independiente de cualquier conexión con su entorno social, sino que se enfrenta a las aporías de dicha relación, entendiendo su doble carácter como autonomía y a la vez heteronomía del arte. (2) Para nuestra referencia al contexto histórico concreto de la vida y el arte de Muench son de sumo interés las reflexiones teóricas de Adorno acerca de ese mismo contexto, puesto que ese pensador en parte comparte su propia biografía con la de Muench (la Alemania de las tres primeras décadas del siglo XX, el fascismo, Estados Unidos de los años 40, la "nueva música relacionada con el expresionismo, la atonalidad y la dodecafonía). (3) La referencia personal de Muench a un encuentro con Adorno en California a finales de los años 1940 y la sugerencia de éste de ya no permanecer en Estados Unidos[34] demuestra la importancia que Adorno tenía para Muench como autoridad reconocida en el campo de la teoría y filosofía de la música contemporánea[35].

[34] Cf.supra.

[35] Tal reconocimiento es compartido por autores de distinta proveniencia, como demuestran a manera de ejemplos las siguientes citas: La obra de Adorno "continúa imponiéndose por su originalidad, por su profundidad y por los intereses tan vastos que la caracterizan […] hoy en día resulta difícil arrojar una mirada sobre toda la problemática ideológica, filosófica y estética que emerge de la música del siglo XX sin tener en cuenta el pensamiento de Adorno" (Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* [1964,1976], Madrid: Alianza, 1999, p. 413). – "La única obra que […] supera la oposici6n entre interpretación ideológica y análisis del sistema de su producción es la de T. W. Adorno porque no se pierde en el atolladero de la música: está enteramente tensada por el esfuerzo de dar cuenta de las obras. […] Adorno no aspira de ninguna manera a ejercer una crítica social del arte, sino, al contrario, a hacer del arte una teoría crítica en acto de la sociedad" (Antoine Hennion, *La pasión* musical [1993], Barcelona: Paidós Ibérica, 2002). – " No creo que en el pasado siglo existía un pensador que haya escrito sobre música con más pasión, más originalidad y con mayor poder de sugerencia que Theodor Adorno" (Enrique Gavilán, *Otra historia del tiempo, La música y la redención del pasado*, Madrid: Akal, 2008, pp. 9-10).

Una investigación que se limita a aproximaciones desde diferentes perspectivas hacia su objeto parece carecer de orden sistemático. Pero si para la comprensión de la realidad social moderna es necesario detectar sus fragmentaciones – fisuras y rupturas, disparidades y discontinuidades – éstas llegan a constituir a la vez el objeto y la forma del análisis. Coincidimos con Adorno en considerar inapropiado organizar el todo de una manera lógica a partir de un comienzo, por lo que resulta necesario "montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tienen que producir la idea"[36]. La "constelación" disuelve la supremacía del concepto en una agrupación no sistemática de momentos de reflexión que proporcionan diferentes impresiones y perspectivas acerca de la cosa a conocer. Con ello nos acercamos a las ideas románticas sobre el fragmento como forma de presentación de los resultados de un análisis que forzosamente resulta inacabado, esperando que el lector del fragmento se convierta en autor de un nuevo fragmento que tendrá otro lector y así en forma sucesiva[37], un proceso cognoscitivo infinito, que en el caso de nuestras reflexiones acerca de Muench y su arte tal vez pueda llevarnos a reconocer que nos encontremos juntamente con este artista alemán-mexicano en el mismo laberinto sin fin.

[36] Theodor W. Adorno, *Teoría* estética, Obras completas, vol. 7, Madrid: Akal, 2004, p. 482 (citado en "Epílogo del editor").

[37] "El verdadero lector ha de ser un autor ampliado; […]. Por ese instinto con que el autor ha hecho ya una selección de lo escrito, el lector separa de nuevo lo tosco de lo verdaderamente valioso; y si este lector escribiese de nuevo el libro desarrollando la misma idea de un modo personal, un segundo lector lo purificaría aún más. Así sucede que el material elaborado pasa continuamente a nuevos recipientes en los que se le somete a purificaciones sucesivas […]" (Novalis, "Granos de polen" [1798], en: id., *Granos de polen – Himnos a la noche – Enrique de Ofterdingen*, México: SEP, 1987, pp. 15-68, aquí p. 29).

Capítulo 1 Arte y mito

1.1 El cantar de los mitos

1.1.1 La referencia a la mitología griega en la obra musical-poética de Muench

La mitología griega está presente en la obra artística de Muench hasta la última década de su vida. En su música lo notamos en los títulos de varias obras: *Marsyas und Apoll*, para flauta y piano, 1946; *Thesaurus Orphei*, para oboe, clarinete bajo, viola y arpa, de 1950; *Labyrinthus Orphei*, para orquesta sinfónica, de 1965; *Semblantes de Pan*, para flauta y piano, de 1980; *Dionysia*, para piano, de 1983. En lo que respecta a la poesía de Muench, en varios poemas – en particular entre los escritos durante los años treinta en Italia – encontramos referencias a la mitología griega.

Dichas referencias en gran parte están relacionadas con las creencias de la antigüedad griega arcaica con respecto a la creación del mundo y el origen de los dioses antes de augurarse el reino del Olimpo bajo el liderazgo de Zeus, basándose en fuentes literarias, como la *Teogonía* de Hesiodo, opuestas a la excesiva humanización de los dioses en Homero. La interacción de los dioses y semidioses con los hombres, la limitación de las actividades divinas por héroes humanos, objeto principal de las dos epopeyas *Ilíada* y *Odisea* de Homero, tiene menor importancia para Muench. Si reclama en sus poemas que quiere "cantar todos los mitos", pues "abierto está el reino de los mitos" y "la eternidad es corta y los sueños son verdad"[1], es a través de las fuerzas y fenómenos de la naturaleza, ajenos a la voluntad de los hombres, que se expresa para Muench la presencia de lo divino, lo celestial, astral, los eones, las pléyades o sea la "magia" o "gracia celestial" que ha caído

[1] Gerhart Muench, poemas "Via Appia antica", "Una magia…", "Primavera" (traducidos por Detlef R. Kehrmann), en: Gerhart Muench, *Labyrinthus. Gedichte – Poemas*, lloc. cit., p. 11, 13 y 15. La traducción de los poemas de Muench citados en el marco del presente trabajo es mía, siempre y cuando no haya referencia a otro traductor.

al mundo[2]. La magia adquiere carácter nocturno – "noche no es otra cosa que el escuchar los sonidos mágicos […] el cantar del mundo"[3] –, onírico, un reino mítico que se abre, al despertar del sueño en el sueño para el "retorno de los dioses"[4]: "¡Silencio! ¡Que callen las preguntas de los tiempos remotos! / Una nueva tierra ha sido creada por el sol"[5].

En Homero la consagración de la omnipotencia de Zeus como dios conquistador y gobernante sobre dioses y mortales implica un modelo ético para el orden social y político entre los hombres, orientándose al mito de los valores del héroe, la fuerza de su juventud y la inteligencia o astucia de su vejez. Ni el destino (*Aisa*, *Moira*), que según Hesiodo se impone a dioses y mortales, ni los dioses del inframundo y los no interesados en la batalla como Dionisio[6] tienen en Homero presencia significativa, y todo lo divino parece estar estructurado de acuerdo a los principios de la vida humana y el poder. Los dioses están siempre cercanos a los mortales y santifican la expedición, el combate, las aventuras; garantizan la autoafirmación de los hombres, su expansión y dominio; proporcionan seguridad en la consecución de lo ideal y utópico. Sólo lateralmente son recogidas referencias arcaicas – así Hades, como dios del inframundo y los muertos, carece de autonomía para poder cuestionar la estructura del Olimpo[7].

---

[2] Id., poemas "Una magia…", "Monodia", en: op. cit., p. 13 y 85.
[3] Id., poema "Es noche…", en: op. cit., p. 41.
[4] Id., poema "Retorno de los dioses", en: op. cit., p. 9.
[5] Id., poema, "Una magia…", loc. cit.
[6] En las referencias en español al dios *Διόνυσος*, en la literatura pertinente sobre la mitología griega. suele usarse tanto "Dionisio" como "Dioniso" o "Dionisos". Optamos en este trabajo por el nombre "Dionisio", usado también por Muench en sus propias traducciones de sus poemas, pero respetamos en citas la escritura al respecto usada por el respectivo autor.
[7] La experiencia épica que cristaliza en la narración homérica supone la culminación de un proceso de abstracción con respecto a cultos locales y dioses tribales, una unificación religiosa que a su vez conducirá a la unificación política y lingüística de la Hélade, al equilibrio civil y esplendor cultural del "siglo de Pericles". "El Zeus olímpico, el oráculo de Delfos, la saga homérica son los elementos a través de los cuales se labra la identidad colectiva en la Grecia clásica: La ´ilustración griega´ se prepara en los altares: las deidades particulares son sometidas a la unidad y al modelo unitario que habita el Olimpo" (Pantxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona: Anthropos, 1997, p. 115).

No es el Olimpo reinado por los preceptos de Zeus con su ética de conquista, de esfuerzo, de mérito, al cual hace alusión Muench en su obra. Es lo arcaico de lo divino sin ser épicamente domesticado, son los dioses de la *Teogonía* de Hesiodo y posteriormente de la tragedia ática los que predominan en su visión mítica del mundo. Queremos hablar en lo referente a esta visión, siguiendo a Lanceros, de la experiencia trágica que a diferencia de la épica "se resume en un *pathos* cuyos rasgos se concretan en 1) la distancia de los dioses, 2) la omnipotencia del destino (*Moira),* 3) el derecho de los muertos"[8]. Es una experiencia de la "herida trágica" de la realidad como totalidad escindida por fuerzas enfrentadas y su destino de no permitir reconciliación entre ellas; del abismo que limita el mundo de la luz, del día, de la razón; de lo profundo que está encubierto por la superficie de ese mundo, su opuesto, su otro: lo oscuro, la noche, las tinieblas, lo irracional, lo inconsciente, la muerte. El inicio de la tragedia es la hora del titán *Cronos* (*Saturno*), padre de Zeus, Hades y Poseidón, y de *Ananké*, madre de las *Moiras*, ambos eternamente entrelazados en la creación del universo ordenado por el tiempo y el destino:

> *Incipit tragoedia* (Gerhart Muench)[9]
> Otra vez reina Saturno.
> En la melodía de las esferas
> estalla un sonido extraño. ¿Cuánto durará esto?
> ¿Cuándo se hunde la noche con su plumaje brillante?
>
> Una ley plúmbea impulsa a los hombres;
> Devorarse a sí mismo y violar
> a los muertos. Abjurar los postulados
> de la grande diosa. Nada queda.

[8] Ibíd., p. 116.
[9] Gerhart Muench, poema "Incipit tragoedia" (traducido por Gerhart Muench), en: op. cit., p. 17. Cf. también la referencia a Saturno en el poema "Una magia": "Y Saturno se adorno con nuevos anillos. Abierto está el reino de los mitos" (ibíd., p. 13).

Arraigan en el suelo los mismos árboles;
en el cielo aún brillan las mismas estrellas.
Pequeña y empobrecida se queda la tierra.

¡Ananké! Tú que calmadamente mides los espacios,
y que siembras suertes en la más lejana lontananza,
¡Devela tu cabeza! ¡Deja terminar!

Di: "¡Que sea!"

En la tradición de la mitología de creación griega no homérica, órfica, pero también en lo referente a la modernidad del Romanticismo y de Nietzsche, es Dionisio, entre los dioses olímpicos el más joven del panteón, quien llega a ocupar el centro de la atención y admiración; así también de Muench:

¡En noche cálida y obscura en carroza tempestuosa
Dionisio! Y tremendo rugido retumba
en las calles. Incluso los palacios suenan.
Los que estaban una vez en profundos sueños,
despiertan. ¡Vida divina arde!
Tiembla la tierra y se abren los capullos."[10]

Dionisio, también conocido (así por los romanos) como Baco es hijo de Zeus, el dios renacido[11], crece lejos de Grecia y de vuelta mantiene su carácter como extranjero. Estrechamente asociado con los sátiros, centauros y silenos, es reconocido como dios del vino, los árboles frutales y la agricultura en general, la embriaguez y el éxtasis. Es un dios errante en permanente movimiento, que llega de repente montando un leopardo o en un carro tirado por panteras y en cualquier momento desaparece. Otros símbolos importantes

[10] Id., poema "Retorno de los dioses", loc. cit.
[11] Según la mitología Dionisio nació dos veces: en una versión estaba durante los últimos tres meses de gestación cosido en el muslo de su padre, después de extraerlo del seno de su madre mortal Sémele fulminada por un rayo del mismo Zeus, como consecuencia del celo de su esposa Hera; en otra versión nació como hijo de Zeus y Perséfone, la reina del inframundo, pero fue devorado por los Titanes enviados por Hera, sólo el corazón fue salvado y usado por Zeus para recrear a Dionisio en el vientre de Sémele.

de su caracterización son el tirso (con que mató al gigante Eurito), la máscara de extranjero, la serpiente, el toro, el vino, la parra, la hiedra venenosa y la higuera[12]. Rescata de los muertos a su madre Sémele y a Ariadna; la última se casó con él en Naxos al verse abandonada por Teseo quien con su ayuda (hilo de Ariadna) había logrado escapar del laberinto de Creta tras haber matado al minotauro. A varios de dichos elementos mitológicos relacionados con el dios Dionisio se hace referencia en el siguiente poema de Muench:

Dionisio **(**Gerhart Muench)[13]
¡Rómpanme, rómpanme poderes sombríos!
Desarraigad árboles,
Pescad estrellas en vuestra red,
Cazad sol y luna,
Arrojad, arrojad el puente en vuestro ardor de lava,
Vosotros que acariciáis las bestias en el fondo del mar.

Un cometa está colgado sobre la selva.
Los montes estallan.
Panteras saltan,
Y del firmamento bosteza el negruzco vacío.

Pero Tú, Dionisio ¡reinas!
Tú Tirso:
Lanza y vara de transmutación.
Que el vino purpúreo se esparza.

¡Ariadna!

¡Ariadna!

[12] Cf. Karl Kerényi, *s. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona: Herder, 1998.
[13] Gerhart Muench, poema "Dionisio" (traducido por Gerhart Muench), en: op. cit., p. 7.

El culto a Dionisio en Grecia se realizó a través de ritos mistéricos así como las espléndidas fiestas populares dionisiacas[14]. La obra musical *Dionysia* para piano de Muench hace referencia a dichas fiestas. En las mismas los instrumentos musicales usados eran de viento y de percusión con importantes posibilidades de intensidad sonora situados "en registros máximo grave y máximo agudo, y esa peculiaridad les permitía favorecer el frenesí dionisiaco"[15]. Es en la forma de uno de los cantos corales de estas fiestas, los ditirambos, cantando unos y contestando otros, en donde se ha ubicado el origen de la tragedia, del teatro en general, en la *mousiké* como unión de poesía y música.[16]

El inventor de los misterios dionisiacos que dieron origen a la religión órfica se supone que era Orfeo. El nombre de Orfeo, hijo del dios Apolo y una musa (Calíope o Clío) de hecho está estrechamente relacionado con la música. Recibió una lira de Apolo, o de Hermes, a la que sumó dos cuerdas hasta un total de siete, con la que acompañaba su canto. Su capacidad musical era tan grande que dioses y mortales resultaban embelesados, fieras salvajes amansadas, las rocas se le acercaban, los ríos retrocedían su curso. Acompañó a Jasón y los Argonautas en sus viajes de búsqueda del vellocino de oro, ayudando con el uso de su voz entre otras cosas en separar islas errantes, liberarlos a los expedicionarios de los encantos morales de las Sirenas. Bajó a los infiernos para convencerle con la belleza de su canto a Hades de devolverle de los muertos a su joven amada esposa Eurídice, sin embargo no logró cumplir con la condición de no mirar hacia

[14] A las fiestas dionisiacas hace referencia Eurípides en su obra *Las bacantes*; en Roma, conocidas como *Bacanales*, fueron prohibidas en 180 d.C. Eran fiestas primaverales de varios días en las que explotaba la alegría popular: alto consumo de vino; hombres disfrazados de sátiro, machos cabríos o de mujer; mujeres con canastas de frutas y culebras, cantando versos y letanías dedicadas a Dionisio, a la vida y al vino; todos saltando y bailando frenéticamente, llevándose mutuamente al éxtasis colectivo estallando en orgías, en el sentir de una potencia enorme unida con el cosmos, haciendo ellos mismos la gestación de la primavera.
[15] Francisco Molina, "Pensando en los mitos de la música", en: *Ilu*, no. 2, 1997, pp. 99-106, aquí p. 105. Molina habla aquí de "la otra cara de la moneda de la música griega antigua: la que se opone al carácter equilibrado y armonizador que la filosofía y la tradición mítica reflejaron con más insistencia" (ibíd.)
[16] Cf. Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia* (1873), México: Porrua, 2001.

atrás durante la subida al mundo de los vivos, así que su esposa se quedó para siempre en el mundo de los muertos; una historia fuente de inspiración de muchos compositores desde el Renacimiento[17].

Así también para Gerhart Muench, cuya obra *Labyrinthus Orphei* para orquesta sinfónica, de 1965, fue comentada por Uwe Frisch como "la condensación, la fusión de dos elementos simbólicos, de dos motivos míticos de clara naturaleza arquetípica […]: por una parte, el paso a través del laberinto, que representa el tránsito entre la vida y la muerte, y por la otra, la historia de Orfeo, que no es sino expresión de la idea de caída y ascenso"[18]. La música en su estructura sigue el movimiento en el laberinto como espiral; consta de una primera sección, el *Descenso*, una segunda, *Centro*, para llegar a la tercera y última sección, *Ascenso*, como recapitulación, pero en forma inversa, de la primera sección. En el uso de los instrumentos musicales destaca la importancia asignada a la arpa, simbolizando al músico Orfeo, mientras que Eurídice sonoramente parece ausente. Esa ausencia y la asimilación del infierno con el caos primordial y lo aleatorio de un laberinto son según Frisch, quien tuvo oportunidad de escuchar las explicaciones del compositor al respecto, los dos aspectos sobresalientes en la concepción mítica-sonora de *Labyrinthus Orphei*, los cuales relaciona con la experiencia personal del compositor, su salida del infierno, el caos de la ciudad de Dresde bombardeada y en llamas de 1945, haciendo alusión al canto LXXV de Ezra Pound: "¡Del Flegetón¡ / del Flegetón / Gerhart / emerges y vienes del Flegetón"[19];

[17] Cf. Francisco Molina Moreno, *Orfeo y la mitología de la música*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Computense, 1998.
[18] Uwe Frisch, op. cit., p. 19.
[19] Ezra Pound, Canto LXXV, en: Ezra Pound, Cantares completos, edición bilingüe de Javier Coy, traducción de "Cantares Pisanos" (LXXIV-LXXXIV) de J. Vázquez Amaral, tomo III, Cátedra. Letras Universales, 2000.

siendo "Flegetón" un río de fuego del Hades, con el cual Pound estuvo comparando Dresde en llamas[20].

El dios Apolo es considerado por Nietzsche antagonista de Dionisio; es el dios del sol y la luz, representa el día, la razón, la armonía. Si para Dionisio algo característico es el exceso, una de las máximas de Apolo como responsable del templo de Delfos era "Nunca en exceso". Ambas deidades tienen relación distinta con la música. La obra musical *Apolo und Marsyas,* para flauta y piano, de Muench, se refiere a un concurso de destreza musical entre Apolo y Marsyas, un joven sátiro, que se proclamaba músico más virtuoso en tocar el aulós, una especie de flauta doble, que Apolo tocando la lira. Al resultar Apolo vencedor en el concurso, en el que las nueve Musas – como hijas de Zeus y Mnemosine diosas protectoras de las artes – actuaron como jurado, degolló a Marsyas y colgó su piel de un árbol para que sirviera de ejemplo espantoso de la vanidad.

Pan es otro sátiro músico en la mitología griega. Es semidiós de los pastores y rebaños y se le atribuye la invención de la siringa, un instrumento de viento parecido a la flauta. *Semblantes del Pan*, obra para flauta y piano de Muench, recoge el tema mítico de que Pan asumió el semblante de una cabra para huir del monstruo Tifón y fue acogido como cabra en el cielo, donde fue colocado por los dioses como la constelación estelar del Capricornio.

Los Tritones, una versión masculina de las Sirenas[21], representada con torsos humanos y las colas de pez, son mensajeros de las profundidades marinas. Su atributo

[20] Cf. Carroll F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, Vol. II (Cantos 74-117), Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 388-389.

[21] Las Sirenas en su forma original eran híbridas de mujer y originalmente ave, posteriormente pez. Viviendo en una isla del Mar Mediterráneo, con su canto y tocando la flauta y la lira atraían a los marineros que aturdidos por el sonido, perdían el control de sus barcos que se estrellaban contra los arrecifes.

especial era la concha, que tocaban como una trompeta con un sonido tan terrible que incluso los gigantes se huían:

> "Tritones soplan el canto salvaje
> ¡Uno en la mano tiene el signo¡
> En el misterio de la concha
> desvanece el ardor del mar.
> Los anillos de la noche se quiebran
> silenciosamente.
>
> Honda es la fuente del mundo."[22]

Las Musas le enseñaron a la esfinge, demonio de destrucción y mala suerte, con rostro de mujer, cuerpo de león y alas de ave, formular enigmas. Terremoto - ¿cuál es el enigma, cuál su solución? "Presentimiento es visión […] / La solución al enigma, la esfinge la ha olvidado / ¿Es sueño, es juego, es dulce constricción, / que mil lunas calmadamente cumplen su obra?"[23] – "En otros tiempos, de veras, se echaron pájaros al aire, / sellando la estirpe casi divina. / Un destino descubierto clama hoy: / quien profetiza el desastre, ¡tiene razón!"[24]

1.1.2 La idea de una nueva mitología como herencia del Romanticismo

El interés de Muench por la mitología griega en el contexto cultural de Alemania se inscribe en una tradición que remonta hacia posiciones estéticas del Romanticismo a principios del siglo XIX.

Desde el Renacimiento la mitología de la Antigüedad ha estado presente en las artes. Así a lo largo del siglo XVI las representaciones mitológicas vienen convirtiéndose

[22] Gerhart Muench, poema "Visión apocalíptica" (traducido por Gerhart Muench), en: op. cit., p. 3.
[23] Id., poema "Terremoto" (traducido por Gerhart Muench), en: op.cit., p. 5.
[24] Id., poema "Grito sin eco", en: op. cit., p. 23.

en unos de los objetos más importantes en las artes plásticas. La interpretación alegórica de los mitos, haciendo énfasis en su contenido "racional" referente a hechos reales, tiene sus orígenes en ideas humanistas acerca de la naturaleza, lo social y lo político. Debido a su reducción a alegorías de naturaleza profana – interpretando por ejemplo las deidades como disfraces, personificaciones de ciertos fenómenos o principios científicamente comprobados –, "el mito se convierte en instrumento del pensamiento racional"[25], "en vehículo del pensar lógico"[26] como parte del proceso de secularización de la época moderna europea y de la crisis de la cosmovisión cristiana heredada de la Edad Media. Así las alegorías de naturaleza profana hacen posible comparar las creencias antiguas con el paganismo de los pueblos recién descubiertos en América (siglo XVI) y posteriormente en Asia (siglo XVII) y llevan a plantear la cuestión de una religión natural como base común de todas las religiones[27].

Es hasta el siglo XVIII, frente a la Ilustración, en términos generales hostil a los mitos, que se empieza a buscar superar la explicación meramente racional de los mitos, la distinción entre su forma alegórica y su contenido de verdad. Así a través de Vico en Italia y Herder, Moritz, Heyne y el movimiento *Sturm und Drang* ("Tempestad e ímpetu") en Alemania[28] se llega a entender el mito como una forma originaria del ser humano para

[25] Christoph Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea* (1991), Barcelona: Paidós, 1999, p. 27.
[26] Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Renaissance* (1927), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, p. 85.
[27] Cf. Christoph Jamme, op. cit., pp. 23-36. Haciendo referencia a la filosofía de Giordano Bruno y Francis Bacon, Jamme opina que éstos interpretan los mitos como "modelo de conocimiento" pre-científico cuyo núcleo racional se refiere a un sustrato de hechos reales, demostrando la necesidad de un nuevo método científico-teórico y su separación estricta del discurso teológico (ibíd., pp. 27-30).
[28] Según Christoph Jamme, op. cit., Vico en los *Principi di una Szienza Nuova*" de 1744 "revela como primera interpretación antropológica de la religión, el procedimiento mítico como interpretación de la realidad […] como modo de reaccionar del miedo frente a las terribles fuerzas de la naturaleza" (ibíd., p. 33) y con ello "fundamentó el concepto moderno del mito" (ibíd., p. 35). También Herder en su *Reisejournal* de 1769 explicaba el origen de la mitología griega con "la mitificación de fenómenos de la naturaleza" (p. 46); Heyne en sus clases magistrales sobre Homero, iniciadas en 1766 reconoce "la *aethas mythica* como fuente de la

vencer su extrañez, su miedo frente al mundo, una forma apropiada no cuestionable por ningún pensamiento racional, sentando con ello las bases para la posterior "nueva mitología", idea constitutiva del Romanticismo a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

De una nueva mitología se habla la primera vez en el llamado *Programa de sistema más antiguo del Idealismo alemán* de 1797[29], de autoría probable de Hölderlin, Hegel o Schelling. Partiendo de una crítica del Estado que resulta de la Revolución Francesa [30] como "algo mecánico"[31], se plantea la idea de la estética como disciplina de la verdad de la cual depende ahora la organización del mundo. Es un "acto supremo de la razón" unificar todas las ideas en la de la belleza, "un acto estético […] que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la belleza*"[32]. Este planteamiento es por una parte parecido a la propuesta de Schiller de una educación estética del hombre, considerando la obra de arte como única obra de libertad capaz de reconciliar el mundo fragmentado[33], para ser "al fin lo

---

historia" (ibíd.; cf. también pp. 55-58); y Moritz en *Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten* de 1795 determina el mito antiguo "como el ´llenguaje de la imaginación´ arraigado en la esencia de la poesía, es decir el arte, y que no puede ser descifrado a través de ´conceptos abstractos y metafísicos´, por lo cual Moritz se opone vehementemente a cualquier intento de interpretación alegórico" (ibíd., p. 77).

[29] G.W.F. Hegel, *Escritos de juventud*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 219-220. Se trata de un corto texto manuscrito de Hegel, descubierto en 1924, cuya extensión global se ignora. Debido a las ideas expresadas, hasta hoy sigue siendo controvertida si la autoría es de Hölderlin, Schelling o Hegel, pero en cualquier caso se considera el documento resultado del intercambio intelectual, entonces todavía amistoso, entre los tres.

[30] En un primer momento los jóvenes románticos se hallan entre los entusiastas de la Revolución Francesa de 1789. Sin embargo, los años siguientes de frecuentes cambios en la forma del gobierno francés – de la democracia absoluta a la constitucional y la parlamentaria, la dictadura jacobina, el Directorio autoritario, para llegar al imperio napoleónico - acompañados por terror y guerras – son percibidas en Alemania como largo proceso de ilusiones políticas perdidas. En el caso del Clasicismo alemán las reacciones son más moderadas – Goethe repugna el comienzo de la época de las masas, Schiller intenta superar la revolución política por la espiritual (cf. Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, loc. cit., pp. 37-46) –, mientras que los románticos se dejan llevar por su decepción emocional, llegando al extremo de condenar la perversión de los ideales de la Revolución como "tiranía de la razón" (Gregor Forster, citado en ibíd., p. 35).

[31] G. W. F. Hegel, op.cit., p. 219.

[32] Ibíd., p. 220.

[33] Cf. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), Bueneos Aires: Aguilar, 1981. Para Schiller la Ilustración ha llegado a ser una mera "cultura teórica", un asunto externo para hombres que interiormente carecen de libertad, siendo bárbaros, dominados por su propia naturaleza. Sólo "a través de

que era en el comienzo: *la maestra de la humanidad*, porque ya no hay ni filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes"[34]. Por otra parte, a diferencia de Schiller, se propone concretar el acto estético a través de una "nueva mitología". La misma "tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que transformarse en una mitología de la *razón*"; pero a la vez debe ser popular, despertando el entusiasmo de las masas – "los ilustrados y los no ilustrados tienen que darse la mano, la mitología tiene que convertirse en filosofía y el pueblo tiene que volverse racional, y la filosofía tiene que ser filosofía mitológica para transformar a los filósofos en filósofos sensibles"; así reinará "la unidad perpetua entre nosotros"[35]. Al completar "el monoteísmo de la razón y del corazón" por el "politeísmo de la fuerza de imaginación", haciéndose las ideas estéticas o sea "mitológicas", la nueva mitología se convertirá en una "nueva religión", como "la última, la más grande obra de la humanidad"[36].

Se puede considerar que dicho *Programa* contiene *in nuce* ideas centrales expresadas anterior y posteriormente en numerosos textos del Romanticismo alemán, en particular del primero, el de Jena: la superioridad del arte frente a la filosofía; la estetización, i.e. mitologización de la filosofía, convirtiéndola en arte (poesía); la filosofía como "ética" que reúne "todas las ideas", superando su fragmentación, subdivisión según el sistema kantiano en tres partes; el arte como mito, utopía, "nueva religión"; la salvación del

---

la belleza caminamos hacia la libertad" – mediante la educación estética se puede curar la cultura, convirtiendo el hombre explícitamente en lo que ya es siempre de manera implícita, en *homo ludens*: "el hombre sólo juega cuando, en sentido propio de la palabra, es hombre y *solamente es hombre completo cuando juega*" (ibíd., carta XV, p. 93). Schiller se refiere sobre todo a los juegos de la literatura, del arte en general. El arte anima al hombre jugar con todas sus fuerzas, con la razón, el sentimiento, la imaginación, el recuerdo y la esperanza, compensando así la fragmentación del hombre como consecuencia de la división del trabajo en la sociedad moderna. Cf. también Rüdiger Safranski, op. cit., pp. 41-46. Cf. también Friedrich Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria, 1985.

[34] G.W.F. Hegel, op. cit., p. 220.

[35] Ibíd.

[36] Ibíd.

mundo moderno a través del arte. Sin embargo, los autores del *Programa* "se sentían todavía demasiado listos para dejarse llevar por el espíritu romántico. En su caso no está abierta todavía la ventana hacia el infinito. Pero esto cambiará, por lo que respecta a Hölderlin y Schelling"[37].

La poesía como realización de lo que en el *Programa* se llama "nueva mitología" es para el Hölderlin de los poemas y ensayos después de 1800 un pensar en el "ser absoluto" ("*Se*yn"), un recordar de su origen desde la perspectiva de su pérdida. Sólo el "espíritu poético"[38] puede vitalizar la vida fragmentada, al recuperarle su "memoria" de la unidad que ha perdido, recordar el sentido por la "unidad e identidad "en el "yo" y por la "unidad eterna" entre los hombres – "lo que dura es obra de poetas"[39]. Pero el recuperar la memoria de la unidad de la vida como tarea de la poesía no es lo mismo que una reunificación de los fragmentos de la vida, puesto que para Hölderlin el ser absoluto (*"Seyn"*) está perdido para siempre. La visión utópica de Schiller, retomada por Hölderlin en su obra juvenil *Hiperión*, de la "totalidad del carácter" en el hombre estéticamente educado, ahora está superada. El recordar el ser absoluto es preparar la venida del "dios venidero", i.e. Dionisio, y sus sacerdotes en "tiempos pobres" son los poetas.[40] En la esencia de Dionisio de estar ausente, – el dios, en la mitología griega, en permanente movimiento – se basa la esperanza por su venida; aunque en el "mito-sincretismo" del

[37] Rüdiger Safranski, op. cit., p. 140. Safranski considera el *Programa* como "no mucho más que un proyecto de pedagogía popular" (ibíd.).
[38] Cf. Friedrich Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (*Sobre el proceder del espíritu poético*), citado en Friedrich Voßkühler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, p. 68.
[39] Id., himno "Recuerdo" *(Andenken*), en: id., Poesía completa, Barcelona: Ediciones 29, 1982, pp. 116-118, aquí p. 118.
[40] Friedrich Hölderlin, elegía "Pan y vino"*(Brot und Wein*), en: op. cit., pp. 161-167. Hölderlin se refiere aquí en la 3ª. estrofa de "Pan y vino" a Dionisio, sin nombrarlo, a través de referencias a su madre Sémele y a símbolos y lugares relacionados con ese dios, en la mitología griega en permanente movimiento, es decir, "venidero". De la llegada de Dionisio, el "extraño dios", Hölderlin habla también en sus poemas *Himnos de la celebración de la paz* (*Friedensfeier*) y *Fragmentos poéticos* (*Poetische Fragmente*).

poeta alemán, abierto incluso hacia la mitología oriental[41], Cristo está al lado de Dionisio, es su "portador de antorcha", y el pan y el vino como parte de la eucaristía cristiana guardan la memoria del día de los dioses griegos. Así la poesía misma llega a ser revelación del "dios venidero", abriendo el cristianismo para la revelación divina; la poesía llega a ser religión en "tiempo pobre" ("*dürftige Zeit"*)[42].

Mientras que el Hegel maduro llega a distanciarse de los impulsos románticos en su juventud[43], Schelling a lo largo de toda su trayectoria filosófica sigue estrechamente entrelazado con el Romanticismo, influido en particular por Friedrich Schlegel. Si en la *Estética* de Hegel se anuncia la muerte del arte, en el *Sistema del idealismo trascendental* y la *Filosofía del* arte (1802-03) de Schelling se retoma la propuesta del *Programa* de sustituir la filosofía por una nueva mitología para elevar el arte en el rango de "meta y futuro de la filosofía", manejando como idea central: la "intuición estética" como "intuición intelectual" objetivada que reconoce en la obra de arte la "objetividad absoluta"[44], la identidad sujeto-objeto. La nueva mitología es considerada por Schelling como "eslabón intermediario" del retorno de todas la ciencias al "océano de la poesía"; por consiguiente se relaciona también con su filosofía natural, para convertir ésta "en una nueva fuente de la percepción y la cognición de Dios", ya que la "mitología auténtica constituye un simbolismo de las ideas que sólo es posible a través de las figuras de la naturaleza" [45].

[41] Christoph Jamme, op. cit., p.81 y 85.
[42] Cf. Friedrich Voßkühler, op. cit., pp. 53-90. En la interpretación filosófica de la poesía de Hölderlin, Voßkühler explícitamente no quiere seguir el camino de Heidegger, de "pensar lo poetizado e introducirlo al saber", sino se orienta a la interpretación hermenéutica de Henrich, "de leer en el poema lo que piensa" (p. 57). Cf. Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid: Alianza, 2005; Dieter Henrich, *Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht*, Stuttgar: Klett-Cotta, 1986; id., *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-95*), Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.
[43] Acerca de las divergencias del pensamiento del joven Hegel con el maduro, cf. i. a. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (1985)*,* Madrid: Taurus, 1989, cap. II.
[44] Friedrich W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental* (1800), Barcelona: Anthropos, 2005, p. 420.
[45] Id., citado en Christoph Jamme, op. cit., p. 68.

Según Schelling la imaginación mítica nace por la necesidad de pasar del estado arcaico de la naturaleza al de la cultura, buscando una filosofía de la mitología la mediación entre antigüedad y cristianismo y modernidad. Se centra en los dioses griegos, pero insiste que sus conclusiones son válidas también para otros mitos. De acuerdo a Schelling, la lejanía de los dioses, más precisamente de Dionisio, hace necesario volver al mito, crear una nueva mitología que logre convertir los dioses históricos (de la Antigüedad y el cristianismo) nuevamente en deidades naturales, "implantar en la naturaleza a las deidades idealistas, al igual que los griegos implantaron en la historia a sus deidades realistas. Es éste […] el cometido último de la poesía moderna"[46]. En otras palabras, la nueva mitología consiste en una reversión de la síntesis o compenetración entre historia y naturaleza realizada por Homero en sentido opuesto, "en última instancia, el Homero puro"[47].

En su escrito sobre la libertad humana[48], Schelling profundiza el enfoque de Hölderlin, de la apertura del pensar hacia el ser absoluto. Trata de fundamentar la posibilidad y realidad de la libertad humana, a partir del ser mismo, y pone con ello en tela de juicio la identidad del ser, pensándolo como síntesis con su otro. Por consiguiente, pensar el ser como la creación de Dios significa para Schelling encontrar en Dios lo otro, el origen de su propia existencia, una problemática en la auto-génesis de Dios, la teogonía, que se refleja también en la creación del mundo por la posibilidad de lo malo, relativizando con ello la idea platónico-cristiana de lo bueno de toda la creación divina. Lo otro en Dios es para Schelling "la naturaleza en Dios, una esencia si bien no separable, pero diferente de él", "lo que en Dios no es El mismo"; es la "voluntad" que Dios sea como "unidad

[46] Id., citado en ibíd., p. 71.
[47] Id., citado en ibíd., p. 72.
[48] Friedrich W. J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (1809), Barcelona: Anthropos, 2004.

insondable", es deseo o voluntad "sin espíritu", "sin razón", sin conciencia, porque sólo a través de la razón puede haber "voluntad que no es consciente", voluntad que quiere ser voluntad, "la voluntad en la voluntad"[49]. De la voluntad sin razón nace la razón, nace toda la creación como "nacimiento de la luz" a partir de lo "oscuro"[50], nace Dios. La génesis supone el nacimiento de Dios e incluye el desenvolvimiento hacia la existencia de la libertad del ser humano, el "*principium individuationis*" (Nietzsche), el cual sin embargo implica un peligro, una "enfermedad general" para todo el proceso de creación: la posibilidad de lo malo, es decir, la tendencia del ser humano, de transformar la "voluntad particular" en "voluntad universal"[51]. El único remedio contra esa enfermedad es la firmeza de la "religiosidad", "la sujeción del principio oscuro (mismidad) a la luz"[52], la fe en lo divino. Así Schelling, siguiendo a Hölderlin, llega a los límites de la filosofía: el suponer la no identidad entre el pensar y el ser significa que no el pensar, sino sólo el poetizar o el arte puede comprender el ser[53].

Teniendo en consideración lo anteriormente dicho, se puede decir que tanto Hölderlin como Schelling en sus obras maduras dan continuidad al *Programa* en cuanto a su idea de una nueva mitología y su relación con la religión y la poesía , pero rompen con la pretensión ética del mismo programa, la supuesta unión entre mitología y razón: la autodeterminación del individuo, su libertad, la "unidad eterna" entre los hombres ya no es su tema; la belleza, el arte pierde su contenido ético-práctico y político. "La idea que debido a las fragmentaciones de la modernidad se hace necesaria una ´religión´ se

[49] Ibíd., pp. 167-169.
[50] Ibíd., p. 209.
[51] Ibíd. p. 179.
[52] Ibíd, p. 245.
[53] Cf. Friedrich Voßkühler, op. cit., pp. 91-100. Cf. también Lothar Knatz, *Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

radicaliza, al abandonar la esfera de lo político y considerar su realización meramente por la revelación de lo divino. El papel de lo político es desempeñado por la revelación. La poesía debe interpretarla bien"[54].

La idea de una nueva mitología se encuentra también en los escritos de Friedrich Schlegel sobre la teoría de la poesía y su fundamentación filosófica. Diagnostica la falta de una mitología en la poesía moderna: "[…] lo esencial en que la poesía moderna se muestra inferior a la Antigüedad se puede resumir en estas palabras: carecemos de una mitología". Entiende la misma como "lecho y receptáculo de lo eterno, antiguo manantial original de la poesía, el poema infinito que envuelve los gérmenes de todos los demás poemas"[55] La nueva mitología transmitida por la poesía debe oponerse al pensamiento Ilustrado y racionalista, puesto que sólo la imaginación, y no la razón, puede captar la vida en toda su pluralidad. La poesía debe trasladarse "de nuevo a la bella confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza humana", al "abigarrado hervidero de los dioses"[56]. Con respecto a la cultura griega, Schlegel destaca los impulsos extáticos, salvajes, crueles y pesimistas como trasfondo de la imagen de una "noble sencillez y silenciosa grandeza" (Winkelmann), exaltada por el Clasicismo alemán[57]. El arte está llamado a conservar el núcleo religioso de la vida, pero la verdadera religión para Schlegel no es el cristianismo, sino la libertad creadora en el hombre de producir a Dios[58]; comparte tal estetización de la religión con Schleiermacher - para quien la religión es el sentimiento y el gusto para lo infinito, la

[54] Friedrich Voßkühler, op. cit., p. 88. De acuerdo a Voßkühler, por romper la hegemonía de la "egología" y abrir el camino hacia lo otro (Lévinas) y al reconocimiento del error de la pérdida de la esencia del hombre en la "era técnica" (Heidegger), el pensamiento de Hölderlin constituye una base de la "destrucción" de toda una tradición filosófica que parte de Platón; denominada hoy "crítica de la metafísica". Esa destrucción viene de Hölderlin, pasando por Nietzsche y Heidegger hasta llegar a Foucault, Derrida y otros (ibíd., p. 89 s.).
[55] Friedrich Schlegel, *Discurso sobre la mitología*, citado en Christoph Jamme, op. cit., p. 62.
[56] Ibìd.
[57] Id., *Sobre el estudio de la poesía griega*, citado en Rüdiger Safranski, op. cit., p. 58.
[58] Id., *Ideas*, citado en Rüdiger Safranski, op. cit., p. 122.

"belleza del mundo", más allá de la moral y cualquier institucionalización – pero a la vez lo critica por su valoración negativa de los mitos[59]. Influenciado por la filosofía de Spinoza, en la cual a pesar del racionalismo de éste reconoce también el espíritu que abraza lo infinito, un panteísmo cercano al misticismo, reivindica desvincular la mitología de cualquier justificación racional y sustituirla por una perspectiva natural "jeroglífica": "¿Y qué cosa es cualquier mitología bella sino la expresión jeroglífica del entorno natural en una idealización de imaginación y amor?"[60]

Paralelamente al interés poético y filosófico por los mitos, durante el Romanticismo encontramos también una ocupación académica especializada en los mitos combinando teoría especulativa e investigación histórica, relacionada con los nombres de Creuzer, Kanne, Görres y otros[61]. Su característica principal es la ampliación del ámbito de su interés más allá de la mitología greco-latina hacia la oriental, en particular hindú[62] así como la europeo-nórdica[63], sentando así las bases para el posterior desarrollo de la mitología comparativa y la etno-mitología. Unas tesis más sobresalientes de esa mitología romántica científica son: El parentesco entre las mitologías de distintas culturas debido a su derivación de una religión históricamente primordial; el origen hindú de los mitos griegos, mostrándolo en particular en el caso del dios Dionisio; la necesidad de la interpretación simbólica de los mitos, porque nacen a través de la transformación de los mitos hindúes en

[59] Id., *Recensión del ´Discours sur la religion´*, referencia en Chrisoph Jamme, op. cit., p. 69.
[60] Friedrich Schlegel, *Discurso sobre la mitología*, citado en Christoph Jamme, op. cit., 62..
[61] En particular la obra de Creuzer tuvo amplia recepción en su tiempo y también influencia sobre autores posteriores – así por su fascinación por el dios Dionisio sobre Nietzsche, por su enfoque simbólico sobre la *filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer.
[62] También Hölderlin, Schelling, Schlegel y otros autores filosófico-poéticos del Romanticismo se mostraban abiertos hacia lo oriental.
[63] La apertura hacia los antiguos mitos, leyendas y cantos de la propia cultura, ya la había Herder mostrado y posteriormente a través de Humboldt, los hermanos Grimm, Brentano y otros autores románticos se profundiza y amplía ese enfoque de Herder.

lenguaje simbólico-jeroglífico y posteriormente los mitos se emancipan de los símbolos[64]; el carácter religioso de los mitos, porque contienen antigua creencia[65].

Se puede decir que la esperanza por una nueva mitología, en particular por Dionisio, el "dios venidero" (Hölderlin) es el vínculo principal entre el Romanticismo y la concepción del "arte dionisiaco" de Nietzsche, pasando por la concepción metafísica schopenhaueriana del "mundo como voluntad y representación". A pesar de toda su crítica al romanticismo de su tiempo, como "discípulo de Dioniso"[66], proclamando la destrucción de toda la tradición filosófica platónica por el "martillo" de su propio pensamiento, Nietzsche sigue siendo heredero del primer Romanticismo alemán[67].

Lo dionisiaco está relacionado para Nietzsche en *El origen de la tragedia* con el "eterno goce inherente a la existencia" que está detrás de las apariencias, cuya aniquilación es necesaria para sentir ese placer "en presencia de la fecundidad superabundante de la universal voluntad"[68] o sea del "eterno placer del devenir"[69]. Vivir la vida significa para Nietzsche la renuncia a la individualidad: sólo el distanciarse del "*principium individuationis*", cuya "imagen divina y espléndida"[70] es Apolo, nos permite que "por cortos instantes" del "arte dionisiaco" formemos parte de la "vida eterna", "somos la esencia primordial misma, y sentimos su apetencia y la alegría desenfrenada de vivir"[71]. Debido a la aniquilación del "*principium individuationis*", el "arte dionisiaco" es necesariamente trágico; se supera la diferencia entre arte y vida, el arte llega a ser vida

[64] En relación al enfoque simbólico de la interpretación de los mitos cf. Infra, cap. 1.3.2.
[65] Cf. Christoph Jamme, op. cit., pp. 85-97.
[66] Rüdiger Safranski, op. cit., p. 14.
[67] Cf. Friedrich Voßkühler, op. cit., p. 90 s.
[68] Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, loc. cit., p. 82.
[69] Id., *Ecce homo* (1888), Madrid: Alianza, 2000, p. 78.
[70] Id., El origen e la tragedia, op. cit., p. 19.
[71] Ibíd., p. 82.

auténtica – "únicamente como ´fenómeno estético´ puede ´justificarse´ eternamente la existencia y el mundo"[72].

Nietzsche, rigorosamente y sin indulgencia, desenmascara la decadencia de ese mundo, lo débil, enfermo, podrido de su tiempo, para enfrentarlo con una visión trágica y orgiástica del ser, asociada con los cultos antiguos para el dios Dionisio, en los que "se desencadena verdaderamente la más salvaje bestialidad de la Naturaleza"[73]. El ataque de Nietzsche a la interpretación tradicional de lo griego antiguo como perfección de lo bello resulta a la vez una destrucción de la imagen tradicional del ser y la naturaleza, el cuestionamiento y la destrucción de las orientaciones valorativas tradicionales del "mundo occidental" basadas en la antigüedad y el cristianismo. Según Nietzsche el nihilismo como proceso de destrucción ya no se puede detener y es la condición para el futuro dominio de lo dionisiaco, la afirmación incondicional de la vida en toda su magnitud, "más allá del bien y del mal" (Nietzsche), del sentido y del destino.

Nietzsche termina *El origen de la tragedia* con la idea "cuánto no debía sufrir ese pueblo [griego], para adquirir tal grado de belleza"[74]. Esas palabras nos revelan que para hablar de la relación entre arte y vida tenemos que hablar de contraste, enfrentamiento, tensión. El arte nace de un conflicto, de la lucha entre fuerzas vitales, atribuidas en dicha obra juvenil de Nietzsche a los dioses griegos Apolo y Dionisio. Apolo, el dios del sol y la luz representa el día, la razón, la armonía y corresponde en la tragedia con las palabras y los personajes. Dionisio, el dios del vino y la embriaguez es la noche, lo irracional, lo instintivo

[72] Ibíd., pp. 34-35.
[73] Ibíd., p. 22.
[74] Ibíd., p. 118.

y en la tragedia representa los momentos de la música y la danza, el coro[75]. El arte es la fisura que conecta y separa esas fuerzas vitales, es el esfuerzo por lograr un equilibrio para no caer a uno u otro lado, es la voluntad de poder que estimula sin cesar la vida; es un mundo de apariencia, un velo de belleza que cubre al horror de la existencia humana y que nos hace soportar lo falso, cruel y absurdo de la misma. El sufrimiento del mundo lo vemos con la ayuda del arte como un abismo en que no caemos sino encima del cual nos quedamos en vilo[76].

Volvamos finalmente al punto de partida de nuestras reflexiones acerca de la idea de una nueva mitología en el primer Romanticismo alemán. Creemos que esa idea nos aclara que el interés de Muench por Dionisio y la *Teogonía* de Hesiodo va más allá de lo alegórico de los mitos griegos y expresa más bien su búsqueda del origen arcaico de la vida y el arte, la apertura hacia lo infinito – "hacia lo en vano que exige el regreso, hacia el huevo ondulado del mar a la luz de Fénix", "hacia lo indecible, hacia lo anónimo", "lo oscuro", "lo inimaginable"[77] – , expresa su esperanza por el retorno del "dios venidero" (Hölderlin) al mundo alienado, desencantado, desmitificado.

[75] La idea de una dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco ya se encuentra en Schelling (*Philosophie der Offenbarung*, Werke, II, IV, p. 25).
[76] Según Kaufmann, hay en Nietzsche también una tendencia de entender la relación entre vida y arte como la entre salud física-mental y genialidad artística, en el sentido de una correlación entre enfermedad y genialidad, eso como cierto reflejo de sus propios problemas de salud (mental): cf. Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Antichrist*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, pp. 155 ss.
[77] Gerhart Muench, poemas "Ilusión de sombra", "El reloj", "Por azar", en: op. cit., pp. 25, 159, 181.

1.2 El mito de la naturaleza

1.2.1 Naturaleza y hombre en el ciclo *Vida terrenal* y otros poemas de Muench

Vida terrenal es un ciclo de veinticinco poemas de Muench[78]. Son poemas de carácter elegiaco-hímnico, escritos entre 1947 y 1950, de los cuales sólo tres tuvieron su origen en Alemania y todos los demás en Estados Unidos. Fueron clasificados por el mismo Muench – ya sea en su momento de creación o quizás posteriormente – de acuerdo a una estructura de en total 14 partes (X a XIV), de las cuales algunas están subdivididas en dos o tres poemas. En la herencia de Muench se encontró una hoja manuscrita que posiblemente en el momento cuando se escribió era la carátula sólo del primer poema de "Vida terrenal", el muy largo "Todo es danza"[79], pero tal vez podría entenderse como carátula prevista para todo el conjunto de poemas posteriormente creados que forman parte de "Vida terrenal":

"Lethe, Lotos, / Exaudi nos / Guirnaldas y Frutas / en dioscura semejanza / recolectadas, secadas y tejidas / Gerhart Muench / Lugar de las penúltimas metamorfosis / Wiessee - les – bains"[80].

El lenguaje de los poemas del ciclo "Vida terrenal" está lleno de simbolismo, metáforas y comparaciones en relación a la descripción de paisajes, del mar, lagos y ríos, de nubes y del viento, de la flora y fauna, de las fuerzas y fenómenos de la naturaleza en general. Expresa una muy profunda visión panteísta y animista de la "vida terrenal como bien lo demuestran los siguientes citados extraídos de varios poemas:

> "[…] con rayos de soles descendentes / peina Iris el castaño fascículo plateado de eucalipto"; "se abrazan las flores […] / en su luciente boda"; "se inclinan buscando

[78] Id., "Vida terrenal", en: op. cit., pp. 43-133.
[79] Id., poema "Todo es danza" (traducido por María Brumm). en: op. cit., pp. 46-65.
[80] Id., "Lethe, Lotos exaudi nos", en: op. cit., p. 43.

protección / mechones veteados de éter / de la amarga pimienta verde" y "el pliegue pétreo de montañas de la sierra madre / se sonríe de sueño ante el día"[81].

"¡Esperando los […] besos de los vientos cansados / temblando […], se inclinan / azaleas de montaña, de ojos dulces y tímidos!"[82]

"[…] recuerdan colinas nupciales al soplo de amor del céfiro" y "en el centro del desierto, / […] la fuerza de eones más allá del tiempo / en la eternidad arcaica / atiza la lava titánica"[83].

"[…] cuevas expuestas a rayos / […] engendran en cámaras de amor / en íntima unión corporal / ilusión tentadora"[84].

Coníferas "gigantes lejos e indiferentes", escuchando el "llanto" de sus "hermanos, obligados a prolongados trabajos forzados", adoptando "la imagen de un dios", son "inexorables hijos del caos" que ordenan "la renuncia y la retirada"[85].

También posteriormente a "Vida terrenal" Muench no abandona su visión animista de la naturaleza:

"Cipreses de Monterey / […] guardianes de la costa, soberanos sobre rocas, / videntes de olas, / […]; a escondidas / de noche el aire les cuenta / sucesos salados a sus oídos"; "[…] busca protección el ficus sicomoro, / y sobre el espejo de agua / flota su llanto por el pleno verano"[86].

"Labios de rosas moribundas / se besan en el tejido de hierbas, / donde resplandece la lágrima de la luna"[87].

¿Y dónde está el ser humano? Si hacemos referencia a los demás poemas de Muench, vemos que el hombre es parte integrante del todo sagrado de la naturaleza, sin embargo:

[81] Id., poema "Crepusculum Pasadenensis", en: op. cit., p. 91 y 93.
[82] Id., poema "Sierra Madre", en: op. cit., p. 95.
[83] Id., poema "Carpintería", en: op. cit., p. 99.
[84] Id., poema "Death-Valley, en: op. cit., p. 103.
[85] Id., poema "Coníferas gigantes en Sequoia", en: op.cit., p. 119 y 121.
[86] Id., poema "Amigos", en: op. cit., p. 143.
[87] Id., poema "Chapala-Jalisco", en: op. cit., p. 155.

Hay "peligro por el ser humano"[88].
Hay muchos "hombres perdidos / y atados a engaños de mente estrecha"[89].
Para ellos "toda la tierra es tumba viva"[90].
Hacen "todo lo que puede hacer un hombre […] / Amar, comer, matar, dormir"[91].

Debido a "la ambición de las larvas – / y la codicia aparentemente viva – / del ser humano – / siendo caprichoso y obligado a serlo": "Qué asco, infamia, miseria / es el ser humano"[92].

"[…] algo / no puedo: estar entre otros – / […] No puedo tomar parte / en su bajeza, / su banalidad"[93].

Por eso "todos huimos"[94], echamos "vino tinto / en la boca y en los sesos"[95], queremos estar ciegos, morirnos, entregarnos a la noche, "la negra madre de toda necesidad"[96].

La visión negativa del ser humano frente a lo sagrado de la naturaleza en pocos lugares de la obra poética de Muench se relaciona con crítica social y ecológica tan fuerte como en el poema "Brasilia" donde se rechaza la intervención del hombre, la creación de la ciudad Brasilia, dentro del sistema ecológico amazónico:

Brasilia (Gerhart Muench)[97]
¿Con qué tensión, a través de qué espiras
del cerebro fluye la energía
de sentimientos de la luz del día
hacia la oscuridad de la noche
de la jungla? Sí, es la explosión
de señales eléctricas en el núcleo
de los fenómenos, la que está en el trono

[88] Id., poema "Monodia", en: op. cit., p. 85.
[89] Id., poema "Death-Valley", en: op. cit., p. 103.
[90] Id., poema "Al acabarse todos mis sueños", en: op. cit., p. 171.
[91] Id., poema "¿Qué más?", en: op. cit., p. 165.
[92] Id., poema "Una gota…", en op. cit., p. 175.
[93] Id., poema "¿Qué más?", loc. cit., p. 165.
[94] Id., poema "La huida", en: op. cit., p. 169.
[95] Id., poema "Una gota…", en: op. cit., p. 175.
[96] Id., poema "A la madre negra de toda necesidad", en: op. cit., p. 81.
[97] Id., poema "Brasilia", en: op. cit., p. 203.

de la creación y dispara una nueva estrella
hacia lo relativo de la espesura.
La pasión astral emite un esqueleto
de avenidas, hipertrofia
de asfalto hecho de espuma, el sitio
para los microbios del tiempo prestado
vestidos de hule y acompañados
por los gritos afónicos de papagayos
en las lianas, sonando como las fanfarrias de Dédalo.
Un firmamento de rentabilidad
se cae en la faringe de la semilla perdida
de la virgen y ardiente selva, y prolifera
ciegamente entre las picaduras de mosquitos
de la tierra talada. Pero las lámparas
conducen como canto hacia la ciénega estancada
y consagran las amontonadas rampas rociadas
de cloro de la mañana. En el afán de dinero
de codiciosas hordas se basa el monumento
de una humanidad doblegada
al azote de sus desenfrenados
instintos. Ensilladas
como caballos de circo corren las naciones
hacia el corazón de la selva para ver en la fiesta
de triunfo de las horrendas comisiones
la muerte que no se puede comprar.

Reconociendo lo mediocre del ser humano, de su vida dominada por su pensamiento utilitarista, contaminada por el "afán de dinero", "doblegada al azote de sus desenfrenados instintos"[98] ¿esa vida tiene algún sentido?, "¿por qué aún vivir?"[99]:

> Necesitamos abrir "los ojos y manos para percibir"[100], fijarnos "más en el aspecto siniestro / del vidente solitario"[101].

[98] Ibíd.
[99] Id., poema "El comienzo", en: op. cit., p. 163.

"¡Ojos, cautiven / el sol y la luna! / ¡Manos, sostengan la tierra! / ¡De la estrella resguarde el brillo, / corazón embriagado de fortuna!"[102].

"¡En tanto luzcan aún para mí con sus amorosos colores / las flores de la alfombra materna, / préstame tu voz de garganta dorada, fuente del sol de medio día!"[103].

"¡Oh animal! – / (amo a los gatos en mi alrededor)"[104]. Bale, "la gata que cumple años", "completamente diosa y a la vez animal" - "qué felicidad has podido regalar"[105].

"Música – / música"[106]. "[…] escucho de Schubert ´El viaje de Invierno´ – / Mi corazón / tiembla por esa razón"[107].

Pero la vida es "efímera, todo es perecedero"[108]. Así siempre está presente también la muerte:

"En vano / extraen con fuerza / […] mis dedos creadores / en el teclado de marfil / da lo mismo / aplauso hueco / […] ¿Qué podré darte? / ¿Qué podré dejarte / en la pobre tumba? / Perdóname por las temporadas sin cosecha / Perdóname / porque tan carente de frutos / te haya convocado susurrándote / ¡Ayuda! Terra, Mater…"[109].

"La pálida infanta […] muerta tan pronto"[110].

"Pasado, terminado – / finalizado. / El fin"[111].

"Vi - / la muerte que elimina. / […] / vi nubes, viento, / amor, destrucción eterna"[112].

"[…] ver […] / la muerte que no se puede comprar"[113].

---

[100] Id., poema "¡Noche, quédate!", en: op. cit., p. 19.
[101] Id., poema "San Juan Capistrano", en: op. cit., p. 117.
[102] Id., poema "Fin de año", en: op. cit., p. 145.
[103] Id., poema "Coníferas gigantes de Sequoia", en: op. cit., p. 121.
[104] Id., poema "En el pantano", en: op. cit., p. 191.
[105] Id., poema "¡Oh, Bale!", en: op. cit., p. 173.
[106] Id., poema "Al acabarse todos mis sueños", en: op. cit., p. 171.
[107] Id., poema "No es noche", en: op. cit., p. 161.
[108] Id., poema "En el pantano", en: op. cit., p. 191.
[109] Id., poema "Noche transfigurada" (traducido por Raúl Falcó), en: op. cit., p. 111 y 113.
[110] Id., poema "Scarlatti", en: op. cit., p. 179.
[111] Id., poema "Muerto…", en: op. cit., p. 183.
[112] Id., poema "En el pantano", en: op. cit., p. 191.

A lo perecedero de la vida y del amor se refiere también el siguiente poema de Muench:

En la melodía… (Gerhart Muench)[114]
« Le printemps adorable a perdu son odeur » (Baudelaire)[115]
En la melodía de las primeras abejas,
el zumbido, trino, susurro
suenan dulces sonidos sensibles,
saludan a primeras luces soleadas,
cantan como viejo cuento de hadas:
¡Dulce mayo!
¡Dulce mayo!
Tiempo de invierno,
invierno ya
ha pasado.

Del oscuro río las olas azules
fluyen en el aire templado,
del celestial ojo azul están embriagadas,
avanzan con calma hacia las flores
y por la nostalgia están acompañadas.
¡Dulce mayo!
¡Dulce mayo!
El amor también,
el amor ya
ha pasado.

Por la boca abierta de las flores
aparece olor de hechizo.
Sendas tranquilas, de colores
están sombreadas, todas partes pintadas.
En el corazón está oscuro:

[113] Id., poema "Brasilia", en: op. cit., p. 203.
[114] Id., poema "En la melodía…", en: op. cit., p. 195.
[115] "La primavera adorable ha perdido su olor" (Charles Baudelaire).

¡Dulce mayo!
¡Dulce mayo!
Silencioso
estás frío
¡Tu tiempo ya
ha pasado!

Aparte de la conciencia de la muerte como aceptación de lo temporal y limitado de la existencia física del ser humano como individuo, ¿qué le queda al hombre como orientación en su búsqueda para dar sentido a esta temporalidad?:

> "¿Qué queda? / La voz de pájaros y el arpa de relámpagos; / consagración de árboles, en el muérdago estrangulada la esperanza / por la venida de un dios, / quien repique la bronca campana del cuerpo humano / con sonidos más fuertes que el viento: / ¡Sonido libre de sombra!"[116].

> "[…] el temblor / de toscas manos devotas / en cuya oración / se mezclan los antepasados arcaicos de maíz"[117].

> "… los presentimientos de la vida eterna"[118].

> "¿Perdió el alma su camino? / Con abundantes plumas / en la cuna / del sueño / así canta / su dorado ser eterno"[119].

"Yo – pero ¿qué es mi yo?"[120]. "[…] lo oscuro, / lo inimaginable – ¿Cómo es?"[121]. En el siguiente poema el "yo", trasciende su temporalidad; al reconocerse como "máscara", a través de la cual se expresa la vida eterna, llega a ser "yo" fuera y sobre los tiempos, "yo"

[116] Id., poema "Ilusión de sombra", en: op. cit., p. 159.
[117] Id., poema "San Juan Capistrano", en: op. cit., p. 115.
[118] Id., poema "La puerta", en: op. cit., p. 201.
[119] Id., poema "Sierra Madre", en: op. cit., p. 97.
[120] Id., poema "En el pantano", en: op. cit., p. 191.
[121] Id., poema "Por azar…", en: op. cit., p. 181.

de muchos nombres y de ninguno, de todo y de nada, héroe y víctima a la vez de una grandiosa metamorfosis, "yo" inmortal, "eterna criatura"[122]:

La máscara (Gerhart Muench)[123]

(Milenios están presentes)
Antaño.
Me refería a sol y nubes,
lluvia, terremoto, montones de hojas –
pozo en la plaza polvorienta,
agua de lluvia entrando en la casa.
Todo eso me parecía,
a la luz de miles de años,
la mañana de ayer –
eterno ser.
Mi madre era delgada y frágil,
era mujer gorda de Etiopía,
era animal, planta, piedra, gota en el tibio mar.
Pasado y presente.
Pero ahora siento –
haberme olvidado de mí mismo –
como un niño que no sabe del joven moribundo que va a ser –
y que sólo aquellos –
aquellos acompañantes
de antaño o siempre –
estuviesen aunque no vivos
sino enteramente presentes.
Quien tomó de la copa –
está muerto.
Quien tomó de la palma de su mano –
agua salada –
su boca por dolor torció como mueca.
Como máscara –

[122] Id., poema "San Juan Capistrano", en: op. cit., p. 117.
[123] Id., poema "La máscara", en: op. cit., p. 184.

disfrazada
está la vida eterna.

En la perspectiva del "yo eterno" cuestiones de responsabilidad social y ecológica de los seres humanos pierden relevancia, los milenios de la historia humana, de la "vida terrenal" se hacen presentes y a la vez se diluyen en el "eterno retorno" de lo siempre igual y "más allá del bien y mal" (Nietzsche), reduciéndose todo lo concreto y particular en su temporalidad a ser máscara de lo atemporal, sobre-temporal, de la vida eterna. Aquí se muestra una visión mítica de la naturaleza, la "vida terrenal" y del ser humano, una cosmovisión basada en una enorme abnegación y tal vez simultáneamente en una inmensa soberbia.

1.2.2 Del Romanticismo a la cosmogonía de Klages

"En estas obras reina una intimidad misteriosa, una extraña comunión con la naturaleza, especialmente con los reinos vegetal y animal. El lector se siente en ellas corno en un bosque encantado: […] cree oír su propio nombre en el rumor de los árboles; […] todo respira, todo acecha, todo se estremece y aguarda"[124]. Esa cita de Heine, aunque se refiere a las novelas de Tieck, autor del Romanticismo alemán de las primeras décadas del siglo XIX – ¿no podría leerse también como referencia a gran parte de la poesía de Muench, escrita unos cien años más tarde que aquellas obras?

De acuerdo a Heine, la comprensión animista de la naturaleza por los poetas románticos fue impulsada por la filosofía de la naturaleza de Schelling, su "doctrina de identidad", de que la naturaleza "no sólo existía en nuestro espíritu, sino también en la

[124] Heinrich Heine, *La escuela romántica* (1836), Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 114 s.

realidad; de que nuestras percepciones de las cosas son idénticas a las cosas mismas"[125]. Para Schelling hay una unidad metafísica entre el hombre y el universo: "La naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible"[126]. Debido a la obsesión romántica por la reconstrucción de la unidad primitiva del universo, la comprensión de la naturaleza llega a ser interpretación de la propia vida humana en términos de eternidad, mediadora en la relación del hombre con la trascendencia, lo absoluto. Sólo los artistas son capaces de oír el diálogo interior del cosmos que el pecado original les impide percibir a los demás, revelar el espíritu en la naturaleza, el alma del mundo; sus creaciones representan "el conocimiento de lo más alto"[127]. Los artistas son herederos de los sacerdotes de la naturaleza: "Primitivamente, sacerdote y poeta eran nombres sinónimos, sólo en tiempos posteriores ha sido separado su significado"[128]. Así el buscador de "la flor azul" de Novalis[129] debe creer los sueños, enfrentarse con el ´yo´ interior, tener oídos para las voces de los genios seductores de la fantasía onírica, que lo llevan a una experiencia trascendental, un estado de éxtasis como víspera del encuentro con lo más allá.

Como sucesor del Romanticismo en cuanto a su comprensión de la naturaleza se entendió también Ludwig Klages (1872-1956). A la influencia de su pensamiento sobre el compositor-poeta Gerhart Muench se hace alusión en el canto LXXV de Ezra Pound (de los Cantos Pisanos), donde se describe en forma corta a Muench "con […] Klages en su mochila"[130].

---

[125] Ibíd., p. 121.
[126] Friedrich W. J. Schelling, *La relación del arte con la naturaleza* (1807), Madrid: Aguilar, 1985, p. 41.
[127] Ibíd., p. 45.
[128] Novalis, "Granos de polen", loc. cit., p. 26.
[129] Cf. id., "Enrique de Ofterdingen", en: id., *Granos de polen –Himnos a la noche – Enrique de Ofterdingen*, México: SEP, 1987, pp. 83-227.
[130] Ezra Pound Ezra Pound, Canto LXXV, loc. cit.

Las obras de Klages, filósofo alemán, actualmente ya no son muy conocidas; a diferencia de las primeras décadas del siglo XX, cuando influyeron en particular sobre el pensar y sentir del Movimiento juvenil alemán (*Jugendbewegung*), una generación de jóvenes románticos alemanes anti-burgueses, anti-capitalistas y anti-modernos, que buscaban en el retorno hacia la naturaleza una alternativa a la vida urbana crecientemente determinada por la industrialización. Las ideas de Klages, aparte de las de Heidegger, Friedrich Georg Jünger y otros autores, su radical crítica de la cultura y civilización, de la técnica, nutrieron en gran parte la corriente ecológica de la llamada *Revolución Conservadora* alemana de los años veinte y treinta del siglo pasado[131].

Ya a fines del siglo XIX el joven Klages creó juntamente con sus amigos Schuler y Wolfskehl en el barrio bohemio Schwabing de Múnich, en medio de diferentes tendencias anti burguesas y ocultistas , el círculo esotérico de "*Blutleuchte*" (luminaria de sangre), denominado también "Ronda cósmica". Si bien en el curso de unos pocos años hasta mediados del primer decenio del siglo XX ese círculo dejó de existir como agrupación firme, debido a las rivalidades internas de sus protagonistas y su enfrentamiento, después de una fase de acercamiento, con el círculo del poeta Stefan George ("gran quiebra de Schwabing")[132], las conferencias y charlas de algunos "cósmicos", sobre todo de Schuler, llegaron a ser famosas y tener una gran influencia mucho más allá de su sede local en la vida intelectual y artística de Alemania hasta principios de los años veinte.

Los "cósmicos" rechazan el cristianismo acompañado por la racionalización y la desmitologización como traición a la "sangre" − las fuerzas cósmicas, la vida auténtica.

[131] Acerca de la llamada *Revolución Conservadora* cf. infra, cap. 3.2.2.

[132] Acerca de la influencia de los cósmicos sobre el círculo de George cf. Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995; Georg Doerr, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, pp. 33-44.

Diagnostican lo negativo de la cultura occidental presente en comparación con culturas anteriores, puesto que las innovaciones técnicas y la apropiación industrial de la naturaleza han llevado a la caída de la humanidad, su separación de sus condiciones naturales y originarias. Ven el signo más visible de esa caída en la "gran ciudad Moloc" situada "sobre la montaña de escombros del pasado, desnuda y humeante por la sangre derramada de pueblos infantiles"[133]. Califican las grandes "masas" en las ciudades como animales con instintos ciegamente destructores: "El árbol de la vida ha perdido todas sus hojas doradas, y en el ramaje podrido pulula con gritona agitación el género repugnante de los simios"[134]. Propagan la salida de la decadencia del mundo occidental bajo el signo de la "Blutleuchte", simbolizado por la esvástica, retornando a los orígenes paganos, al culto de misterios. Creen que sólo pocas personas, "enormes" como ellos mismos, siendo "reencarnación de chispas no extinguidas del lejano pasado"[135], aisladas de las masas, vinculadas a los pocos espacios auténticos de comunicación aún existentes en las pequeñas ciudades y los pueblos[136], cuentan con la sangre incorrupta, las energías básicas para el gran vuelco cósmico. El esoterismo de los "cósmicos" se relaciona con una jerga especial poco comprensible para la gente común de las "masas" y con la idea de buscar un lugar apartado, exclusivo para fundar una colonia pagana[137]. Se identifican en forma muy personal con la antigüedad, dando continuidad al romanticismo, a Creuzer, Bachofen, Nietzsche en la recepción no clasicista, no humanista, sino religiosa de lo antiguo y presocrático. Su esperanza por el retorno de los dioses antaño expulsados de los bosques está relacionada

[133] Ludwig Klages, *Rhythmen und Runen*, Leipzig: Barth, 1944, pp. 256 y 272.
[134] Ibíd., p. 272.
[135] Id., *Vom kosmogonischen Eros* (1922), Bonn: Bouvier, 1988, p. 190.
[136] Cf. id., *Rythmen und Runen,* loc. cit., p. 254. Cf. también ibíd., p. 246: "En el apego sentimental a la tierra natal radica el genio artístico, la nobleza, el linaje […] El erudito, el hombre de la gran ciudad, el comerciante están fuera de su tierra."
[137] Cf. Gerhard Plumpe, "Alfred Schuler y la ´Ronda Cómica´", en: Manfred Frank, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología* (1998), Madrid: Akal, 2004, pp. 229-278, aquí pp. 260-263.

con su aspiración de revitalizar la antigüedad, evocar su presencia inmediata, lo que se demuestra en: la importancia que se da, con referencia a Sócrates y Platón, al diálogo oral en la fundamentación de ideas; el deseo de vestirse en forma antigua no sólo en las (célebres) fiestas de disfraces paganos de la bohemia muniquense; el entierro de Schuler de acuerdo a su testamento, con vestimenta romana y con silencio total de los presentes; la identificación personal de George con el dios Apolo, contrastando la del Nietzsche tardío con Dionisio; el plan de Schuler, no realizado, de sanar al enfermo Nietzsche mediante un proceso ritual de acuerdo al baile de los curetas en la mitología griega; etc.[138].

El tema básico del pensamiento de Klages más allá de su participación juvenil en la "Ronda cósmica" está anunciado en el título *Hombre y tierra* de una publicación del año 1913[139]: la crítica de la relación del hombre actual con su entorno natural, de la abnegación de la "magna mater"[140], es decir, el dominio de la técnica y las ciencias instrumentalizadas por intereses económicos sobre la naturaleza y el hombre. Ese dominio es resultado de la separación entre espíritu y naturaleza, que se ha dado en el marco de toda una tradición logo-céntrica del pensamiento occidental, empezando con la filosofía de Sócrates, Platón y Aristóteles. Asimismo la superación de las deidades de la naturaleza por las religiones monoteístas del judaísmo y el cristianismo ha extraditado la naturaleza como presa de la investigación científica, llevando a la destrucción de la sustancia vital de la tierra, de su "alma". El error del logocentrismo, de reducir lo inmediatamente vivido a lo meramente pensable, lo conceptual – un error básico de la filosofía desde hace dos y medio mil años[141]

[138] Cf. ibid., p. ; Georg Doerr, op. cit., pp. 35-38.
[139] Ludwig Klages, *Mensch und Erde. Elf Abhandlungen* (1913), Stuttgart: Klett, 1973.
[140] Cf. id., *Der Geist als Widersacher der Seele* (1929), Bonn: Bouvier , 6a. ed., 1981, cap. 74, pp. 1330-1400.
[141] Ibíd., p. 1114.

−, su negación de la existencia de un mundo no conocible, de la "cosa en sí" (Kant)[142], "la creencia en los hechos por un lado y la creencia en los conceptos por otro lado"[143], "la conciencia como trastorno de la vida"[144] restringen la vida a las leyes de la racionalidad y se olvida de su unidad con el "alma", lo mítico, lo inconsciente[145]. Logocentrismo significa abstraer de las relaciones entre imágenes, reducirlas a "unidades de cálculo de procesos mecánicos".

Klages define al hombre a través de las tres sustancias básicas cuerpo, alma y espíritu, de las cuales "el cuerpo y el alma son polos no separables de la célula vital, en la cual desde fuera el espíritu parecido a una cuña se introduce con el afán de separarlos, de eliminar el alma en el cuerpo y el cuerpo en el alma, de matar de esta manera toda la vida accesible"[146]. El *logos* es "el factor determinante en un mundo de lo determinado", prima causa, "natura naturans non naturata"[147], un demonio que históricamente apareció como un antiguo *deus ex machina* en la realidad de los hombres, la cual desde entonces se ha convertido en el escenario de la lucha dramática entre alma y espíritu.

Dejar pasar, contemplar y sufrir lo vivido constituye el anti-polo a la actividad analítica, logo-céntrica. El pensamiento simbólico (mítico, mágico) se da en virtud de similitudes elementares, imágenes de recuerdos llegan a ser arquetipos, lo vivido se convierte en lo ya visto, se reunifican los polos alma y mundo, se transmite una "realidad de las imágenes"[148] no manipulada y de la participación en el todo de la vida, de la unidad entre hombre y naturaleza. En esa forma de una contemplación pre-conceptual, un éxtasis

[142] Cf. la crítica de Klages a Kant ("el error kantiano") en ibíd., pp. 141-155.
[143] Ibíd., p. 121.
[144] Ibíd., p. 217.
[145] Cf. ibíd., pp. 217-279.
[146] Ibíd., p. 7.
[147] Ibíd, p. 729.
[148] Ibíd., libro 5.

dionisiaco de imágenes oníricas[149] la humanidad en sus orígenes paradisiacos (los "Pelasgos"[150]) experimentaba el mundo, vivía la vida en armonía con el ritmo cosmogónico; pero paso a paso entró en su historia del dominio racional, lógico-causal del mismo mundo. La vida moderna, de acuerdo a Klages, está caracterizada por la alienación del hombre de la naturaleza y los demás hombres, el desencantamiento y la indiferencia, la violencia y la represión, la angustia por el sinsentido existencial y la muerte de la existencia individual. La única posibilidad de salir de la desolación de la existencia moderna es la aceptación del individuo de entregarse pasivamente al mundo, de participar en la vivencia inconsciente del destino, de la unión con "la lejanía sin acercarse a ella, de una intimidad que no deja de ser extraña"[151].

"Si bien seguramente no hay regreso, podría haber retorno"[152], la vida podría fortalecerse ante el espíritu, éste y con él la técnica podría volver a someterse al servicio para la vida. Sin embargo, las conclusiones de Klages en vista de la "creciente racionalización del mundo" (Max Weber) son pesimistas. Unos años antes de la profecía de Spengler de la "decadencia del occidente"[153] Klages habla de la "decadencia del alma"[154]. Pronostica la "venganza de la vida": "La voluntad de apropiación espiritual es violación a la vida, y por eso recibe el violador el palo de venganza de la vida. Esa frase […] terriblemente se habrá verificado cuando la humanidad degenerada finalmente haya muerto

[149] Klages en *Vom kosmogonischen Eros* vincula el estado extático con el concepto de Nietzsche de lo dionisiaco (loc. cit., pp. 71 y 75); distingue tres formas básicas del éxtasis – "la heroica, la erótica y la mágica" (p. 72) –, de las cuales la erótica es de carácter cosmogónico, expresándose el cosmos a través de ella como "eros cosmogónico": "un estado de expansiva opulencia, en el que lo interior […] inmediatamente llega a ser exterior, mundo y realidad que aparece", "la permanente revelación de lo que permanentemente brota del alma invisible" (p. 57).
[150] Cf. Id., *Der Geist als Widersacher der Seele*, loc. cit., 2a. parte ("La imagen del mundo de los Pelasgos").
[151] Ibíd., p. 450-451.
[152] Ibíd., p. 1424.
[153] Oswald Spengler, *La decadencia de* Occidente (1918 y 1922), Barcelona: Espasa-Calpe, 1989.
[154] Klages, *Mensch und Erde. Elf Abhandlungen*, loc. cit., p. 14.

del desencantamiento racionalista de la vida"[155] Lo perdido para siempre está perdido: "Ninguna doctrina nos devuelve lo que ya se ha perdido" (Klages, 1913), los "tiempos de cambio vitales"[156] se han agotado. Como tales tiempos en el pasado, emanaciones de las fuerzas cósmicas, como pequeñas islas del pensar "bio-céntrico" dentro de todo un entorno "logo-céntrico"[157], Klages considera en particular el siglo V a. C. con Lao-Tsé, Confucio, Buda, Pitágoras y Heráclito, las primeras décadas del siglo XIX con el Romanticismo ("ola romántica del alma") así como los últimos años del mismo siglo con Bachofen y Nietzsche ("cumbre del tiempo de cambio terrenal"[158]). Como fuentes de inspiración para su propio pensamiento Klages destaca en particular la filosofía de la naturaleza romántica, sobre todo de Carus, la exploración del matriarcado arcaico por Bachofen[159] y el redescubrimiento de la metafísica de lo dionisiaco por Nietzsche[160]. Los últimos dos, Bachofen y Nietzsche, son para Klages "ditirámbicos de la caída", "últimos portadores de la esencia terrenal"[161].

El pensamiento de Klages ya en su tiempo[162] y posteriormente ha sido calificado en forma contradictoria. Se ha visto en él el pos-nietzscheano, heredero del Nietzsche

[155] Id., *Vom kosmogonischen Eros,* loc. cit., 1988, p. 198.
[156] Id., *Der Geist als Widersacher der Seele*, loc. cit., p. 915.
[157] Ibíd., p. 130.
[158] Ibíd., p. 919.
[159] En relación al pensamiento de Klages acerca de la teoría de Bachofen sobre el matriarcado cf. en particular ibíd., cap. 74, pp. 1330-1400. Cf. también Johann Jakob Bachofen (1861). *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal, 2da. ed., 1992.
[160] Nietzsche fue para Klages un "mártir del paganismo" combatiendo y muriendo por el fervor de la vida" (Ludwig Klages, *Rhythmen und Runen*, loc. cit., p. 332). Cf. también id., *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, Leipzig: Barth, 1926, donde se señalan también las diferencias entre Nietzsche y Klages: Klages rechaza la identificación de la vida con la voluntad de poder, considerando la voluntad un instrumento de la hostilidad del espíritu a la vida, y critica en el capítulo "autodestrucción de Nietzsche" la idea del eterno retorno como lo más extremo de esa hostilidad (pp. 215-216). Cf. también Paul Bishop, "Ein Kind Zarathustras und eine nicht-metaphysische Auslegung der ewigen Wiederkehr, en: *Hestia 21. Jahrbuch der Klages-Gesellschaft*, , Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002/03, pp. 15-38.
[161] Id., *Der Geist als Widersacher der Seele,* loc. cit., p. 923.
[162] En relación a la recepción – crítica e influencia – de Klages en su tiempo, cf. en forma resumida Richard Raschika, "Der tödliche Pfeil – Ludwig Klages´ Kultur- und Zivilisationskritik", en: *Natur unid Kultur*, Neuhofen: Gesellschaft für ökologisch-nachhaltige Entwicklung, 7/2, 2006, pp. 62-78, aquí p. 63. En forma más detallada se describe la reacción a Klages en Reinhard Falter, *Ludwig Klages*, München: Telesma, 2003,

dionisiaco, "el exponente más radical" de la filosofía vitalista (*Lebensphilosophie*), de un irracionalismo, antimodernismo, "dionisianismo cósmico lleno de antisemitismo, anti-individualismo y misticismo de ´sangre´", predecesor ideológico directo del nazismo[163]. En cambio, su crítica del poder en cualquier forma, concerniente a todas las alternativas políticas que se han presentado en la modernidad – liberalismo, capitalismo, socialismo − ha sido considerada como contraria a la ideología nazi y perteneciente más bien a una tradición anarquista, anti-autoritaria[164]. Su crítica del proceso de civilización basado en la creciente destrucción de la naturaleza ha sido apreciada como primera expresión de ideas básicas del movimiento ecológico contemporáneo[165]. Se ha destacado que "su crítica del pensamiento logo y antropocéntrico si bien en mucho sólo da continuidad a Nietzsche, a la vez anticipa motivos decisivos de la crítica de la razón como ha sido desarrollada mucho más tarde bajo diferentes signos por Heidegger, por la Teoría Crítica o por el neo estructuralismo francés"[166]. También se ha insistido que el pensamiento de Klages marcó un punto final en la crítica cultural y civilizatoria de la *Lebensphilosophie*, en que esa crítica se ha vuelto a cuestionar a sí misma debido a su inconsistencia interna en lo

pp. 67-118. En relación a la influencia del pensamiento de Klages y la filosofía vitalista en general sobre la Teoría Crítica de Walter Benjamin (en su concepto de aura de la obra de arte, su recepción de Bachofen, etc.) y de Adorno y Horkheimer (en *Dialéctica de la Ilustración*) cf. entre otros a Georg Dörr, op. cit., pp. 104-184.

[163] Steven E. Aschheim, *The Nietzschean Legacy in Germany, 1890-1990*, Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1992, pp. 80-82.

[164] Ibíd., p. 83.

[165] *Hombre y tierra* (*Mensch und Erde*, 1913) de Klages "anticipó casi todos los temas del movimiento ecológico contemporáneo. Censuró la acelerada extinción de las especies, la alteración del equilibrio ecostémico, la deforestación, la destrucción de pueblos aborígenes y del hábitat silvestre, la expansión urbana y la creciente alienación del hombre de la naturaleza. […] En 1980 ´Hombre y tierra´ fue re-publicado […] para acompañar el nacimiento de los Verdes alemanes" (Janet Biehl y Peter Staudenmaier, *Ecofascism: Lessons of the German Experience*, Oakland: AK Press, 1995, pp. 11-12).

[166] Stefan Breuer, op. cit., p. 106.

referente a su contenido y las condiciones restrictivas de su propia formulación a la luz de la supuesta omnipotencia del espíritu[167].

1.3 En búsqueda del sentido simbólico de las imágenes míticas

"Así habla el mito, que sólo es el ropaje del misterio" (Thomas Mann[168]).

1.3.1 *Marginalias metafísicas* – apuntes antropológico-filosóficos de Muench

En la herencia que dejó Muench al morir se encontraban también algunos escritos no publicados, cuyo contenido aparentemente no está estrechamente relacionado con sus actividades artísticas, sino más bien puede considerarse de carácter antropológico-filosófico. El más largo de esos manuscritos, en alemán y con el título *Metaphysische Marginalien* (Marginalias metafísicas), representa una especie de recolección de comentarios, algunos con citas en diferentes lenguas (latín, griego, inglés, francés), con referencia a temas mitológicos, de cuentos, del ocultismo, del origen de las religiones, de la antropología y la arqueología, alfabéticamente ordenados[169]. Llama la atención que en

[167] Cf. Heinz-Peter Preußer, "Logozentrismus und Sinn. Indikatoren eines Paradigmenwechsels. Ludwig Klages – Jacques Derrida – Georges Steiner", en: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, No. 45, 1999, pp. 199-217, aquí p. 203.

[168] Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jakobs*, "Höllenfahrt", IV (1933) (versión en español: *José y sus hermanos. Las historias de Jacob*, Barcelona: Ed. B, 2000).

[169] Gerhart Muench, *Metaphysiche Marginalien*, manuscrito, sin lugar y sin año, 34 páginas escritas a máquina más hojas sueltas insertadas sin números de página, algunas anotaciones a mano. Los temas tratadas son: Monos, el ser diferente, la magia de representación, la operación alquimista, el alabastro, América, la flor, el oso, el sepelio en árbol, la diada (*dyas*), Dionisio-Mise, lo dioscuro, *dejá vu*, el dragón, la tierra, el eco, el éxtasis, el enstasis, la comida, fluctuar del alma de tierra, el hilo, el sentido de colores, la felicidad, el secreto (misterio), Gaia, la piel, el sombrero de dioscuros, ahorcar, la mitad, el pelo (cabello), la liebre (conejo), Hermótimo, el fogón, el instinto, los ritos de iniciación, la intolerancia, *ius talionis*, Jano, el karma, calvo, la enfermedad, la guerra, el laberinto, la lógica (a-lógica), la astucia, la máscara, Mnemosine, medir, la lámpara para canoa, el sacrificio, el *ongon* (casa de fantasmas mongola – chamanismo), *puer* (*aeternus)*, Prometeo, la lengua polinesia, la polaridad, el falo, el espacio, el gigante y el enano, Rabino Loew (Judah Loew ben Bezalel de Praga), el cuervo, pulir (anillo y corona), la piedra, *sacculum a secando*, sol, hablar, tensión, la hijastra y la madastra, acerca de la metafísica del lenguaje, lingüístico, el torneo, el alcaller (*terra cotta*), la muerte, el tabú, el tabaco, la fieldad, el fenómeno arquetípico, la transformación, el pasado, *vates* (profeta celta), el guardián, la herida, estrangular, el vino, la verdad, Zaratustra, las *Dionisíacas* (epos), *wu wei* (mística taoista), entelequia, el arrebatamiento, *horror vacui*, el lema, estar sentado – silla, el hombre lobo, cambio elemental, tótem y tabú, música y pintura, apariencia de cantidad (su impacto en el continente norteamericano), Baubo, *labrys* (hacha de doble fila), México, mexicana.

dicho documento – seguramente aún no acabado, sino en proceso de completar por el autor – hay una abundancia de información no sólo de la antigüedad greco-romana sino también del judaísmo y cristianismo, de los pueblos nórdicos, celtas, germánicos, eslavos, del Cáucaso, de Etiopía, Egipcio, de la Persia, la India, Tíbet, China, el continente americano, etc.

Para tener una mayor idea de la forma de argumentación de Muench escogemos aquí al azar como ejemplo su comentario sobre "magia de imagen" (*Abbildzauber*):

> "Agente derivado de una extremamente compleja red de sueños la cual es tejida por Eros, uniendo los mundos, de la amalgama de todos los visibles fenómenos animados, particularmente estrecha entre planta, animal y hombre. Urano, Tellus y Orcus tiemblan y estremecen por el sabor del mismo amor; están abiertos para el rayo (pro) creativo, la humedad de los vientos y las nubes, nutrida por los cuerpos de agua en el ritmo de los altibajos del aliento del mundo; los rescoldos del fogón de almas pelasgo, ya sea el sol más alejado o sea el fuego de madera en el centro del hogar, calientan cualquier creatura que se acerca amigablemente. Un ejemplo más bonito: una tejedora admira la preciosa piel colorida de una serpiente. Para poder copiar esa belleza a su tejido, acaricia la serpiente, enclavada anteriormente por un hombre en un poste de madera; se toca frente y ojos con la mano. – Una muchacha sur-eslava pone la tierra de la huella del pie de su amante en una maceta de flores, y planta en la misma la caléndula (inmortal)."[170]

Se nota en el comentario de Muench anteriormente citado igual que en la mayoría de los demás comentarios la falta de la indicación de una fuente bibliográfica. Con ello se podría dificultar la posibilidad de ubicar esos comentarios con más certeza en un contexto más amplio de las investigaciones mitológicas, antropológicas y sobre el origen de las religiones. Sin embargo, en algunos comentarios se citan o mencionan autores, entre los

[170] Ibíd., p. 1 (traducción mía).

que están autores greco-latinos clásicos – Anacreonte, Apuleyo, Esquilo[171] –, el clásico de la literatura alemana Goethe[172], representantes del pensamiento romántico influenciados por la filosofía de Schelling como el filósofo Ignaz Troxler[173] y el médico romántico Richard Hoffmann[174], el investigador del matriarcado Bachofen[175], el poeta simbolista Valéry[176], los cósmicos Schuler y Klages[177], el historiador cultural Karl Vossler[178], el egiptólogo James E. Quibell[179] así como Leo Frobenius[180], Adalbert Erler[181], Karl Meuli[182], Anita Brenner[183], Fernando Ortiz[184], Karel Kereneyi[185], John Layard,[186] como representantes de la

[171] En ibíd. se hace referencia a Anacreonte en p. 2 ("Dionysos Mise"), a Apuleyo en p. 10 ("Nachenlampe"), a Esquilo en p. 17 ("Wein").
[172] Cf. ibíd. con referencia a Johann Wolfgang Goethe en p. 16 ("Urphänomen, Urtümlichkeit, Ur").
[173] Ignaz Paul Vitalis Troxler (1780-1866) en sus primeros escritos fue seguidor de la filosofía de Schelling, más tarde, influenciado por Jacobi y J.J. Wagner, llegó a entender filosofía como "antroposofía" o " antropología objetivada" (de acuerdo a Rudolf Eisler, *Philosophen-Lexikon, Leben, Werke und Lehren der Denker*, Berlin: Mittler, 1912, pp. 768-769).
[174] Cf. Karl Richard Hoffmann, *Vergleichende Idealpathologie* (1834), según A.Hirsch (art. "Kieser, Georg Dietrich von", en: Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften *(ed.),Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 15 (1882), pp. 726–730) en la tradición de la "escuela de Schelling"; obra mencionada en Muench, op. cit., p. 9 ("Krankheit").
[175] Cf. supra cap. 1.2.2. Referencia a Bachofen se halla en Muench, op. cit., p. 16 ("Urphänomen, Urtümlichkeit, Ur").
[176] Muench cita a Paul Valéry en ibíd. P. 9 ("Krieg").
[177] Cf. supra cap. 1.2.2. Referencias a Schuler se encuentran en Muench, op. cit., p. 2 ("Dioskurisches"), p. 11 ("*puer*"); se menciona o cita a Klages en Muench, op. cit., p. 12 ("Polynesische Sprache". "Polarität"), p. 16 ("Treue", "Urphänomen, Urtümlichkeit"), p. 22 ("Musik und Malerie").
[178] Cf. Karl Vossler, *Aus der romanischen Welt*, I-IV, 4 tomos, Leipzig: Koehler & Amelang, 1940-1942; a un ensayo de esa obra "Vom Opfer zur Oper" se hace referencia en Muench, op. cit., p. 21 ("Musik und Malerei").
[179] Cf. James E. Quibell, *Hierakonpolis*. London: Bernard Quaritch, 1900-02; obra citada en Muench, op. cit., p. 25 ("*Labrys*")
[180] Referencias al etnólogo Leo Frobenius en Muench, op. cit., p.11 („Ongon"), p. 12 ("Phallus"), p. 16 ("Urphänomen, Urtümlichkeit, Ur").
[181] Cf. Adalbert Erler, "Der Hochsitz in der Deutschen Rechtsgeschichte", Paideuma, tomo 1 (1939), p. 168 ss.; artículo parafraseado en Muench, op. cit., p. 18 ("Sitzen – Stuhl "); "Friedlosigkeit und Werwolfglauben", *Paideuma*, tomo 1 (1940), p. 303 ss.; artículo citado en Munech, op. cit., p. 19 ("Werwolf"), donde Muench aprecia a Erler como "un Bachofen del derecho germánico" (ibíd.).
[182] Cf. Karl Meuli, *Schweizer Masken*, Zürich: Atlantis, 1943; obra mencionada en Muench, op. cit., p. 10 ("Maske")
[183] Cf. Anita Brenner, *Idols behind Altars* (1929), New York: Biblo and Tannen, 1967; obra citada y extraída por Muench, op. cit., pp. 26-33 ("Mexico").
[184] Cf. Fernando Ortiz, *El huracán*. *Su mitología y sus símbolos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986; obra citada por Muench, op. cit., p. 15 ("Tabak").
[185] Cf. Karel Kerényi, *Labyrinth-Studien* . *Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee* (1941), Zürich: Rhein, 1950*;* probable obra de referencia en Muench, op. cit., p. 9 ("Labyrinth"), donde no se menciona la obra.

antropología y ciencia de religiones, de los cuales los últimos dos participando en el Círculo de Eranos y cercanos a la teoría de arquetipos de C.G. Jung[187].

En dicho manuscrito de Muench para algunos temas hay comentarios considerablemente mucho más extensos que para los demás y algunos de los mismos cuentan incluso con versiones en español[188]. Asumimos que se trata de temas claves, cuyos comentarios puedan facilitar entender mejor el propósito y enfoque de todo el documento en su conjunto, por lo que en lo siguiente se presentan en forma resumida[189]:

> **Sentido simbólico del Misterio[190] (secreto)**. En los mitos y cuentos de las culturas "anteriores a la influencia del espíritu judío-cristiano" (1) estaba presente la creencia de que "la esencia de la plenitud de la vida", la "noche maternal" (ibíd.), que encierra la vida y la muerte, es un Misterio, un secreto que debe ser respetado. La revelación de ese secreto está asociada a la luz que penetra la oscuridad de la noche, ejerciendo una "coacción de enunciar, pronunciar". En castellano "luz natural" significa "razón". Para los griegos Homero era el "visionario poeta ciego, de la noche original manaron sus palabras; muchos visionarios son ciegos" (ibíd.).
>
> Guiados por la razón, el intelecto, los hombres caen en la ilusión de librarse de los enigmas al solucionarlos, ignorando que "la solución aniquila el Misterio" (ibíd.). En un cuento de hada, la mujer amante de un gigante trata de ganar poder sobre él, solucionar su secreto, saber donde mora su alma. En otro cuento, la mujer le saca el secreto de la boca del gigante durante la unión física: El alma de ése está escondida en

---

[186] Cf. John Layard, *Stone Men of Malekula*, London: Chatto & Windus, 1942; id., La construcción del hombre en Malekula", en: C.G. Jung et al., *Hombre y sentido. Círculo Eranos* III, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 139-196; referencia a Layard, sin mencionar obra, en Muench, op. cit., p. 10 ("Labyrinth").

[187] Otros autores mencionados en Muench, op. cit., de los cuales no logramos identificar sus nombres completos o sus obras, son: Jensen en p. 8 ("Intoleranz"), Deacon en p. 9 ("Labyrinth"), Mileraspa en p. 13 ("Rabbiner Löw") y p. 16 ("Vates"), Zucker en p. 15 ("Tod") y p. 17 ("Der Warner").

[188] Las versiones en español son traducciones del texto en alemán con mínimas diferencias en el contenido, algunas informaciones o comentarios añadidas en particular referente a México, posiblemente resultados de una revisión actualizada por Muench.

[189] Nos limitamos a cuatro comentarios más largos que cuentan con versión en español, incluyendo uno ya publicado. El número de páginas citadas se indica entre paréntesis. Otro comentario muy largo, de varias páginas escritas en alemán, el cual se refiere a "México", será retomado más adelante en el capítulo 4.

[190] Retomamos de Muench la ortografía en mayúscula de esta palabra: Gerhart Muench, *Sentido simbólico del Misterio (Secreto)*, manuscrito, sin lugar y sin año, 5 págs. (versión español de "Geheimnis", en id., Metaphysische Marginalia, loc. cit., pp. 4-7).

una isla donde bajo un roble yace un cofre que contiene una canasta, en la cual hay una liebre, en ésta un ánade, en éste un huevo. Es “una perfecta cadena simbólica que enlaza todos los símbolos de la vida: El árbol de la vida, el cofre y la canasta maternal, […], los animales de fertilidad, y en aislamiento insular, el todo protegido por el flujo poseidónico; para, últimamente, llegar al símbolo primordial, lugar donde nace todo acontecer: El "huevo” (ibíd.).

Al recibir un secreto se debe callar. Varios cuentos de diferentes culturas demuestran que aquél que traiciona un secreto, al revelarlo – muchas veces por ambición, vanagloria o ebriedad – es castigado, por ejemplo convertido en piedra (2). El conocimiento del secreto (Misterio) representa un gran poder, cuyo abuso atrae a los demonios, naciendo así “la Magia Negra”, ya que nombrar el secreto puede adquirirlo o aniquilarlo (4).

El secreto o misterio se presenta en los mitos y cuentos y en los tabús y prohibiciones inherentes a los ritos. Las “prohibiciones casi siempre son violadas”, lo que provoca “que culpabilidad y valores morales entran en la mente humana”. (3). De ahí el concepto erróneo del psicoanálisis, de “un llamado ´Pecado original´ que sólo existe en la doctrina judía”. Los psicoanalistas ignoran el estado primordial de la “inocencia de todo acontecer” y ya no conocen a “Eros, el más grande Misterio que los dioses regalaron al hombre […], sino sólo al crudo Sexo, limitado a una esfera corporal del hombre circeporquensis” (ibíd.).

Una solución lógica del secreto o Misterio no es posible, sólo puede ser entregada como regalo por los dioses. La llamada “inteligencia” del hombre – “corona de la creación” según la Biblia, “arrogante concepto judío, ajeno a las demás religiones” (4) –, su ciencia “asesinan al Misterio”, inventan “la máquina, pero para volverse su esclavo” (4). “En nuestro siglo, después que con el Renacimiento surgió el individualismo con su ética personalizada, el secreto ha sido rebajado al nivel de una burguesía mezquina, vulgar, subyugada al vil egoísmo y al materialismo. […] La Misa obligatoria para las malas conciencias conserva en el misterio de la transubstanciación algo del milagro, que una vez, en tiempos remotos, acompañaba al hombre constantemente” (4-5).

Tótem y tabú[191]. Muchos estudios antropológicos han sido escritos sobre este tema "sin poner de relieve su contenido metafísico" (1)

Los pueblos llamados "primitivos" se sienten asociados con los fenómenos del macrocosmos, determinados por la fatalidad. Tratan de crear lugares donde la "chispa vital" pueda demorar. Como habitación de las fuerzas enigmáticas debe entenderse el llamado "palo tote místico", de cuyas entalladuras, representando sobre todo animales, está mirando el Secreto conjurado, haciéndose sentir su fuerza vital, su íntima unión con el hombre. En el desarrollo social de los pueblos esa unión será traslada a toda la tribu y más tarde al rey sagrado, casi siempre a la vez sacerdote, siendo para sus súbditos "ejemplo viviente de conservador de efectos totemísticos […], expresión parcial del Actuar de los elementos", concentración del "Destino de la tribu" (1), atribuyéndole influencia sobre el curso de los astros, el tiempo, las siembras, las enfermedades y la muerte.

El miedo más profundo, "sagrado", de estorbar las fuerzas motrices del tótem es expresado por la palabra "tabú". "Tótem y tabú actúan reciprocamente. […] aparecen bajo dos principios" (1) de acuerdo a la "Ley de la Dyas, la Dualidad" como muchos otros fenómenos vitales que "pierden su Unidad primordial" – claro y oscuro, mortal y vital, masculino y femenino[192], etc. (1-2).

En la actualidad dominada por la razón, formas de superstición aún vivientes (amuletos, gestos de dedo, etc.) recuerdan pálidamente la fuerza sagrada de tótem y tabú en los tiempos pasados. "[…] en un país como México, que no ha perdido sus lazos con el pasado precolombino, aún tropezamos con fragmentos de la Riqueza Original, aunque ésta ha sido controlada y sojuzgada por la ´razón´, y el ´intelectus´, por la Iglesia" (2).

Música y pintura[193]**.** "El hecho de que la música cristiano-occidental se desenvuelve y florezca como forma superior de arte cuando el burgués de saciada y segura

[191] Id., *Tótem y tabú*, manuscrito, sin lugar y sin año, 2 págs. (versión en español de "Totem und Tabu", en id., Metaphysische Marginalia, loc. cit., pp. 19-20)
[192] Muench critica en lo referente a la bipolaridad de masculino y femenino "la importancia exagerada que la pseudociencia de los llamados psicoanalistas les presta "importancia exagerada" (ibíd.).
[193] Id., "Música y pintura", ensayo publicado como uno de los apéndices en: Uwe Frisch, *Gerhart Muench o de la poética y la metafísica de un compositor*, Morelia: Instituto Mexicano de Cultura, 1985, pp. 41-43

existencia supo separar sus derechos, profanos y referidos a un *yo*, de las obligaciones sacras, constituye una de las cuestiones metafísicas más peculiares." (41). La renuncia a la liga sacra, "elemental y primigenia" (42), se da en la pintura antes de la música. La burguesía reclama, con el incremento de su prosperidad, color y sonido "en y con el reflejo de un acontecer profano" (41).

Al separarse la música del "juglar divino" (42), se enriquece, empieza a ejercer un hechizo artístico de "los sonidos queridos por la voluntad del hombre" (ibíd.) que sin embargo está acompañado por un riesgo que se demuestra claramente en la música del romanticismo tardío que habla "en su perfección emotiva, precisamente del desgarramiento, de las nostalgias y de la agitación que siente en su más honda soledad y abandono el hombre des-divinizado por aquello de lo cual está separado y aislado" (ibíd.).

Si los poetas, según Klages, "son en su totalidad una retaguardia rezagada y los discípulos retrasados del dios Dioniso"[194], los músicos podrían considerarse "el sentido fatal de trágico Opse, "el que llegó demasiado tarde" (ibíd.). Esa tardanza puede explicarse por lo específico de ese arte: Como no permanece eternamente presente, sino deviene y pasa y puede renacer a voluntad, "se requería una capacidad de recuerdo concertada con una percepción abstracta – y se necesitaba de la escritura, de la conformación de la imagen notacional en unión de la impresión […]" (43). "Solo al tener que ser conjurada de nuevo cada vez, para que suene, evita la música su congelación" (ibíd.).

Significación simbólica de asiento o silla[195]. La "posición sedente del hombre equivale al medio o centro de la vida espacial y temporal" (6), "una síntesis entre dormir y despertar; es concentración y dominación, doma" (vgr. Buda Sentado)" (7). El "asiento alto", como símbolo funcional de cualquier reinante (trono), incluye también los montes (volcanes en México) sede de los dioses; las torres, escaleras, gradas, pirámides significan el tránsito entre dios y el hombre. De acuerdo a Erler el

(traducción por Uwe Frisch de "Musik und Malerei", en: Gerhart Muench, *Metaphysiche Marginalia*, pp. 21-22).

[194] Cita es traducida por Muench de Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, op. cit., p. 74.

[195] Gerhart Muench, *Significación simbólica de asiento o silla*, manuscrito, sin lugar y sin año, 2 páginas (paginadas como 6 y 7) (versión en español de "Sitzen – Stuhl", en id., *Metaphysische Marginalia*, loc. cit., pp. 18-19).

> trono fijo, sobre piedra, simboliza el poder del lugar, el móvil el del reinante. La piedra sepulcral, cubriendo el descanso del difunto, es símbolo del poder ancestral que "indica la plenitud del pasado señalando al futuro" (6). El trono del reinante de orden sagrado a veces está en el recinto de los altares. La corona es trono llevado sobre la cabeza de su portador. La ecuación es: "Trono, Tumba, Altar, Centro de la Tierra" (ibíd.).
>
> En latín "*solium*" significa ataúd y trono, a la vez. El trípode representa la trinidad de experiencia espacial (Trías a diferencia de *Dyas* simboliza siempre unidad entre los extremos polarizados, ejemplos: la madre igual que el huevo es unificación de hombre y mujer; la noche maternal contiene luz y oscuridad. Referencia a Bachofen; diosa Hécate, reina de los *triviae*: cielo, tierra, infierno; oráculo con tres plumas de los tres hermanos en el cuento de hadas quienes corren en tres diferentes direcciones en busca de su hermana robada (Perséfone).

Es impresionante el rigor con el que el artista Muench está tratando los diversos temas en *Metaphysiche Marginalia*, de ninguna manera arredrándose ante detalles comparativos entre diferentes culturas, religiones, mitologías. Se nos parece evidente que en este escrito de Muench se expresa no sólo una afición, un interés perseguido al margen de una vida artística, sino más bien una pasión, obsesión de buscar el por qué y para qué de su existencia en el mundo, de encontrar su identidad (re)construyendo la dimensión simbólica, "metafísica", el sentido de ese mundo. Esa obsesión necesariamente tiene que trascender los límites del pensamiento moderno occidental, cuya orientación fundamentalmente epistemológico-científica "no apunta ya hacia el sentido sino hacia la *verdad*"[196]. El reconocimiento del "déficit mítico" de la cultura contemporánea[197] puede considerarse el primer paso de la recuperación de su tarea inicial, colectiva e individualmente olvidada: "*la construcción y reconstrucción del sentido*"[198]. Enfrentarse a

[196] Pantxi Lanceros, "Al filo de un aforismo", en: K. Kerényi et al, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Barcelona: Anthropos, 1994, pp. 415-423, p. 416.
[197] Cf. Manfred Frank, El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología (1982), Barcelona: Serbal, 1994.
[198] Pantxi Lanceros, op. cit., p. 416.

esa tarea es para Muench metafísica, "poner de relieve el contenido metafísico"[199] del mundo, lo que le conduce al estudio de su "sentido simbólico" o de su "significación simbólica"[200] – en otras palabras, de la "visión simbólica del mundo"[201], del "imaginario simbólico"[202] –, que se nos presenta en los mitos, las religiones, los cuentos de hadas y otros productos y formas de un pensamiento pre-moderno y arcaico, cuya comprensión queda fuera del alcance del pensamiento meramente conceptual.

Muench hace suya la crítica que desde el Romanticismo se viene articulando contra una modernidad "racional", "logocéntrica", "deshumanizada", "desencantada". De acuerdo a Muench, el hombre llamado "primitivo" aún estaba más cerca del "misterio" de la vida, de su contenido metafísico, una cercanía que daba origen a los mitos y religiones y que el hombre moderno occidental ha perdido, llegando a ser la religión moderna, la iglesia – "fundamentalmente institución y doctrina: conjunto de normas y corpus de verdades que se asisten mutuamente bajo el título de dogma"[203] – en su alianza con la "razón" instrumento de control para la represión, suprimiendo y controlando los lazos aún existentes con un pasado "biocéntrico" (Klages) en países como México con sus herencias prehispánicas[204].

En el acercamiento del hombre al "misterio de la vida" para Muench el lenguaje tiene una importancia primordial. Rebasa su función como medio de comunicación, "puente" entre hombres, llega a ser metafísica, "lenguaje de los elementos", de los animales, plantas entendibles en sus expresiones por los hombres sólo en los cuentos de

[199] Gerhart Muench, *Tótem y tabú,* loc. cit., p. 1.
[200] Cf. los títulos de id., *Sentido simbólico del Misterio (Secreto)*, op. cit. y *Significación simbólica de asiento o silla*, op. cit.
[201] Andrés Ortiz Osés, "Presentación. Hombre y sentido", en: C.G. Jung et al., *Hombre y sentido. Círculo Eranos III*, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 5-8, aquí p. 7.
[202] Id., "Presentación. El Círculo Eranos", en: Karl Kerényi et al, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Barcelona: Anthropos, 1994, pp. 9-16, aquí p. 10.
[203] Pantxi Lanceros, op. cit., p. 415.
[204] Cf. Gerhart Muench, op. cit., p. 2. El punto de vista de Muench acerca de México lo trataremos más adelante, en el cap. 4.

hadas[205]. "El lenguaje debe entenderse como un ente propio de eficacia misteriosa, el cual toma posesión del hombre, le infiltra palabras que contienen el sentido de las signaturas de la imagen del mundo"[206], procreando mitos y cuentos de hada que reflejan la esencia del entorno del hombre. "Cualquier fenómeno habla; […] lenguaje es todo el arte, música, imagen de sentido, jeroglífico"[207]. Es el lenguaje que posibilita la unidad entre micro y macrocosmos; el cuerpo del hombre como microcosmos, "el conjunto de los sentidos interiores percibe el sentido del mundo"[208]. Desde esa perspectiva desaparecen los límites entre lo lingüístico y lo ontológico, dualidad y trialidad lingüística llegan a ser atributo ontológico, *Dyas* y trías[209].

Es obvio que la metafísica del lenguaje para Muench no se refiere al idioma convencional hablado a diario, sino al lenguaje simbólico, i.e. "un lenguaje en el que las experiencias internas, los sentimientos y los pensamientos, son expresadas como si fueran experiencias sensoriales, acontecimientos del mundo exterior. Es un lenguaje […] que es preciso entender si se quiere conocer el significado de los mitos, los cuentos de hadas y los sueños"[210] Expresión del lenguaje simbólico son también las artes, entre las cuales, según Muench, la música tiene la particularidad de su tardanza en percatarse de la contradicción de su modernidad: ser parte de la vida y a la vez, para poder transmitir la verdad sobre ella, separada de ella, arte autónomo. La creciente racionalización del "material musical" (Adorno) implicando su progresivo carácter intelectual, de poca comprensibilidad para los no expertos no deja de ser asociada con la añoranza de "aquello de lo cual está separado y

[205] Id., "Zur Metaphysik der Sprache", en: id., *Metaphysische Marginalia*, loc. cit.,p. 14.
[206] Ibíd., p. 15.
[207] Ibíd.
[208] Ibíd.
[209] Cf. id., "Tótem y tabú", loc. cit., pp. 1-2, "Significación simbólica de asiento o silla", pp. 6-7, passim en diversos temas de *Metaphysische Marginalia*.
[210] Erich Fromm, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Buenos Aires: Hachette, 1972, p. 14.

aislado"[211]. La soledad es el precio que paga el arte moderno, incluyendo la música, por su autonomía[212].

Muench aparentemente es crítico del psicoanálisis. Lo llama "pseudociencia", critica "la importancia exagerada" que presta ella a la sexualidad[213], sustituyendo "Eros, el más grande Misterio que los dioses regalaron al hombre" por el "crudo Sexo"[214], así como su teoría de un "pecado original", "que ignora el estado primordial de la ´Inocencia de todo Acontecer´"[215]. Asumimos que esa crítica de Muench está basada en la polémica lanzada por Klages – "a quien Muench tiene en alta estima personal"[216] – contra los psicoanalistas[217]. No tiene en consideración que ya en su tiempo el psicoanálisis carecía de un carácter homogéneo, puesto que desde poco tiempo después de que Freud a principios del siglo definió las concepciones clave de su teoría surgieron por parte de algunos de sus anteriores discípulos posiciones opuestas a ellas, llevando en los años posteriores a un pluralismo teórico, terapéutico y metódico que caracteriza el psicoanálisis hasta en nuestros días. También C. G. Jung, fundador de la *psicología profunda*, era colaborador de Freud antes de su separación en 1914, refutando las concepciones freudianas del origen y destino sexual de la libido, de la interpretación de los sueños y del inconsciente. Los conceptos desarrollados por Jung, de inconsciente colectivo y arquetipo, opuestos en gran parte a

[211] Gerhart Muench, "Música y pintura", loc. cit., p. 42.
[212] Cf. infra, cap. 2.4.
[213] Id., "Tótem y tabú", loc. cit., p. 2.
[214] Id., "Sentido simbólico del Misterio (secreto)", loc. cit., p. 3.
[215] Ibíd.
[216] Uwe Frisch, op. cit., p. 45, nota a pie 4.
[217] Durante una conferencia en 1911 de Klages en Viena se plantea una discusión muy fuerte entre él y psicoanalistas presentes en torno a su cuestionamiento de la importancia de lo sexual. Su crítica desemboca en polémica en los años 20, considerando el psicoanálisis un método "con "la singular ventaja de fracasar nunca" por poder interpretar cualquier información u opinión del paciente como confirmación de lo que piensa el analista: ya sea a pie de la letra o en forma alegórica, como ideas sustitutas de contenidos diferentes. Cf. Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung, editado por Hermann Nurnberg y Ernst Federn, vol. III 1910-1911, Frankfurt/M.: Fischer, 1979; Ludwig Klages, *Die Grundlagen der Charakterkunde* (1926), 11a. ed., Bonn: Bouvier, 1951. pp. 244 ss.

consideraciones antropológicas centrales de Freud, han llegado a tener gran influencia en la antropología y los estudios mitológicos y del origen de las religiones y a nuestro juicio son plenamente compatibles con el enfoque de Muench en *Metaphysische Marginalia*[218].

1.3.2 Del Romanticismo al simbolismo en la interpretación de los mitos

Un rasgo común de los distintos representantes del Romanticismo literario alemán es su aspiración a lo infinito o divino. El concepto de lo infinito también está en el centro de muchos escritos filosóficos de Schelling, quien define la belleza como lo infinito representado finitamente[219]. A. W. Schlegel retoma esa definición, modificándola: "La belleza es la representación simbólica de lo infinito"[220]. La convicción de que lo infinito puede expresarse simbólicamente en lo finito ha determinado el simbolismo del Romanticismo, es decir su permanente búsqueda del sentido simbólico o "metafísico" (Muench) en la naturaleza, los sueños, los mitos, cuentos de hadas, el arte. Ese simbolismo está muy relacionado con la comprensión animista de la naturaleza[221] así como con cierta tradición del pensamiento neoplatónico, cabalista, místico, gnóstico, que en particular en Europa central desde la Edad Media venía contrastando las tendencias dominantes de la escolástica, el neoaristotelismo, racionalismo y empirismo[222].

La idea de que el arte llega a ser simbólico, al vislumbrar las relaciones cósmicas de todos los entes, las misteriosas "correspondencias" (Baudelaire[223]) del universo, comparten

[218] En el siguiente subcapítulo 1.3.2 se da seguimiento a esta idea.
[219] F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trasdendental* (1800), loc. cit., p. 289.
[220] August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1802), Kritische Schriften und Briefe, tomo II, Stuttgart: Kohlhammer 1963, p. 81.
[221] Cf. supra, cap. 1.2.
[222] Vemos en esa tradición en mayor o menor medida pensadores como el Maestro Eckhart (siglo XIII), Nicolás de Cusa (siglo XV), Paracelso, Johannes Reuchlin (siglo XVI), Jakob Böhme (siglo XVI-XVII). En particular la influencia de Böhme llega a ser importante en la filosofía tardía de Schelling.
[223] Charles Baudelaire, poema "Correspondances", en: Les fleurs du mal.

los románticos alemanes con los posteriores poetas simbolistas franceses. Con el intento de rescatar la "verdad" metafísica de los tropos de la retórica tradicional, metafórica y simbólica dejan de ser mero adorno estilístico del lenguaje literario y llegan a tener calidad ontológica[224]. El lenguaje simbólico de la poesía y las demás artes convierte a los artistas en "santos", la recepción de obras de arte en "oración", galerías de arte en "templos"[225].

Al igual que las imágenes de la poesía y las demás artes también las de cualquier mitología son consideradas por los Románticos "expresión jeroglífica" de lo infinito. Son en particular la filosofía tardía de Schelling, las investigaciones sobre los orígenes orientales de la mitología griega de Creuzer[226] y finalmente la exploración del matriarcado por el romántico tardío Bachofen[227], las que posteriormente al Romanticismo, en Europa central de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, adquieren una influencia importante en el pensar filosófico y científico sobre los mitos. El redescubrimiento de motivos románticos "en el espíritu de Schelling"[228] tanto en la obra temprana de Nietzsche[229] como en la hermenéutica de Dilthey tardío, llevando a la "crisis del historicismo", contribuye a una "revitalización de la mitología […], una nueva forma de

[224] Cf. vgr. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804) (*Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, Hamburg: Meiner, 1990); August Wilhelm Schlegel, op. cit.
[225] Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte] (1796) (Sämtliche Werke und Briefe, Historisch-Kritische Ausgabe, 2 vols., Heidelberg: Winter, 1991).
[226] Friedrich Creuzer *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1812), Hildesheim: Olms, 1973. El interés especial por la mitología oriental durante el Romanticismo fue expresado también por Friedrich Schlegel en su *Discurso sobre la mitología*, considerando lo oriental como "la máxima expresión de lo romántico" (Friedrich Schlegel, "Rede über die Mythologie" (1800), en: id., Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, vol. II, München, Paderborn, Wien: Schöningh: 1967, pp. 311-329).
[227] Cf. Supra, cap. 1.2.2.
[228] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método,* vol. I, Salamanca: Sígueme, 2005, p. 602.
[229] Cf. John Elbert Wilson, *Schelling und Nietzsche: Zur Auslegung der frühen Werke Friedrich Nietzsches*, Berlin: de Gruyter, 1996. Cf. también Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, Barcelona. Paidós, 1997, pp. 43-47.

investigación que toma en serio al mito"[230]. Al entender los mitos como expresión de "relaciones vitales", de "categorías y conceptos de la vida"[231], como "forma simbólica"[232] se prepara el camino para la interpretación simbolista de los mitos relacionada a una "fenomenología de la conciencia mítica"[233] y al Círculo de Eranos.

Punto de unión de los distintos representantes del simbolismo como corriente interpretativa de los mitos del siglo XX lo constituye la noción de símbolo que no representa como el "signo" del lenguaje conceptual a otra cosa distinta de él, sino se refiere a sí mismo, es aquello que designa[234]. Es su "dimensión existencial" en que el símbolo se distingue del signo, porque se refiere a aquello "que compromete la existencia humana", manteniéndose "todavía en contacto con las fuentes profundas de la vida"[235]. Ya Schelling había postulado que el mito no es alegórico, i. e. referido a algo fuera de él, sino "tautegórico", esto es, referido a él mismo[236].

Para Cassirer el lenguaje simbólico tiende a la totalidad y no como el lenguaje discursivo a la fragmentación[237]. Su *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-1929) parte

---

[230] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método,* vol. I, loc. cit., p. 603. Gadamer se refiere a Walter F. Otto y a Karl Kerényi como "precursores" de dicha "nueva forma de investigación" (ibíd.).
[231] Wilhelm Dilthey, *Gesammelte* Schriften, vol. 19, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 1982, p. 290.
[232] Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico* (1925)*,* México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
[233] Ibíd., p. 198.
[234] Nos referimos al "símbolo universal", de acuerdo a Erich Fromm, diferente del "símbolo accidental" y del "convencional" por ser "el único en el que la relación entre el símbolo y lo que representa no es coincidente, sino intrínseca. […] El símbolo universal tiene sus raíces en las propiedades de nuestro cuerpo, nuestros sentidos y nuestra mente, que son comunes a todos los hombres, y por consiguiente no se limita a personas o grupos determinados. El lenguaje del símbolo universal es, en verdad, la única lengua común que produjo la especie humana, lenguaje que olvidó antes de que lograra elaborar un lenguaje convencional" (Erich Fromm, op. cit., p. 22).
[235] Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino* (1962), Barcelona: Kairós, 2001, p. 205.
[236] En la filosofía tardía de Schelling se ha mantenido la idea de una nueva mitología como base (politeísta) de la creencia religiosa (monoteísta) en la revelación de Dios. Para la *filosofía de la mitología* los mitos no son alegorías, no tienen significado sino existen; son "tautegóricos", objetivos como "teogonía" y subjetivos como "proceso teogónico", reproducciones necesarias de la naturaleza externa, en la conciencia humana. Cf. Lothar Knatz, op. cit., cap. IV, pp. 249-312.
[237] Ernst Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 14.

de la idea de que el hombre vale de una compleja red simbólica – "formas simbólicas" como el mito, la religión, el arte, el lenguaje y el conocimiento – para interpretar y organizar racional y emotivamente su existencia, es un "animal simbólico", creador y consumidor de símbolos[238]. De acuerdo a Cassirer, el pensamiento mítico no está separado de "la intuición y el sentimiento vital" y busca la "unidad indiferenciada. Las relaciones que establece son de índole tal, que los elementos que entran en ellas […] se hacen idénticas entre sí y se convierten en una misma *cosa*"[239]. Sin embargo, el intento de Cassirer, de desarrollar una "fenomenología de la conciencia mítica", "inspirada por las lagunas existentes en el sistema husserliano"[240], a pesar de comprender, en forma semejante a Lévy-Bruhl[241], el mito como área propia con sus propias leyes y reglas, totalmente opuestas a la lógica del pensamiento moderno o científico, evidencia su base neokantiano, al afirmar, en la comparación de la cosmovisión mítica con la científica, que el pensamiento mítico se servía también de las categorías kantianas como espacio y tiempo, causalidad, etc. Con esa valoración logo-céntrica de los mitos, que ignora la particularidad e historicidad cultural de dichas categorías, el enfoque de Cassirer queda marcado dentro de la tradición ilustrada, defendiendo la idea de un progreso en la secuencia de las formas simbólicas, en el

[238] Id., *Antropología filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 48-49.
[239] Id., *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, loc. cit., p. 92. El interés de Cassirer por el pensamiento mítico se inspira en parte en Hermann Usener, para quien los "dos procesos principales de toda imaginación mítica son la espiritualización (*Beseelung*) […] y la visualización (metáfora)" (citado en Christoph Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, loc. cit., p. 136) y en la "iconología", i.e. la orientación simbólica de la interpretación del arte visual, de Warburg, (Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo* [1932], Madrid: Alianza, 2005; id., *Atlas Mnemosyne* [publicación póstuma], Madrid: Akal, 2010).
[240] Christoph Jamme, op. cit., p. 164.
[241] Lucien Levy-Bruhl – influenciado por la sociología de Emile Durkheim (cf. vgr. *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), Madrid: Alianza, 2003) y a su vez influyendo sobre filósofos de su tiempo, como Henri Bergson y Edmund Husserl – considera que las imaginaciones colectivas están socialmente determinadas. De acuerdo a sus estudios sobre la mentalidad de los pueblos llamados primitivos, las diferencias entre el pensamiento "primitivo" y el occidental moderno, son de carácter estructural y no transitorio, como supone la perspectiva evolucionista de la antropología inglesa (Edward Tylor, James Frazer). Para Levy-Bruhl, en la "mentalidad primitiva" se expresan ideas colectivas (mitos y tradiciones) que no se rigen por nuestra lógica, sino por una "condición espiritual" "mística-prelógica"(Lucien Levy-Bruhl, *La mentalidad primitiva* [1922], Buenos Aires: Leviatan, 1957). Cf. Christoph Jamme, op. cit., pp. 155-161.

cual el "mito se justifica, eso sí, pero como etapa previa hacia una razón superior"[242]. De acuerdo a Heidegger, el mérito de Cassirer ha sido "el hecho de que él, por vez primera desde Schelling, ha vuelto a colocar el mito como problema sistemático en el horizonte de la filosofía" y su deficiencia que la "interpretación esencial del mito como posibilidad de la existencia humana sigue siendo aleatoria y sin rumbo mientras no puede basarse en una ontología radical de la existencia a la luz del problema existencial"[243].

Mientras que el planteamiento filosófico sobre el pensamiento mítico de Cassirer es recogido por otros autores como Merleau-Ponty, Goodman y Blumenberg[244], son en particular las obras de Walter F. Otto[245] y Rudolf Otto[246] las que son consideradas por Husserl, Heidegger y otros punto de partida para una fenomenología de la religión. Walter F. Otto presenta una interpretación de los mitos griegos, en la tradición de Hölderlin y Nietzsche, como expresión de la verdad acerca de los dioses de la religión griega, la cual "es única en su clara mirada a la eterna e insalvable contradicción de la vida […] y ha surgido de un temblor oscuro en la majestuosa forma de la tragedia"[247]. Los mitos tienen sus raíces en una dimensión propiamente religiosa, en el sentimiento de la existencia de lo sagrado, definido por Rudolf Otto como lo "totalmente diferente", "*lo heterogéneo en absoluto*, *lo thateron*, *anyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y, por

[242] Ibíd.
[243] Martin Heidegger, *Reseña del segundo volumen de la "Filosofía de las formas simbólicas"* (1928), citado en Christoph Jamme, op. cit., p. 168 y s.
[244] Christoph Jamme, op. cit., p. 168. Acerca de la influencia de Cassirer en dichos autores cf. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (1945), Barcelona: Planeta-Agostini, 1985; Nelson Goodmann, *Los lenguajes del arte* (1968), Barcelona: Seix Barral, 1976; Hans Blumenberg, *Trabajo sobre el mito* (1979), Barcelona: Paidós, 2003.
[245] Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia* (1929), Madrid: Siruela, 2003; id., *Dionisio: mito y culto* (1933), Madrid: Siruela, 1997.
[246] Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1917), Madrid: Alianza, 1980.
[247] Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia*, loc. cit., p. 149.

tanto, colma el ánimo de intenso asombro"[248]. De acuerdo a Rudolf Otto, el sentimiento religioso[249] se basa en la experiencia arcaica, "no-racional y no-sensorial" de lo "numinoso" (neologismo) en sus tres aspectos *mysterium* (lo inefable, lo otro), *tremendum* (lo terrible), *fascinans* (lo fascinante deslumbrante).[250]

La interpretación de los mitos como pensamiento simbólico ha sido fuertemente impulsada por la psicología. Desde la perspectiva psicoanalítica, las necesidades psicológicas se exteriorizan a través de los mitos al igual que mediante los sueños. En su teoría onírica[251], Freud asume que los sueños – a los cuales se asemejan los mitos – son expresión de la parte irracional de nuestra personalidad, lo "inconsciente" o "ello" sobre el que pesa la censura, tanto de lo "consciente" o "yo" como las de las normas sociales o "superyó". Considerando los mitos expresiones artísticas de complejos sexuales, Freud se concentra en buscar motivos libidinosos en ellos, una posición, como vimos antes, rechazada por Muench[252]. Las tesis centrales de Freud en *Tótem y tabú* se refieren a la universalidad del "complejo de Edipo" y al origen común del totemismo y la exogamia (tabú de incesto) determinados por el "pecado original" del asesinato al padre por el clan de hermanos.[253]

---

[248] Rudolf Otto, op. cit., 38.

[249] En la comprensión de lo religioso exclusivamente en base al sentimiento, Rudolf Otto da seguimiento a la filosofía romántica de la religión, de Jacobi y Schleiermacher, que rechazan tanto la intelectualización de la religión (Hegel) como su moralización (Kant).

[250] Ibíd. En el libro de Rudolf Otto se inspiraron estudios posteriores sobre lo sagrado, vgr.: Mircea Eliade, *Lo profano y lo sagrado*, Barcelona: Labor, 1983.; María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

[251] Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Obras completas, vols. IV y V, Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

[252] Cf. Cap. 1.3.1.

[253] Sigmund Freud, *Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos* (1912-1913), Obras completas, vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, pp. 1-164. Esta obra representa el inicio de una serie de escritos de Freud sobre cuestiones de la sociedad y la religión. Retoma de Darwin la hipótesis de la horda primordial, para la explicación del pecado original. Como crítica a Freud desde la perspectiva antropológica cf. vgr. Borislaw Malinowski, *Sexo y represión en la sociedad primitiva* (1927), Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

Una postura opuesta a Freud en lo referente a la interpretación de sueños y mitos, la toma Jung. Su comprensión de lo inconsciente se basa más en una concepción socio-cultural que biológica del hombre, acercándose con ello a las ideas filosóficas de Cassirer. A diferencia de Freud, Jung considera que lo inconsciente no es sólo de naturaleza personal como lugar de todos los contenidos reprimidos y olvidados de la conciencia, sino que lo "*inconsciente personal*" es un estrato superficial y "descansa sobre otro más profundo […] innato: lo llamado *inconsciente colectivo*" que "constituye un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre"[254]. De acuerdo a Jung, los contenidos de lo inconsciente colectivo, denominados "arquetipos", al igual que los de lo inconsciente personal, los "complejos de carga afectiva", se comprueban al ser susceptibles de pasar a la conciencia; es decir, como tendencias, estructuras virtuales se perciben no en sí mismos, sino sólo en su manifestación en la conciencia[255]. Siguiendo a Jung, los arquetipos como imágenes primordiales de la especie humana desde la Prehistoria fundamentan los símbolos que se repiten a través de los mitos de todos los pueblos[256]. Con su teoría de lo inconsciente colectivo y los arquetipos, Jung rebasa los límites antropológicos de la teoría freudiana, lo que significa en lo referente a los mitos interpretarlos como expresión ya no únicamente "de impulsos irracionales", "instintos", "pulsiones", sino "de la sabiduría de épocas pasadas expresadas en un lenguaje específico, el de los símbolos"[257].

[254] C. G. Jung, "Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo", en: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1991, pp. 9-48, aquí p. 10.
[255] Ibíd.
[256] C.G. Jung, "Acercamiento al inconsciente", en: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Paidós, 1995, pp. 18-103, aquí pp. 67-82.
[257] Erich Fromm, op. cit., p. 148.

Esa interpretación de los símbolos míticos adoptada por Jung ha sido la orientación fundacional para el pensamiento del Circulo de Eranos[258], el cual desde 1933 hasta nuestros días, en forma multidisciplinaria de carácter filosófico-científico, viene revisando el legado simbólico de gran parte de la humanidad, para elaborar a través de "una incisiva arquetipología de la cultura" las "pautas de la experiencia humana del sentido de la vida"[259]. El Circulo de Eranos ha abordado la dimensión mítica o sagrada de las imágenes simbólicas, la "esencia de la mitología"[260], en el marco de una trayectoria intelectual que parte en su fase inicial de la concepción jungiana de los arquetipos procedentes del fondo inconsciente, predisposiciones psíquicas que se expresan en imágenes primordiales de diferentes tipos (animal, religioso, impersonal, "psicoide")[261]. En una segunda fase las nociones de lo inconsciente colectivo y sus estructuras arquetípicas "se deslizan de un planteamiento psicológico a un replanteamiento más abierto y cultural"[262], entendiendo lo inconsciente colectivo como memoria o imaginación y los arquetipos como configuraciones eidéticas, lo "imaginal"[263], proto-imágenes derivadas de la vivencia, "*matrices* de nuestros patrones de comprensión y conducción a modo de urdimbres que subyacen a nuestras estructuras"[264]. En una tercera fase, tendiendo "un puente entre el jungismo primigenio y el

[258] El nombre "Eranos", propuesto por Rudolf Otto a los coordinadores del Círculo, significa en griego "comida en común", lo que refleja el espíritu de reuniones anuales en Ascona (Suiza) (cf. Andrés Ortiz-Osés, "Presentación. El Circulo Eranos", loc. cit., p. 9).
[259] Ibíd., pp. 9 y 10.
[260] C. G. Jung y Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* (1941), Madrid: Siruela, 2004.
[261] Entre los primeros Eranosianos se encuentran aparte de Jung: Walter F. Otto, Karl Kerényi, Erich Neumann, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Gershom Scholem.
[262] Ibíd., p. 10.
[263] Partiendo de la tradición platónica en el Islam, Henry Corbin entiende por "imaginal", neologismo creado por él, la sede de la "imaginación creadora", un intermundo que reúne y relaciona en una unidad creacional lo sensible y lo inteligible. Antes de usar ese neologismo, Corbín había hablado de "imágenes metafísicas". Cf. Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (1969), Barcelona: Destino, 1993. James Hillman, fundador de la "psicología imaginal" (antes "psciología arquetípica") concibe lo imaginal como la mediación entre lo confuso y arcaico de lo imaginario y lo formal y suprasensible de lo simbólico. Cf. James Hillman, *Re-imaginar la psicología* (1975), Madrid: Siruela, 1999.
[264] Andrés Ortiz-Osés, op. cit., p.10.

posjungismo" o sea "entre la filosofía arquetipo y la filosofía imaginal" se llega a plantear una hermenéutica simbólica[265], entendiendo lo simbólico como continuidad y conexión entre lo arcaico y lo moderno.

La interpretación simbólica de los mitos no excluye totalmente el interés por sus funciones sociales, el cual es constitutivo para el funcionalismo[266]. Así para Eliade, vinculado al simbolismo del Circulo de Eranos: "Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser[267]; la "función social del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría"[268]; además, el mito tiene una función central en relación a la "hierofanía", la irrupción, mediante el ritual colectivo, del tiempo sagrado, que es un tiempo social, festivo no utilitario, de permanencia, dentro del tiempo profano del devenir utilitario y de contingencias[269]. De acuerdo a Campbell, igualmente miembro del Círculo de Eranos, el mito tiene cuatro funciones esenciales: revelar y mantener un sentido mágico ante el misterio de la vida; proporcionar una cosmología o imagen del mundo; mantener el orden

[265] Ibíd., p. 11 y 16. Cf. también id., "Hermenéutica simbólica", en: K. Kerényi et al., op. cit., pp.221-316.
[266] El funcionalismo está estrechamente relacionado con estudios etnológicos de campo. Principal representante de esta corriente es Malinowski. Interpreta el mito en su función como reglamentación de la colectividad, resurrección de lo que fue una realidad primordial en el pasado, cuya narración de generación en generación se requiere juntamente con el culto, para garantizar y fortalecer la tradición, dotándole "de un valor y prestigio aún mayores al retraerla a una realidad, más elevada, mejor y más sobrenatural, de eventos iniciales" (Bronislaw Malinowski, "El mito en la psicología primitiva", en: *Magia, ciencia, religión*, Barcelona: Ariel, p. 171). Una gran deficiencia de ese enfoque, de estudiar los mitos únicamente "en vivo", es que no permite estudios diacrónicos y pone en tela de juicio investigaciones sobre mitos pertenecientes a culturas desaparecidas.
[267] Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso* (1952); Madrid: Taurus, 1987, p. 12.
[268] Id., *Mito y realidad* (1963), Barcelona: Labor, 6ª.ed., 1985, p. 14.
[269] Id., *Lo sagrado y lo* profano, op. cit., pp. 18-19. Cf. también id., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (1949), Buenos Aires: Emecé, 2001; donde se destaca el carácter ahistórico, arquetípico del mito y su rechazo del "tiempo concreto, histórico" (p. 97, passim).

social establecido; iniciar al individuo en el orden de las realidades de su propia psique[270]. En forma parecida a Eliade, Ricoeur destaca la "función simbólica" del mito, su capacidad de desvelar la relación del hombre con la dimensión de lo sagrado, entendiendo el mito "como un relato tradicional referente a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos y destinado a […] instituir aquellas corrientes de acción y de pensamiento que llevan al hombre a comprenderse a sí mismo dentro de su mundo"[271].

Durand, tal vez uno de los autores contemporáneos más relevantes del pensamiento del Circulo de Eranos, distingue entre dos grandes grupos de hermenéutica de la función simbólica de la imagen: una hermenéutica "reductiva", representada por el psicoanálisis freudiano y la antropología social (estructuralista) de Dumézil y Lévi-Strauss[272], la cual con su afán de demistificación de la imaginación simbólica reduce el símbolo a un mero signo, un simbolizado sin misterio, propio de un elemento científico; la hermenéutica

[270] Joseph Campbell, *Mitología occidental. Las mascaras de Dios, vol. III* (1964), Madrid: Alianza, 1992.
[271] Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Trotta, 1982, p. 169.
[272] El estructuralismo en la antropología, en un primer paso, es deudor del "sociologismo" de la escuela durkheimiana (Marcel Mauss, Marcel Granet, Louis Gernet). Georges Dumézil aborda estudios comparativos, buscando los rasgos o estructuras comunes entre las culturas. Partiendo del estudio de diversos textos de la mitología indoeuropea, Dumézil demuestra la pervivencia de una estructura ideológica, una concepción de la sociedad jerarquizada en tres clases funcionales – sacerdotes, guerreros y productores –, un esquema trifuncional como estructura esencial de la ideología del primitivo pueblo indoeuropeo (Georges Dumézil, *Los dioses de los indoeuropeos* [1952], Barcelona: Seix Barral, 1977). Con Claude Lévi-Strauss, máximo representante del estructuralismo antropológico, se amplía el análisis estructural bajo la influencia de la lingüística de Saussure. Así Lévi-Strauss considera el mito como un sistema semiológico, el cual debe ser descodificado descomponiéndose en elementos significativos mínimos (mitemas), en que se reflejan los problemas de una sociedad (cf. vgr. Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural* [1958], Barcelona: Paidós, 1995, en particular cap. 11 "La estructura de los mitos", pp. 229-252). Representantes posteriores del estructuralismo antropológico – como G. S. Kirk (vgr. *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas* [1970], Barcelona: Paidós, 2006), Jean-Pierre Vernant (vgr. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* [1985], Barcelona: Ariel, 2001; *Mito y religón en la Grecia antigua* [1990], Barcelona: Ariel, 2001), Marcel Detienne (vgr. *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas* [1972], Madrid: Akal, 1996) – recogen y en parte critican las ideas centrales tanto de Dumézil como de Levi-Strauss. Un discípulo convencido de Lévi-Strauss es Edmund Leach (*Claude Lévi-Strauss*, Chicago: University Press, 1970). Cf. también Clifford Geertz, cuyo enfoque de una "antropología simbólica" parte de una crítica tanto del funcionalismo como del estructuralismo, calificando a Lévi-Strauss como expresión extrema del "universal racionalismo de la Ilustración francesa" (Clifford Geertz, *La Interpretación de las culturas* [1973], Barcelona: Gedisa, 1987, p. 296); Carlos García Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona: Montesinos, 1987; José Carlos Bermejo Barrera, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid: Akal, 2ª. ed. 1994.

"instaurativa", representada por las diferentes teorías acerca de lo simbólico de Cassirer, Jung, Bachelard y el propio Durand[273]. Intenta conciliar la teoría jungiana con la fenomenología de la imagen poética de Bachelard[274]. En su teoría general de lo "imaginario"[275], lo define como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el ser humano organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. Considera lo imaginario antropológicamente en su función mediadora y equilibradora en la tensión de dos fuerzas de cohesión, del "régimen diurno" y del "nocturno" ("místico" y "sintético-diseminatorio"), las cuales permiten establecer una identificación de cada una de las imágenes simbólicas, en dos universos antagónicos. Para Durand el factor general de equilibrio que anima todo simbolismo ya no se manifiesta bajo el aspecto de una única "pulsión" de lo inconsciente, sino bajo diferentes esquemas de acción – "distinguir", "unir" y "confundir" – que se expresan tanto en lo inconsciente como en lo consciente y a partir de los cuales los símbolos pueden clasificarse en tres grandes tipos de estructuras arquetípicas: esquizomorfas o heroicas, sintéticas o dramáticas y místicas o antirrábicas. La importancia de lo simbólico como condición humana, la resume Durand de la siguiente manera: "[…] en el irremediable desgarramiento entre la fugacidad de la imagen y la perennidad del sentido, que constituye el símbolo, se refugia la totalidad de la cultura humana, como una mediación perpetua entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal"[276].

No consideramos oportuno, en el marco del presente trabajo, entrar en más detalles de las posturas teóricas anteriormente mencionadas o en las de otros autores en alguna

[273] Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (1964), Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
[274] Bachelard elaboró una hermenéutica de la dinámica imaginativa de los cuatro elementos mediante las siguientes obras: Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del fuego* (1938), Madrid: Alianza, 1966; *id., El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1943), México: Fondo de Cultura Económica, 1994.; id, *La poética del espacio* (1957), México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
[275] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
[276] Id., *La imaginación simbólica*, loc. cit., p. 140.

medida relacionadas con el pensamiento simbólico, y nos limitamos a resumir el hilo principal de nuestra argumentación expuesta hasta aquí. El simbolismo en la interpretación de los mitos, también en sus formas más recientes, es descendiente póstumo del Romanticismo. Hay una tradición de interpretación simbólica de los mitos que se remonta al primer Romanticismo alemán (de Jena) y pasa por Nietzsche, los cósmicos, Klages, la filosofía simbólica de Cassirer, Jung y el pensamiento del Círculo de Eranos en sus distintas fases. Si bien en el psicoanálisis freudiano simultáneamente al Romanticismo influye una concepción de ciencia positivista y darwinista, la *Psicología profunda* de Jung y con ella el pensamiento del Círculo de Eranos rechaza tal influencia[277]. El simbolismo se distingue de otras corrientes de la mitología comparada – desde principios del siglo XX básicamente el funcionalismo y el estructuralismo[278] – en lo que respecta a su comprensión de lo simbólico, relacionando el origen de lo mítico igualmente como de lo religioso con la necesidad de los hombres de rebasar los límites del pensamiento conceptual, buscar, más allá de la verdad, el sentido de la realidad vivida.

También para Gerhart Muench atrás de los mitos y religiones están ocultas las experiencias del pasado y proyecciones hacia el futuro de la humanidad. Comparte, a nuestro parecer, en gran medida con la tradición simbolista su propia obsesión de explorar el "contenido metafísico", el "sentido simbólico" o la "significación simbólica" del mundo.

[277] Los psícologos de la escuela jungiana son apreciados por Gaston Bachelard como los "de la psicología completa: pues extienden el dominio de las investigaciones psicológicas desde los más lejanos arquetipos del inconsciente colectivo hasta las tensiones de la extrema espiritualidad individual" (Gaston Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego* [1988], Barcelona: Paidós, 1992, p. 14). Sobre la relación entre Jung y Schelling, cf. Friedrich Voßkühler, op. cit., pp. 91-107, interpretando las reflexiones de Schelling sobre el *principium individuationis* y la necesidad de la religiosidad en su tratado sobre la libertad humana, a la luz de la *psicología profunda* de Jung.

[278] Cf. Carlos Espejo Muriel, "La dimensión mítica", en: *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de la Antigüedad Clásica*, No. 4-5, 1993-1994, Universidad de Granada, pp. 155-166.

Capítulo 2 Arte, utopía y religión

2.1 El arte en la dialéctica de mito e Ilustración

La teoría estética adorniana llega a ser teoría crítica, al insistir en el potencial utópico del arte.

Lo utópico, para Adorno, se refiere al sentido original de la palabra griega *οὐτοπία*[1]: a *ningún lugar*; queda como topo vacío, un lugar de la negación absoluta. La insistencia en la negación por parte de Adorno está opuesta a la filosofía de la esperanza de Ernst Bloch. En una discusión radiofónica del año 1964 entre ambos filósofos, Adorno expresa que el presente no tiene potencial utópico, porque la contradicción entre la posible realización y la evidente no realización de esperanzas utópicas ha llevado a un rechazo generalizado de las mismas como sueños carentes de sentido de realidad, así que la utopía "esencialmente está en la negación determinada […] de lo que sólo es y por concretarse como lo falso indica a lo que debe ser"[2]. Adorno no quiere relativizar lo negativo del mensaje utópico por una contra-imagen como negación de la negación, por un principio positivo como el de esperanza de Bloch. En otras palabras: la utopía para Adorno llega a ser distopía.

Lo único que puede ser utopía „es el cambio del todo", pero parece que "se le ha perdido al hombre la capacidad de imaginarse el todo como algo que puede ser totalmente diferente"[3]. Ninguna categoría, si no se refiere a un cambio total del todo, puede ser llave para la utopía, porque históricamente siempre ha conllevado también lo opuesto a ella: así la felicidad, libertad, esperanza de unos significa la infelicidad, la falta de libertad, la desesperanza de otros. La transformación de intenciones revolucionarias en ideologías de

[1] De *οὐ* - "no-" y τόπος "lugar".
[2] Theodor W. Adorno y Ernst Bloch, "Möglichkeiten der Utopie heute", en: Traub y Wiesner, *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, p. 70.
[3] Ibíd., p. 61.

dominación, de la emancipación en represión, de la auto-conservación en auto-destrucción, de los medios en fines son motivos centrales de la filosofía de Adorno como "teoría crítica". La negación y la crítica como procedimientos constitutivos de esta filosofía y la renuencia a aceptar que se separen esperanzas positivas de las experiencias negativas de verlas frustradas resisten a cualquier teleología o creencia materialista en el progreso de la historia. Por tanto la insistencia de Adorno en la utopía como cambio del todo rebasa el mero encadenamiento de contenidos de esperanza y se fusiona con su pensamiento estético.

La *Teoría estética* de Adorno, sus escritos acerca del arte y en particular la música y literatura contemporáneas reflejan las experiencias históricas del fracaso de una civilización y su Ilustración que ha dado lugar al dominio de la racionalidad instrumental, orientada exclusivamente a fines, en todos los ámbitos de la sociedad – la economía, el Estado, la ciencia, la cultura[4] –, "la marcha hacia el mundo administrado"[5] y no ha podido evitar la autodestrucción del "individuo burgués", la pérdida de sus valores y creencias de salvación, las catástrofes de las dos guerras mundiales y la barbarie del fascismo europeo. *Dialéctica de la Ilustración*, obra escrita por Adorno juntamente con Horkheimer, pretende manifestar la irracionalidad de un mundo opresor, de una sociedad que ha devenido lo contrario de su propósito inicial según el pensamiento ilustrado, la emancipación por medio de la razón. Paulatinamente se ha impuesto una razón de carácter subjetivo, que no cuestiona el valor de los fines, una razón de conocimiento abstracto e identificante, una

[4] Es Max Weber quien en la segunda década del siglo XX aborda la tarea de explorar las raíces y consecuencias del proceso de racionalización occidental, partiendo de la economía capitalista para llegar hasta la religión y la cultura, en una triple perspectiva: características, momentos clave del proceso y comparación con otras culturas.

[5] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta. 3a. ed. 1998, p. 50.

razón que ha buscado imponer su dominio en todas las esferas de la existencia humana, reduciéndolas al criterio de cálculo y la utilidad[6].

La crítica en *Dialéctica de la Ilustración* no es un alegato contra la razón, un programa a favor de un irracionalismo o intuicionismo; más bien, lo que se propone es trascender la razón tal como ha sido presentada por la Ilustración, ir mediante la razón más allá de la razón de la Ilustración, ilustrar la Ilustración sobre sí misma. Es un programa retomado más tarde por Adorno en su *Dialéctica negativa*, "*dialéctica* en tanto que parte del carácter contradictorio de la razón humana; *negativa* porque se presenta como crítica y negación de la positividad dada"[7]. La teoría crítica de Adorno, en la que la epistemología, la filosofía social y la estética están estrechamente relacionadas, como dialéctica negativa es crítica del pensamiento identificador que es fundamento de la sociedad totalizadora.

Si para Nietzsche en *El origen de la tragedia* Sócrates es "el protagonista inicial" del proceso ilustrador, logo-céntrico y anti-mítico[8], Horkheimer y Adorno ven el origen de ese proceso, de la "enfermedad de la razón" mucho antes: "en el afán del hombre de dominar la naturaleza"[9]. Consideran que ya en los mitos se halla el germen de la Ilustración, porque al dejar de ser transmitidos sólo oralmente y racionalizarse y organizarse mediante la escritura, se convierten en *logos*, en *mitología* y dan paso a la Ilustración. Así detectan en el caso de la *Odisea* de Homero[10] signos ya claramente ilustrados en el sentido de la victoria sobre de potencias míticas – sobre el canto de las

[6] "La lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación. Ella ofreció a los ilustrados el esquema de la calculabilidad del mundo" (ibíd., p. 63).
[7] Esther Barahona Arriaza, *Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno. Utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía*, Madrid: Universidad Computense: Tesis doctoral, 2004, p. 6.
[8] Blanca Solares, "Mito e Ilustración en el pensamiento de Frankfurt". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, mayo-diciembre, año/vol. XLIV, número 182-183. México D.F.: UNAM: 47-62, aquí p. 51. Cf. supra cap. 1.1.2.
[9] Max Horkheimer, *Crítica de la razón* instrumental (1976), Madrid: Trotta, 2002 p. 184.
[10] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., pp. 97-128.

Sirenas, sobre el gigante Polifemo – a través de la astucia humana. El héroe de la epopeya se nos revela como prototipo del individuo burgués, de su dominio subjetivo sobre la naturaleza externa, alienándose de su propia naturaleza interna. El mismo Odiseo se sacrifica, "continuamente se vence a sí mismo y de este modo, pierde la vida que gana y que sólo recuerda como peripecia"[11].

En el lenguaje escrito de la mitología los mitos ya han perdido su arcaico poder mágico y proyectan – lejos de una "razón objetiva" – la prepotencia de la "razón subjetiva"[12]. Con la evolución del conocimiento científico se reforzará cada vez más la dominación sobre la naturaleza, convirtiéndose ésta en materia caótica y el sujeto en omnipotente (mágica o divina) identidad abstracta. Es esta dialéctica entre mito e Ilustración que resumen Horkheimer y Adorno en la sentencia: "El mito es ya Ilustración, la Ilustración recae en mitología"[13].

Las referencias a Homero revelan la tendencia del arte de convertirse ya en la antigüedad griega clásica en instrumento de poder de la razón subjetiva[14]. En lo que respecta a la modernidad, esa misma tendencia es analizada en *Dialéctica de Ilustración* en

[11] Ibíd., pp. 107-108.
[12] En relación a la distinción entre "razón objetiva" y "subjetiva o instrumental" cfr. Max Horkheimer, op. cit., cap. 1.
[13] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 56.
[14] Admitimos la justificación de una crítica a la *Dialéctica de la Ilustración* en cuanto a su carencia de profundidad en la interpretación del pensamiento mítico arcaico, quedándose al margen de las investigaciones antropológicas contemporáneas "sobre la diferencialidad característica de las llamadas sociedades primitivas y arcaicas" (Blanca Solares, op. cit., p. 55). No obstante, creemos que las referencias de Horkheimer y Adorno a la *Odisea de Homero* no contradicen sino se complementan con reflexiones filosóficas más recientes sobre la relación entre mito y mitología. De acuerdo a Jamme, podemos distinguir tres fases en a la transformación del pensamiento mítico arcaico en mitología: (1) Lo *mítico* como una forma originaria del ser humano de vencer a través de acciones simbólicas de ritos su extrañeza, su miedo frente al mundo; (2) los *mitos* que surgen con el lenguaje escrito y por ende la posibilidad de una conciencia histórica en relación con un determinado contexto religioso-cultual; (3) la *mitología* en la cual llegan a convertirse los mitos, al emanciparse su sistema simbólico del contexto religioso mediante la estetización, como es la poetización, la representación épica de los mitos griegos a través de Homero, Hesiodo y otros (Christoph Jamme, "Mythos zwischen Schrift und Sprache", en: Claudia Jünke y Michael Schwarze , *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*, München: Martin Meidenbauer, 2007, pp. 23-36, aquí: pp. 29-32).

relación con la "industria cultural" en la que el arte como "arte ligero" se ha convertido en mercancía, "en duplicación ideológica, en dócil reproducción"[15] de las proyecciones, sueños y deseos de sus consumidores con un bajo nivel de apreciación artística, para logar una aceptación masiva. Adorno ve la liquidación del arte, su prostitución en el entorno de la "industria cultural" y se plantea la pregunta si frente a la caída de la metafísica occidental el arte todavía sigue relevante o si sólo le sirve a un pequeño estrato social como droga para olvidar la insoportable mirada a la realidad.

En la dialéctica de mito e Ilustración le corresponde al arte un rol contradictorio. Si por una parte pertenece a la Ilustración, siendo mecanismo del ejercicio del poder de la razón subjetiva, por otra parte "sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse" a la industria cultural, "a la pura imitación de lo que ya existe"[16]. El arte, de acuerdo a la *Teoría estética* de Adorno "es esa promesa de felicidad que se rompe"[17], es una promesa que debe entenderse no como consuelo, sino como crítica de la vida alienada y falsa. Es en el arte donde Adorno ve aún fuerza de resistencia contra la racionalización total del mundo, posibilidad de transformación social[18], de ahí la necesidad de realizar una teoría estética[19].

---

[15] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p.72.
[16] Ibíd
[17] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, loc. cit., p. 184.
[18] La idea de atribuir al arte auténtico un valor de resistencia y subversión contra la deformación y alienación del mundo moderno se inscribe en la tradición del movimiento estético-filosófico desde finales del siglo XVIII. Así Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) se refiere a una "utopía colocada más allá del arte" (Jürgen Habermas, "Modernidad: Un proyecto incompleto", en Marshall Berman et al., *El debate modernidad/postmodernidad*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, pp. 131-144, aquí p. 139), proporcionando este último la síntesis entre razón y moral, ciencia y sentimiento para llegar a la persona reconciliada consigo misma. Es una utopía estética de la sociedad: "la utopía de una sociedad como una obra de arte", recogida después por Hölderlin, Hegel y otros pensadores del siglo XIX (Esther Barahona Arriaza, op. cit., p. 178-179). Así, de acuerdo a *El origen del drama barroco alemán*, obra temprana de Benjamin, el filósofo deberá ubicarse a mitad del camino entre el científico y el artista: cercano al científico por la intención de comprender conceptualmente los fenómenos, cercano al artista por describir el "mundo de las ideas", rodeando la producción artística en su totalidad, para exponer la verdad de la obra de arte (cf. Walter Benjamin, *el origen del drama barroco alemán* [1928], Madrid: Taurus, 1990, pp. 9-41). Adorno, en cierta medida, retoma esta idea (Esther Barahona Arriaza, op. cit., p. 178-179).
[19] Puesto que para Adorno el arte moderno ha perdido su autoevidencia tanto referente a su propia inmanencia como en su relación a la realidad social que interpreta (cf. Theodor W. Adorno, op. cit., p. 9) su *Teoría*

El arte auténtico, para Adorno, tiene un doble carácter en relación a la vida: el arte es autónomo, separado de la sociedad y a la vez un hecho social, parte de la sociedad. Es autónomo porque sólo así puede hacer visible la naturaleza opresiva de la sociedad, es social porque nace y toma sus contenidos de esa misma sociedad. Así las obras de arte están ligadas a la vida tanto por lo que tienen en común con ella como por lo que, negativamente, critican: la alienación, la falsedad; son conocimiento sobre el mundo y no tienen nada que no haya salido del mismo[20]. Manteniendo su autonomía, la relación del arte con la vida necesariamente no es una relación de reconciliación, sino de tensión y crisis permanente.

Las auténticas obras de arte, a diferencia de las mercancías, no pueden ser consumidas sino sólo reconocidas. La relación con ellas es parecida a la del amor incondicional entre dos sujetos que depende de la experiencia de la no posesión del otro y que tiene como contraste la prostitución, el servicio de amor comprado. En la medida en que las obras de arte se entregan a las proyecciones de sus receptores, se convierten en cosas, en reflejos de sus proyecciones, en mercancías culturales y al estar a plena

---

estética debe hacer evidente lo no evidente, sin violentar conceptualmente la libertad misma del arte, delimitándose frente a otras tradiciones estéticas. Rechaza la idea kantiana en la *Crítica del juicio*, de la "contemplación desinteresada", porque disfraza el "deleite artístico" que huye de la conciencia de lo esencial para el arte, la felicidad de transmitir un contenido de verdad sobre la miseria de la vida; niega que el arte se agote en el concepto de la "belleza", ya que ésa necesita como negación suya de lo feo que muestre la opresión y el sufrimiento (ibíd., p. 72). Considera las limitaciones tanto de la estética subjetiva (Kant) como la objetiva (Hegel), la subjetiva por su dependencia del gusto de cada individuo y la objetiva por desconocer la mediación del sujeto en el arte (cf. ibíd., p. 222). Propone una estética "actual" y "dialéctica" que reflexiona sobre lo "concreto" que el arte realiza, ya que la estética no puede ser construida "ni a partir de conceptos ni a partir de la experiencia no conceptual", una difícil situación de la cual "sólo le ayuda el conocimiento filosófico de que el hecho y el concepto no están contrapuestos polarmente, sino que están mediados recíprocamente" (ibíd., p. 456), por lo que debe ser necesariamente dialéctica. Como el arte es un producto histórico en continuo cambio, su esencia no puede fijarse en categorías estéticas; en lugar de ellas, Adorno propone categorías no definidas racionalmente, dinámicas, en transición, interactuando unas con otras, como son las relaciones entre apariencia y realidad, armonía y disonancia, expresión y lenguaje, mímesis y racionalidad. En las tensiones entre esas categorías "surgen las contradicciones, las propias aporías, pero también la crítica y el sentido de enigma o de misterio de arte y por tanto su significado y su verdad" (Esther Barahona Arriaza, op. cit., p. 203).

[20] Theodor w. Adorno, op. cit., p. 78.

disposición de sus receptores éstos resultan engañados, ya que la unificación entre sujeto y objeto en la proyección del receptor es sólo síntoma de una distancia, una alienación más profunda entre sujeto y objeto. De las obras de arte cosificadas escucha el receptor igual que el cliente de la prostituta a fin de cuentas sólo "el eco estandarizado de sí mismo" [21], viéndose robado de la experiencia de percibir una subjetividad que se deja tocar por otra en lugar de llegar a estar indiferente en la eterna unificación con lo apuestamente propio.

Para que el arte no se prostituya debe ser autónomo, guardar algo como subjetividad. Esa no debe confundirse con la subjetividad del artista en que se reproduciría el problema del poder de disposición sobre el objeto a nivel de la producción de la obra de arte. La crítica de la estética del genio se articula en Adorno, partiendo de un replanteo de la concepción kantiana, como crítica de la idea de una expresión inmediata de la subjetividad, del inconsciente del artista en la obra de arte. Considerando que el sujeto individual está determinado hasta su más interior por la sociedad, Adorno critica la estética del genio en la tradición del Romanticismo, la concepción del arte como algo meramente espontáneo, involuntario, inconsciente como ideología burguesa. El arte moderno, según él, no puede mantenerse como un refugio irracional dentro de un mundo racional, un refugio fuera de las mercancías. La autolimitación del artista – en el sentido de su especialización técnica "hasta el sacrificio de la individualidad"[22] es necesaria para que ya no se perciba la obra del arte "de acuerdo al modelo de la propiedad privada"[23] como algo propio de quien la produjo, como objeto, sino más bien para que se la reconozca como sujeto. Al transponer el artista su subjetividad individual a la obra de arte, sometiéndose a las necesidades de la

[21] Ibíd., p. 31.
[22] Theodor W. Adorno, "El artista como lugarteniente", en: *Notas sobre literatura*. Obras completas, vol. 11, Madrid: Akal, 2003, 111-122, aquí: p. 114.
[23] Ibíd., p. 118.

misma, se salva la idea utópica de una subjetividad supraindividual y libre de pretensiones de dominio y el artista "se convierte en lugarteniente del sujeto total social"[24].

El carácter enigmático de las obras de arte se debe al "escalofrío" producido por el vaciamiento de la subjetividad sobreindividual, del espíritu universal en las mismas, ya que el "movimiento infrenable del espíritu hacia lo que está sustraído a él habla en el arte a favor de lo que se perdió al principio"[25]. Al revocarse la "violencia de la racionalidad"[26] se recuerda su tiempo histórico anterior al pecado original de la Ilustración, "conduciendo hasta una cierta racionalidad mimética"[27]. "Mímesis" es para Adorno la posición del sujeto "(en niveles cambiantes de su autonomía) frente a su otro, separado de él y empero no separado por completo"[28] La obra de arte se genera a través del impulso mimético, donde se plasma por un lado lo distinto al artista, el objeto, y por el otro lo asumido por él, el sujeto. Ese impulso se da dentro de una reflexión crítica requerida y realizada por el mismo objeto, una "construcción racional". De esta manera la obra de arte absorbe ambos momentos, el impulso mimético y su crítica, su racionalidad, los cuales deben mantenerse irreconciliables para producir una imagen de verdad. "Mimesis" es el modo de comportamiento cognoscitivo que realiza el arte entre sujeto y objeto que no quedan enfrentados abstractamente como si fueran polos inconmensurables y a la vez no son reductibles ninguno de ambos a su contrario, es, por tanto el nombre de una racionalidad dialéctico-estética que pone en armonía la razón objetiva y la razón subjetiva[29]. Así en el

[24] Ibíd., p. 121 s.
[25] Id., *Teoría estética*, loc. cit., p. 162.
[26] Ibíd., p. 188.
[27] Freddy Sosa, "Autonomía y sociedad en la Estética de Adorno", en: *A parte Rei, 17*, p. 10.
[28] Theodor W. Adorno, op. cit., p. 78.
[29] Adorno especifica que esta dialéctica entre sujeto y objeto sólo es posible si los dos son concebidos históricamente. "El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento" (ibíd., p. 243 s.). La

pensamiento de Adorno el arte llega a ser el "lugarteniente" de la utopía en el sentido muy amplio – anteriormente mencionado – de un cambio del todo, como *totum* y *ultimum*.

2.2 La peculiaridad de la música

"Mi creencia personal es que la música lleva consigo un mensaje profético, revelador de una forma superior de la vida, hacia la que evoluciona la humanidad" (Arnold Schönberg)[30].

"La música es una expedición a la utopía, a la utopía de nosotros mismos" (Ernst Bloch[31]).

Como ya observamos anteriormente[32], las reflexiones de Muench sobre música y pintura inician con la siguiente frase: "El hecho de que la música cristiano-occidental se desenvuelve y florezca como forma superior de arte cuando el burgués de saciada y segura existencia supo separar sus derechos, profanos y referidos a un *yo*, de las obligaciones sacras, constituye una de las cuestiones metafísicas más peculiares"[33]. Buscando el sentido metafísico de la música, Muench pregunta en otro lugar: "¿Qué expresa la Música, – o sea –, es la Música capaz de expresar algo más que fuera otro que puro sonido?"[34]

2.2.1 Música y pensamiento conceptual

La música (gr. μουσικὴ τέχνη, lat. musica) parece tener características parecidas al lenguaje hablado. Igual que las formas prosáicas y poéticas del último, la música posee estructuras, formas o arquitecturas que organizan el material musical, determinan la secuencia temporal de sonidos y silencios. Sin embargo, a pesar de tales semejanzas parece

---

recuperación del contenido de verdad en la historia de las obras de arte es el fin último de la *Teoría estética* de Adorno (cf. Esther Barahona Arriaza, op. cit., pp. 206 ss.).

[30] Arnold Schönberg, "Criterios para la valoración de la música", en *El estilo y la idea*, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2005, p. 169.

[31] Ernst Bloch, *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977, p. 164.

[32] Cf. supra cap. 1.3.1.

[33] Gerhart Muench, "Música y pintura", loc. cit., pp. 41-43, aquí: p. 41. Cf. supra cap. 1.3.1.

[34] Id., *Conferencia Escuela Nacional de Música*, manuscrito (en español), sin lugar y sin año [¿1964?], 5 páginas escritas a máquina, p. 5.

ser evidente que la música es diferente del lenguaje de las palabras, lo que la sustrae a una explicación filosófica a través de razones, conceptos y relaciones argumentativas. Eso ha sido expresado durante la historia del pensamiento filosófico por pensadores como Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Heidegger y otros.

La incompatibilidad entre música y el pensamiento conceptual puede relacionarse con la distinción tradicional entre los sentidos humanos de la visión y la audición, según la cual el ojo a diferencia del oído tiene una afinidad más grande al concepto y con ello al pensar filosófico. De acuerdo a Kant, la visión es el sentido más noble, porque el ojo se acerca más que los otros sentidos a una contemplación pura, distanciada de su objeto, libre de afectos o sentimientos[35]; sólo a través de su relación con el espacio el ojo puede adquirir la distancia necesaria de las cosas que permite formarse un concepto de las mismas. La audición carece de la posibilidad de conceptualizar, porque lo que se oye siempre ya se tiene ante los ojos como idea y por ende da por supuesto el distanciamiento ya realizado por la visión. Sin embargo, un cierto límite de la mediación óptica de la audición se da en el caso de escuchar palabras no entendibles o ruidos desconocidos, lo que significa oír sin idea, sin la seguridad de ya haberlo visto. Tal forma intensiva de oír sin ninguna distancia de lo que se oye se exige en forma más pura en la música. Cuanto más se aleja la audición musical de la idea de lo que se oye, se acerca a y se adentra en el objeto, tanto más se diluye el límite entre sujeto y objeto que es constitutivo para la visión y el pensar orientado a ella[36]. Los sonidos musicales que entran al oído descomponen los órdenes establecidos

[35] Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2000, § 19.
[36] "El ojo separa, el oído une"(Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, ed.por Giorgio Colli y Mazzino Montinari [KSA], München: dtv, 1980, vol. 8, p. 172). Cf. también Catrin Nielsen, "Nietzsche und die Musik", en: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Zeit*, año 3, 2007, no. 3.

por la visión y los reducen a mera sensualidad difusa y amorfa. Es la pura materialidad de los sonidos la que le niega a la música su acceso al reino del concepto[37].

"¿Cómo lo hace el lenguaje cuando debe hablar de música? Parece evidente que lamentablemente muy mal"[38]. Al suponer que la música esté organizada como un sistema lingüístico, se plantea el problema de una falta de reglas y convenciones generales para traducir el lenguaje musical al no musical, un problema comparable al análisis antropológico de los mitos[39], el cual exige un lenguaje que en gran medida rebase el tradicional de las ciencias humanas, adoptando una forma igual a la de que habla[40]. "Entonces es difícil hablar sobre la música", vincular el lenguaje como "ámbito de lo general" con la música como "ámbito de la diferencia", solamente se puede hablar sobre ella para manifestar una "apreciación"[41]. Tal renuncia al discurso epistémico, en el marco de la teoría de literatura de Barthes se circunscribe en la búsqueda de emancipar los significantes de su instrumentalización por los significados, un "superar en astucia al lenguaje" o sea una "revolución permanente" denominada "literatura". El juego o la composición con los signos independientemente de sus significados tiende a superar el límite entre literatura como arte ligado al lenguaje y música como arte ligado al sonido. La resistencia de ambas artes frente al poder de la producción lingüística de significados

[37] Cf. Immanuel Kant, op. cit., § 18.
[38] Roland Barthes, "Die Rauheit der Stimme" (1981), en: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990, pp. 269-278, aquí p. 269.
[39] Acerca de la relación entre música y mitología, cf. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo* cocido (1964), México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 11-40 ("obertura I y II"): "La música y la mitología enfrentan el hombre a objetos virtuales de los cuales sólo la sombra es actual […] Los mitos carecen de autor" (ibíd., pp. 26-27). En lo referente al concepto de mito de Lévi-Strauss, cf. también supra, cap. 1.3.2
[40] Cf. Jacques Derrida, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las cicncias humanas", en: *La estructura y la diferencia* (1967), Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 383-397. Según Derrida, el modelo musical que escoge Lévi-Straus para la composición de su libro *Lo crudo y lo cocido* (cf. Supra, la nota anterior) se justifica por "la ausencia de todo centro real y fijo del discurso mítico o mitológico […] la ausencia de sujeto y la ausencia de autor" (ibíd., p. 394).
[41] Roland Barthes, "Die Musik, die Stimme, die Sprache", loc. cit., p. 280.

depende menos de contenidos progresistas, del compromiso político del artista, sino más bien de la "responsabilidad de la forma" [42]; su material son signos relacionados entre sí como constelaciones fisiognómicas y no como significados o conceptos.

Que la dicotomía entre el pensar conceptual y la música no forzosamente tiene que ser considerada una deficiencia de la música – como en la mayoría de las apreciaciones filosóficas de la misma –, sino que puede ser interpretada más bien como impotencia del pensar conceptual, lo han destacado algunos filósofos desde el siglo XIX, entre los que están Schopenhauer, Nietzsche y Adorno.

2.2.2 "Sin música la vida sería un error" – de Schopenhauer a Nietzsche

Schopenhauer fue uno de los primeros filósofos por quienes la música ha sido considerada como lo más alto dentro de una jerarquía de las artes: como expresión inmediata de la voluntad.

En su concepción metafísica del "mundo como voluntad y representación" es la voluntad a la que le corresponde la posición más central. Mientras que el mundo como representación puede ser explicado por la ciencia, detectando las relaciones causales entre los objetos, para poder explicar el significado de los mismos el mundo debe ser más que mera representación. Las representaciones son solamente apariencias de la voluntad que es el principio universal de la vida, la esencia interna del mundo, la "cosa en sí" que se ha creado en el intelecto humano el instrumento para imponerse: la voluntad quiere vivir. Al sufrimiento que resulta de la imposición de la voluntad sólo pocos pueden sustraerse: a través de la ascética (los santos del cristianismo, budismo, hinduismo), de la compasión

[42] Id., *El placer del texto. Lección inaugural* (1973), Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 55.

(como lo único que le otorga un valor moral a la acción humana) y de la música (como creación o recepción).

Debido a su anclaje inmediato en la voluntad, la música adquiere una independencia con respecto a las representaciones del mundo. Como "música absoluta" no depende de la palabra, no es copia de las ideas, "por esto el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias"[43]. Para la música sería indigno dejarse reducir a una mera expresión de palabras; frente a la música como al "mundo" las palabras quedan limitadas[44]. La seriedad de la música se debe a que expresa abstractamente, no como contenido sino por su forma, todos los sufrimientos y sentimientos humanos. Está ligada de esta manera con la esencia del mundo y del ser humano, la cual es inaccesible al conocimiento científico[45].

Como schopenhaueriano se autodenomina el joven *Nietzsche*, pero más tarde se distancia del "pesimismo" de Schopenhauer, su "instinto degenerativo, que se vuelve contra la vida con subterránea ávidez de venganza"[46], considerando que el pesimismo es verdad, pero "que el arte vale más que la verdad"[47], es la tarea de la vida "como su actividad

[43] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1819), México, Porrua, 1998, p. 204.
[44] Para Schopenhauer, las palabras en la música – en la ópera etc. – son un ingrediente subordinado a los tonos y por ello de menor valor. De acuerdo a ello Schopenhauer valora los géneros musicales, considerando como más elevado la "música absoluta" que prescinde del uso de la palabra así como de la descripción de ideas o imágenes extra-musicales (música programática)
[45] Cf. Christoph Asmuth, "Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer", en: Christoph Asmuth et al. (eds.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie,* Frankfurt/M.: Campus, 1999, pp. 111-125, quien critica como contradicción inmanente en la estética musical de Schopenhauer el hecho de ofrecer conocimientos sobre la esencia de la música que según la misma argumentación principalmente son imposibles.
[46] Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, loc. cit., p. 77.
[47] Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1989. Kritische Studienausgabe*, ed.por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, München: dtv, vol. 13, 1980, p. 522.

metafísica"[48]: "¡El arte y nada más que el arte! Ella es la gran posibilitadora de la vida, la gran seductora para la vida, el gran estimulante de la vida"[49].

Cuando Nietzsche habla del arte se refiere sobre todo a la música, siguiendo a Schopenhauer. En 1887, dos años antes del inicio de locura, escribe Nietzsche en dos cartas: "Posiblemente nunca ha habido un filósofo que ha sido en el grado como yo músico"; y que no hay otra cosa "que más me importa que el destino de la música"[50]. Y frecuentemente se encuentra en su legado y sus cartas la frase "Sin música la vida sería un error"[51] Para Nietzsche la música no es sólo un objeto especial de la filosofía, como para Schopenhauer, sino es la manera más alta del filosofar.

En su obra juvenil *El origen de la tragedia*, con un prólogo dedicado a Wagner, Nietzsche retoma la idea de Schopenhauer de la música como reflejo o lenguaje de la voluntad misma, representación del ser en sí enfrente a toda apariencia, y llega a la conclusión que la música es la expresión artística por excelencia de lo trágico o sea lo dionisiáco en las artes: "La historia del nacimiento de la tragedia griega nos revela […] que la obra de arte trágica de los griegos nace realmente del genio de la música"[52]. El sentido primordial del coro consistía, de acuerdo a Nietzsche, en ser "imágen reflejada del hombre dionisiáco mismo", o sea "el símbolo de toda una multitud exaltada por la embriaguez dionisiáca"[53]. Identificacando la música con el elemento dionisiáco y por ende lo esencial en la tragedia, "la verdadera ´idea´ del mundo", Nietzsche considera el elemento dramático

[48] Ibíd., p. 521.
[49] Ibíd.
[50] Id., *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, vol. 8, loc. cit., pp. 172 y 275.
[51] Ibíd., p. 280.
[52] Id., *El origen de la tragedia*, loc. cit., p. 83.
[53] Ibíd., p. 45 y 47. "[…] del mismo modo que la tragedia, con ayuda de su soporte metafísico, nos revela la eterna existencia de esta esencia de la vida, a pesar de la perpetua destrucción de las apariencias, así el coro de los sátiros expresa ya simbólicamente la relación primordial entre la cosa en sí y el fenómeno" (ibíd., p. 44).

meramente como "un reflejo, una sombra condenada a esta idea"[54] y concluye que con la desaparición del espíritu de la música en la tragedia, con Eurípides y sus sucesores, ésta se muere.[55]

Nuestra actual comprensión de música no es idéntica con la de los griegos. Haciendo referencia tanto a su lírica como a su tragedia, *μουσικὴ* es la unidad de armonía y ritmo (música) con el *λόγος* (lenguaje) y a la vez la de creación, presentación y recepción estética debido a su ligación a un evento de presentación, en el cual el hombre se expresa visual y auditivamente o participa como receptor del mismo. Esa praxis artística en que se unen música, palabra y baile históricamente estaba relacionada con el culto religioso destinado a la búsqueda del contacto con lo divino. El hombre de hoy ha perdido esa noción de unidad, sus sentidos y su percepción estética se han especializado – de acuerdo a la diferenciación e independización de las artes, lo que tiene su complemento en la dicotomía metafísica entre ciencia (filosofía) y arte o sea entre lógica y estética[56].

Las metáforas de lo dionisiaco y apolíneo en el *Origen de la tragedia* corresponden a los impulsos de la creación artística y a la vez a una actitud vital resultante de fuerzas elementares del ser, de acuerdo a la propuesta de Nietzsche, de estudiar la vida bajo la óptica del arte y el arte bajo la de la vida[57]. Lo dionisiaco como "el tomar la vida activamente"[58], la "embriaguez" (*Rausch*)[59], el dejar fluir directa y continuamente la fuerza

---

[54] Ibíd., p. 105.

[55] "[…] así como la tragedia no puede nacer más que del genio de la música, declina y muere infaliblemente al mismo tiempo que ésta" (Ibíd., p. 77). "Yo no quiero decir que la concepción trágica del mundo haya sido universal y definitivamente aniquilada por el esfuerzo del espíritu antidionisiaco; lo único que sabemos es que debió huir del dominio del arte, refugiarse, por decirlo así, en el mundo de las tinieblas y degenerar en culto secreto" (Ibíd., p. 86).

[56] Cf. Ruth Bolten-Kölbl, *Das Pathos des Dionysischen.Zum Verhältnis von Philosophie und Musik bei Nietzsche*, tesis doctoral, Bonn: Rheinische Friedrich – Wilhelms – Universität zu Bonn, 2001, pp. 41 ss.

[57] Según la *Autocrítica* de Nietzsche, de 1886, la tarea de *El origen de la tragedia* es "mirar la ciencia con la óptica del artista y el arte con la óptica la de la vida" (Friedrich Nietzsche, *El origen de la* tragedia, loc. cit., p. 5).

[58] Id., KSA, loc. cit., vol. 12, p. 115.

vital necesita la música para expresarse. La música es arte de embriaguez (en cuanto al sonido, la armonía), sin embargo a pesar de ese carácter dionisiaco tiene a la vez un momento apolíneo en las "formas generales" que interrumpen la voluntad, de las cuales el compás y el ritmo son las más elementares[60]. Sin esas "formas intermitentes" de la voluntad[61], el cambio entre dinámica e intermitencia que corresponde a la tensión entre el placer, el agrado y el desagrado, la música no quedaría entendible. Por lo apolíneo entiende Nietzsche el permanecer ante un mundo imaginado, un mundo de bella apariencia como ilusión o "ensueño"[62] de poder escapar del devenir. El devenir o el tiempo llega ser el componente central del autoconocimiento del sujeto, en cuya conciencia entra su limitación en el tiempo. En la acción y con ella la posición afirmativa frente a la temporalidad del ser radica la idea nietzscheana de lo dionisiaco.

Como modelo para la transformación de lo mitológico-estético de lo dionisiaco en un concepto filosófico le sirve a Nietzsche la reconstrucción del arte griego a partir de la *mousiké* (lírica) y la tragedia, las cuales ambas pertenecen a las artes activas (poesía y música) por realizarse en el momento de su presentación a diferencia de las "artes realizadas", como escultura, pintura, arquitectura, que dejan que lo creado perdure el tiempo para su contemplación[63]. La música exige plenamente el sentido auditivo, el involucramiento en algo que suena y a la vez deja de sonar. La actividad musical a través del sonido, la armonía y el ritmo experimenta y afirma la temporalidad y lo efímero de la

---

[59] Id., *El origen de la tragedia*, loc. cit., p. 17 et passim.
[60] "La esencia misma de la música dionisiaca y de toda música" es para Nietzsche "la violencia conmovedora del sonido, el torrente unánime de la melodía y el mundo incomparable de la armonía"; mientras que lo apolíneo está relacionado con "la pulsación cadenciosa de las ondas del ritmo" (ibíd., p. 23).
[61] Id., "Die dionysische Weltanschauung", KSA, loc. cit., vol. 1, pp. 551-577, aquí p. 574.
[62] Id., *El Origen de la tragedia*, loc. cit., pp. 18 y 19.
[63] Para dicha clasificación de las artes – partiendo de la distinción aristotélica entre *ποιέω* y *πρᾶξις*, entre *ἔργον* y *ἐνέργεια* – así para la relación entre lírica, música y baile y las conferencias inéditas de Nietzsche sobre los líricos griegos de 1878/79, cf. Ruth Bolten-Kölbl, op. cit., p. 57, nota 128.

vida; cambia y salva al hombre que deja de ser el mismo, ya que todo lo excesivo suena y deja de sonar[64]. La coincidencia de expresión y comprensión en una situación estética, cuya apariencia producida convierte al oyente de la música en intérprete y a la vez en parte de la misma apariencia, constituye la magia, el "hechizo ´dionisiaco´"[65] de un acontecimiento en su conjunto – de la obra musical, la interpretación y la recepción –, que rompe el esquema tradicional de sujeto y objeto.[66]

El ideal de la "música dionisiaca" de Nietzsche está relacionada no sólo con la lírica griega y con su concepto del coro en la tragedia, sino también con su comprensión de las fiestas dionisiacas con sus tres elementos de embriaguez/éxtasis, crueldad y sexualidad[67]. La unidad entre arte y fiesta, la unión de las contradicciones, de la creación y la destrucción, el *amor fati*[68], "la aprobación de la vida en todos sus aspectos, trágicos, fisiológicos, sensibles, afectivos"[69], lo que incluye también la afirmación de cualquier forma de sufrimiento, caracteriza el arte dionisiaco "como única fuerza en contra de toda la voluntad para la negación de la vida, como lo anticristiano, antibudista y antinihilista por excelencia"[70].

En cuanto a la música de su tiempo, si para Schopenhauer son Rossini, Mozart y Beethoven los músicos más afines a su comprensión filosófica de la música, es Wagner,

---

[64] Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1969-1874. Kritische Studienausgabe*, vol. 7, ed. por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, München: dtv, , 1980, p. 67.
[65] Id., *El origen de la tragedia, loc. cit.,* p. 107.
[66] Cf. ibíd., p. 35.
[67] Tales fiestas dionisiacas, según Nietzsche, están presentes en todos los pueblos en sus estados primitivos. Cf. ibíd., p. 22.
[68] "Mi fórmula para expresar la grandeza del hombre es *amor fati*: el no querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y aún menos disimularlo […], sino amarlo" (id., *Ecce homo*, loc. cit., p. 61).
[69] Eric Blondel, "La musique", *en:* Magazine Littéraire, No. 383, enero 2000, p 44.
[70] Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1989. Kritische Studienausgabe*, vol. 13, ed.por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, loc. cit., p. 225 s.

gran admirador de Schopenhauer pero poco tomado en cuenta por él[71], que está presente en toda la obra de Nietzsche, desde el comienzo como amigo admirado y al final como objeto de ataques desmedidos[72]. Es una relación de amor-odio que lo une y lo separa de ese músico. La inicial inconformidad de la música de Wagner con el gusto de su época le atrae al joven Nietzsche debido a ideas estéticas comunes (música como arte metafísico en el sentido de Schopenhauer, la duplicidad de lo apolíneo y dionisiaco, el drama musical como renovación de la tragedia antigua) y le dedica *El origen de la tragedia* a Wagner; sin embargo con la creciente aceptación y popularización de su música y la consecuente dogmática de los valores musicales hasta la integración de valores cristianos en *Parsifal*, Nietzsche la percibe en su concepto, estilo y expresión como caída en el nihilismo (pesimismo) – el resentimiento, la moral, la negación del cuerpo y de la vida − criticado por él en su diagnóstico de la cultura europea de su tiempo, y llega a su total rechazo, lo que implica también autocrítica y "autosuperación"[73] o sea su liberación de Wagner[74], es decir la revisión y precisión de su idea inicial de la música dionisiaca. Wagner junto a Schopenhauer llega a ser para el Nietzsche maduro la figura principal del "movimiento decadente" contrapuesto a la música dionisiaca, criticando en particular: su dependencia de la ontología metafísica de la moral; su pérdida en los detalles del material estético y su fracaso en la organización de la complejidad y pluralidad de los mismos de acuerdo a la idea decadente que "la vida ya no habita en el todo" y que "el todo no es ya un todo"[75], la que lleva a trasponer al lugar más pequeño una infinidad de sentido y dulzura (melodía sin

[71] Walter Abendroth, *Arthur Schopenhauer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt, 1967, p. 110 s.
[72] El cambio en la relación de Nietzsche con Wagner está documentado en particular en los ensayos compilados en Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. Pero también en varios otros escritos de Nietzsche hay referencias directas a Wagner.
[73] Friedrich Nietzsche, "El caso Wagner. Un problema para músicos", en: ibíd., pp. 183-242, aquí p. 185.
[74] Id., "Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo", en: ibíd., pp. 243-282, aquí p. 267.
[75] Id.El caso Wagner", loc. cit., p. 209.

fin como "persuasión de las masas"); la degradación de la música a un instrumento de las palabras del drama. Nietzsche califica la música de Wagner y en general la música de su tiempo, el "romanticismo", como "música sin futuro"[76], "pequeño arte" o "arte ante testigos" orientado a los deseos de las masas por entretenimiento para compensar el cansancio de la actitud moderna ante la vida determinada por el trabajo; mientras que la música dionisiaca es "gran arte" o "arte monológico" por requerir de tranquilidad para desenvolverse como "arte superior", "arte de las fiestas"[77]. En relación al debate sobre "música programática" se pronuncia en favor de la "música absoluta", en particular del antiwagneriano Brahms[78]. Otra distinción de Nietzsche entre "música del norte" (alemana) y la "del sur" lo lleva a contraponerle a Wagner la ópera *Carmen* de Bizet por su ligereza en la organización de relaciones complejas – "todo lo divino corre con pies delicados"[79] –, pero no la mantiene en forma continua y tampoco sin contradicciones inmanentes[80].

Teniendo en consideración la relación de Nietzsche con Wagner, se podría decir que para Nietzsche la vida sin música significaría un error en dos sentidos: un error si la vida estuviera plenamente negada y dominada por el pensar conceptual basado en la actividad identificante, del ojo, de la ciencia, pero también un error si el flujo de las fuerzas vitales, los sentimientos y afectos se dejaran llevar con la ilusión de una infinita continuidad pasiva

[76] Id., "Nietzsche contra Wagner. ", loc. cit., p. 256.
[77] Id., *La gaya ciencia* (1881), Madrid: Akal, 2001, p. 89.
[78] Cf. Joachim Reiber, "Auch das Gegenteil kann wahr sein. Johannes Brahms, Josef Viktor Widmann und Friedrich Nietzsche", en: Günther Pöltner y Helmuth Vetter (eds.), *Nietzsche und die Musik*, Berlin: Lang, 1997, pp. 57-76.
[79] Friedrich Nietzsche, "El caso Wagner", loc. cit., p. 190.
[80] En su carta al músico Eduard Fuchs, de 1888, Nietzsche escribe: "No tome usted en serio lo que digo sobre Bizet; tal como yo soy, Bizet no entra en absoluto en consideración para mí. Pero como antítesis irónica contra Wagner, lo que digo produce un efecto fuerte" (citado en Thomas Mann, "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia" [1947], en: id., *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid: Alianza, 2000, pp. 89-135, aquí pp. 130-131). Comentario de Mann: "En la lectura de Nietzsche resultan necesarias todas las clases de astucia, de ironía, de reserva. Quien tome a Nietzsche ´en sentido propio´, quien tome a Nietzsche a la letra, quien le crea, está perdido" (ibíd., p. 130). Acerca de la influencia del pensamiento de Nietzsche en Thomas Mann, cf. Infra, cap. 3.2.2.

sin necesidad de sufrimiento, es decir experiencia de la resistencia, oposición activa contra la negación de la vida. "¿Qué es el placer, si solamente el sufrimiento es positivo?"[81] Únicamente en el dolor, el sufrimiento de la vida trasciende su indiferencia y llega a tener conciencia de sí misma[82].

Según los reportes médicos de la clínica de Jena, donde Nietzsche pasó una parte de sus últimos años de vida, él casi exclusivamente hablaba sobre música. Su relación tan estrecha con este arte, que hoy en día nos sorprende, refleja la alta apreciación social de la música a finales del siglo XIX en Europa.

Cuando el mundo musical se dividió en wagnerianos y anti-wagnerianos, la cultura musical europea ya estaba desde hace unos cien años en una fase de transformación decisiva. El arte se había separado definitivamente de la tradición de las artes medievales-antiguas y de las artes de las cortes, el autoentendimiento de los artistas había roto con la mentalidad, aún en el siglo XVIII predominante, de artesanos, y la sociedad burguesa se estaba creando una cultura de individualismo, de los genios en las artes. El arte ascendió a esferas que antes estaban restringidas para lo sagrado, se inscribió en el proceso de secularización de la religión que acompañaba y a la vez se oponía al "progreso" científico-técnico-económico cuyos parámetros "racionales" tendían a penetrar hasta los más íntimos ámbitos de la vida moderna. Fue el tiempo de la "oración" musical, de una cultura de conciertos que muestra semejanzas con la misa mayor. Surgió la moderna crítica musical que cuestiona la música de acuerdo a propias categorías estéticas; la música instrumental empezó a emanciparse estéticamente de las limitaciones del lenguaje de palabras, a

[81] Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1969-1874. Kritische Studienausgabe*, vol. 7, ed. por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, loc. cit., p. 216.
[82] Cf. Catrin Nielsen, op. cit.

convertirse en música pura o "absoluta", considerada por una concepción profundamente romántica de la música como medio de la revelación de leyes universales del mundo[83].

Sin duda, en los tiempos de Nietzsche la música estaba en el auge de su apreciación social, contando con un público culto más allá del ámbito propiamente musical. Esa situación cambió posteriormente en el curso del siglo XX, mostrándose una tendencia de percepción cada vez más restringida de la composición musical contemporánea, en otras palabras: el creciente alejamiento de la vida como rasgo social de la música moderna del siglo XX, un rasgo, como nos enseña la filosofía de la música de Adorno, que no es ajeno a las características y tendencias de esa misma vida.

2.2.3 Filosofía de la música contemporánea

Nietzsche se considera a sí mismo el "primer filósofo trágico – es decir, la máxima antítesis y el máximo antípoda de un filósofo pesimista" [84], siendo su intención la de introducir lo dionisiaco en la filosofía, para poder superar las limitaciones del "hombre teórico"[85]. Estrechamente ligada a esta intención es su comprensión de la música dirigida a relativizar la dicotomía entre cognición y arte.

La filosofía como una forma del arte o sea la experiencia artística como modelo para la reflexión filosófica – aquí vemos la continuidad de la filosofía de Nietzsche en la propuesta de Adorno, de entender la teoría estética como forma más alta del pensar filosófico, el papel cognoscitivo del arte en su salvación de la filosofía[86]. "La estética de

[83] Cf. "´Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum´. Nietzsche und die Musik", en: *Neue Züricher Zeitung,* 25 de febrero de 2007.
[84] Friedrich Nietzsche, Ecce homo, loc. cit., p. 78.
[85] Id., *El origen de la tragedia*, loc. cit., pp. 73, 74 y 90.
[86] Adorno escribe en una carta a Thomas Mann del 3 de junio de 1950 de su deseo vehemente de que para "la emancipación de la fantasmagoría burguesa la obra de arte rescate algo con lo que la filosofía hasta ahora solamente se ha topado la cabeza". (Theodor W. Adorno y Thomas Mann, *Briefwechsel 1943-1955*,

Adorno es el intento, sin ningún sustento de dogmática, de mantener despierto el preguntar metafísico por la verdad del arte"[87], es la respuesta a la prohibición de habla de Wittgenstein[88], es crítica social a través de la crítica del arte. Es por ello que nos vemos remitidos a la filosofía de la música moderna de Adorno para dar seguimiento a la cuestión planteada por Nietzsche en su *Ensayo de autocrítica* de 1886, "¿qué habría de ser una música cuyo principio general […] fuese […] el espíritu ´dionisiaco´?"[89].

Central para entender los desafíos de la música contemporánea es, según Adorno, la relación entre música y lenguaje[90]. Para Adorno la música es a la vez semejante y diferente al lenguaje de las palabras. Es semejante en la textura organizada desde el todo hasta el sonido particular, es decir en la sucesión y articulación racional de frases, sintagmas, preguntas y respuestas, puntuación y ritmo. Pero la música no conoce el concepto, es autorreferencial, se sujeta a sí misma, desconoce la distinción forma-contenido, signo-

---

Frankfurt/M.: Suhrkamp, p. 60). Sobre la continuidad del pensamiento de Nietzsche a Adorno cf. Ruth Bolten-Kölbl, op. cit, p. 268.

[87] Renate Wieland, "Musikalische Aspekte der Ästhetik Adornos", en: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart,* año 6, 2005, no. 4.

[88] "Sobre lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*). En la problemática de esa prohibición de hablar, Adorno ve el fracaso de la filosofía y la superioridad del arte, porque Wittgenstein "ignora lo que es lo principal en la filosofía, la paradoja del intento de decir algo a través de conceptos lo que con los conceptos no se puede decir, decir lo indecible" (Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, p. 56.

[89] Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, loc. cit., p. 10. Descartamos la posibilidad de ver en las propias composiciones de Nietzsche ejemplos de tal "música dionisiaca". A pesar de su extrema autoestima o megalomanía, los comentarios críticos al respecto − recibidos por el propio Wagner y otras personalidades muy reconocidas en el ambiente musical de su tiempo − hacen parecer poco probable que Nietzsche hubiera podido hacerse ilusiones de haber logrado con ellas como compositor la "música de futuro" reclamada por él como filósofo. A lo mejor, la tendencia de considerar su propia obra escrita en palabras (filosóficas y poéticas) en términos musicales – así entiende el *Zaratustra* "como música" (Friedrich Nietzsche, *Ecce homo,* loc. cit., p. 103), y como "músico" y no como filósofo le habla al lector de sus escritos contra Wagner – podría considerarse una respuesta a dichos comentarios.

[90] Theodor W. Adorno, "Música, lenguaje y su relación en la composición actual" [Fragmento sobre la música y el lenguaje]", en: *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 25-40. Asumimos que Adorno retomó el concepto amplio del lenguaje más allá de las palabras del joven Benjamin ("Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre", en *Obras libro II/vol. I*, Madrid: Abada, 2007, pp. 144-162) para quien "toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje" (ibíd., 144). Cf. también más recientemente, desde una perspectiva de relectura crítica de Adorno de acuerdo al giro lingüístico en la filosofía, con orientación al segundo Wittgenstein y a la "teoría de la acción comunicativa" de Habermas a Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser, 2009.

significado del "lenguaje significativo", i. e. lenguaje de las palabras. Hay una dialéctica entre música y lenguaje significativo: A pesar de que la música "aspira a un lenguaje sin intenciones […] se imponen intenciones por doquier […]. Una música sin ningún resto de significatividad, la mera textura fenomenal de los sonidos, se parecería a un caleidoscopio acústico. Por el contrario, si fuese un absoluto significar dejaría de ser música y se convertiría de manera falsa en lenguaje"[91].

La música así como el lenguaje requieren de la interpretación, pero hay una gran diferencia entre ambos: "Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar música es hacerla"[92]. Frente a la reproducción técnica de la música y su cosificación como mercancía (radio, discos), Adorno recuerda su origen mimético, su "aura" (Benjamin)[93], es decir la capacidad de una comunicación entre sujeto y objeto de la interpretación musical, de la cual resultan cambios para ambos que llegan a asemejarse. El experimentar esa mímesis, ayudarle a sonar, liberarla de la cosificación de la notación y rígidos padrones de interpretación es la tarea de una "interpretación verdadera", pero no en las tinieblas de la intuición romántica, sino a la luz de la claridad analítico-técnica[94]. Los signos de la partitura forman un sentido interno de la música, un enigma cuya solución no se puede conservar para siempre, como lo hace el historicismo[95], sino al incorporarse al aquí y ahora, a la "*Jetztzeit*" (Benjamin) cambia y debe siempre volver a renacer. La obra no es, solamente puede llegar a ser; así su reproducción auténtica, a diferencia de la

[91] Theodor W. Adorno, op. cit., p. 26 s.
[92] Ibíd., p. 27.
[93] Cf. infra, capít. 2.3.2.
[94] "La reconstrucción del elemento mimético debe pasar por el analítico" (Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Nachgelassene Schriften*, tomo 2, Frankfurt: Suhrkamp, 2001, p. 91; una teoría de la reproducción musical fue uno de los primeros proyectos de libro de Adorno que no pudo concluir antes de su muerte en 1969 y hasta el año de 2001 se editaron sus apuntes al respecto como fragmento de libro). Nos orientamos por la interpretación de ese libro por Renate Wieland, op. cit.
[95] Cf. la defensa de Bach contra los amantes de Bach: Theodor W. Adorno, "Defensa de Bach contra sus entusiastas", en: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona; Ariel, pp. 143-156.

reproducción técnica, es "la copia de un original no existente"[96]. Tal reproducción posibilita por parte de los oyentes una experiencia emancipadora, utópica: La propuesta de Adorno de una "escucha estructural" se opone a la escucha "atomizada" o "regresiva" determinada por la reproducción musical en el entorno de la industria cultural, la cual detiene a los oyentes en una falsa infancia de degustación culinaria, reduccionista en cuanto a la posibilidad de captar la expresión musical más allá de la mera sucesión de sonidos articulados con cualquier gramática; es una propuesta de "pensar desde la escucha"[97] para contrarrestar "la liquidación del individuo"[98].

La música tiene un "aspecto teológico": "Lo que ella dice se encuentra a la vez determinado y oculto en la afirmación"; expresa inmediatamente "lo absoluto" como sonido, "pero en el mismo instante se oscurece, como un exceso de la luz que deslumbra los ojos"[99], así tampoco puede transparentar y explicar todo, es "una forma velada de conocimiento"[100], "comparte con todas las artes el carácter enigmático"[101]. "Su idea es la figura del nombre divino. Es oración desmitologizada […], es el intento humano, vano como siempre, de nombrar el nombre mismo, en vez de comunicar significados"[102]. Se acerca al nombre únicamente al imponerse la imposibilidad de ver su rostro[103], su relación

[96] Id., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Nachgelassene Schriften Bd.* 2, loc. cit, p. 243.
[97] Antonio Notario, "Escuchar las músicas de Adorno", en: *Pliegos de Yuste. Revista de cultura y pensamiento europeos*, año 2008, no. 7-8, p. 107. Cf. Cf. también Richard Klein y Claus Steffen Mahnkopf (eds.), *Mit den Ohren denken.Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
[98] Theodor W. Adorno, "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído", en: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, pp. 17-70, aquí p. 34.
[99] Adorno, "Música, lenguaje y su relación en la composición actual", op. cit., p. 28.
[100] Ibíd., p. 30.
[101] Ibíd., p. 36.
[102] Ibíd., p. 26.
[103] "La música no posee su objeto, no domina el nombre, sino que depende de él, y con ello apunta a su propio hundimiento. Si la música lograra por un instante aquello en torno de lo cual giran los sonidos, sería su realización y su final" (Theodor W. Adorno, "Sobre la relación actual entre filosofía y música", en: *Sobre la música*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2000, pp. 65-90, aquí p. 71).

"con aquello que no querría representar sino invocar está infinitamente mediada"[104]. Esa mediación es impuesta desde la propia música en su esfuerzo por lo inalcanzable; ya que para que se pueda producir en ella el despliegue de lo que permanece cerrado (la "totalidad desplegada"), necesita participar en el proceso histórico de racionalización en la construcción del todo, es decir someterse al "material musical"[105], lo que es inseparable de su semejanza con el lenguaje significativo. Las estructuras o formas musicales son creadas a partir de la necesidad de expresión del material musical, son "gestos" que señalan más allá de sí mismos[106].

Según Adorno, en la música contemporánea la relación de semejanza de la música con el lenguaje se ha hecho crítica. Sus gestos obedecen a "una coerción de enmudecer"[107] como resultado de la relación de la música con las condiciones de su existencia. Adorno considera la historia de la música como escenario en que se presenta la paradoja de la modernidad y entiende su *Filosofía de la nueva música* (1948) como excurso de la *Dialéctica de la ilustración* (1947) escrita por él juntamente con Horkheimer: Por una parte la música no está libre del proceso de cosificación y fetichización que se impone en toda la sociedad, por otra parte le hace frente, resiste y "representa la verdad social contra la sociedad"[108].

---

[104] Ibíd.

[105] El "material musical" son para Adorno sonidos, timbres instrumentales, dinámicas, estilos, etc., que no son materia bruta, sino materia histórica por depender del tiempo y la sociedad. Siendo la obra musical la plasmación de la relación entre compositor y material musical, éste último puede considerarse un concepto de la filosofía de la historia que posibilita vincular el análisis técnico-estético de una obra individual con la interpretación social de la música contemporánea (cf. Myung-Woo Nho, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Marburg: Tectum, 2001, p. 125).

[106] "En música no se trata de significado, sino de gestos. En tanto que la música es lenguaje, es un lenguaje sedimentado a partir de gestos, igual que la notación musical en su historia" (Theodor W. Adorno, op. cit., p. 69s..

[107] Ibíd., p. 67.

[108] Id., *Filosofía de la nueva música*, Obras completas, vol. 12, Madrid: Akal, 1975, p. 110.

Ya en Europa del siglo XIX empiezan a mostrarse fisuras de la confianza absoluta en la razón, en el progreso y el hombre, generada en la Ilustración. Se rompe la identificación entre esos ideales y el proceso de racionalización del material musical. Adorno lo muestra en el caso de Beethoven, quien después de una identificación plena en sus obras juveniles y maduras con la razón ilustrada, con en el humanismo burgués, pierde esa identificación; "las cesuras, las rupturas desgarradas que caracterizan al Beethoven tardío"[109] reflejan la imposibilidad de reconstruir musicalmente una totalidad hecha pedazos, de mantener la reconciliación proclamada en su *Novena Sinfonía*[110]. Pese a la resistencia del lenguaje de los gestos tradicionales de la construcción musical, sedimentados como sentido de coherencia, de una "segunda naturaleza" – "vocablos, gramática, sintáctica, la lógica del suceso harmónico" –, sus límites comienzan a resentirse ante un nuevo material que exige la "desnaturalización de la segunda naturaleza". El compositor se ve obstruido en la posibilidad de acercarse a una totalidad fragmentada, transmutar cuyas contradicciones en falsa armonía; escindido en su yo desconfía de la razón ilustrada y su expresión llega a ser agonía. Así el progresivo aumento del cromatismo[111] en la fase tardía del Romanticismo del siglo XIX, que tiene su momento máximo en el *Tristán* de Wagner está unido al proceso de decadencia de la tiranía funcional

[109] Id., *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona: Tusquets, 1970, p. 21.

[110] La madurez de las obras tardías de Beethoven hace que éstas "no aparezcan tersas sino llenas de surcos, casi sentidas, intentan apartarse de la dulzura y se resienten agrias, ásperas, a ser inmediatamente saboreadas" (ibíd., p. 25). Adorno no pudo concluir su libro sobre Beethoven antes de su muerte; éste fue editado póstumamente como fragmento: id., *Beethoven – Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. Adorno ve lo paralelo entre la filosofía de Hegel y la música del Beethoven clásico quien retoma de Haydn y Mozart la forma de la sonata y sinfonía; es una música basada en una dialéctica de lo musical-general de la tonalidad y lo musical-particular de la temática; a diferencia el Beethoven tardío rebasa en un acto crítico al idealismo la filosofía hegeliana: "La música de Beethoven es la filosofía de Hegel; sin embargo es más verdadera que aquella […] Identidad lógica como inmanencia formal es al mismo tiempo constituida y criticada por Beethoven" (ibíd., p. 36), Como comentarios a dicho libro de Adorno sobre Beethoven cf. Henning Goldbaek, "Gnadenlos und gnadenreich. Über das Archiv als Formkategorie in Adornos Beethovenbuch", en: *Orbis Literarum*, no. 6, Singapore, 2008, pp. 59-74.

[111] "Cromatismo" es el uso de notas intermedias (semitonos), extrañas a una escala y no permitidas en la armonía clásica basada en la cadencia tónica-subdominante-dominante-tónica.

de la tonalidad. Las contradicciones que habitan en el material musical exigen la independencia, la equivalencia de cada una de sus partes, cuestionan la funcionalidad de las reglas tonales. Tras el hundimiento irreparable de esas formas tradicionales, sólo gracias a la "lingüistización wagneriana" de la música, su adaptación al lenguaje en el sentido de declamación que acerca lo cantado a lo hablado, la "idea de la gran música, de la música como algo serio en vez de como ornamento o divertimento privado" sobrevive al siglo XIX[112]. Los hallazgos wagnerianos[113] son retomados por Richard Strauss del período medio y después por Schönberg, "para labrar el terreno del material musical hasta que fuese de nuevo capaz por sí mismo y no por la mera determinación de una lógica autónoma. Sólo la música que una vez fue lenguaje trasciende su lingüísticidad"[114].

Así la posibilidad de la obra musical auténtica en las primeras décadas del siglo XX, tras la caída del mito emancipador de la Ilustración y su promesa liberadora en la barbarie, depende de la liberación del lenguaje significativo. El paso al lenguaje "poslingüistico", a la atonalidad[115], llega a ser la cara de la música de vanguardia, a la que corresponde en la

[112] Theodor W. Adorno, "Música, lenguaje y su relación en la composición actual", loc. cit., p. 39. Prescindimos aquí de entrar en una descripción más diferenciada, detallada de las tendencias musicales durante el siglo XIX, siglo que en grandes rasgos se considera en la historia de la música europea como siglo del Romanticismo en sus diferentes etapas (temprana, plena y tardía), influido principalmente en su principio por el Romanticismo literario alemán, en su transcurso por las discusiones estéticas sobre música expresiva (programática, "poemas sinfónicas") y "música absoluta" ("formal") y a finales del siglo por la coexistencia de wagnerianos , anti-wagnerianos , impresionistas y compositores apegados al folclor de la periferia europea.

[113] La crítica de Adorno a Wagner se refiere sobre todo a que en su obra se enaltecen la falta de transparencia y la omnipotencia de los procesos sociales como mito, misterio metafísico, lo que Adorno califica como una "regresión" del individuo impotente frente a la "fuerza omnipotente del sistema capitalista" a un mundo de imágenes fuera de la realidad", una ficción de una naturaleza independiente de la historia que niega la posibilidad de su superación. Cf. Theodor W. Adorno, "Versuch über Wagner", en: *Die musikalischen* Monographien, Gesammelte Schriften, vol. 13, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 7-148.

[114] Ibíd. Como compositor de transición lo considera Adorno en particular a Mahler. En sus obras frecuentemente se percibe lo quebrado de la totalidad, la yuxtaposición de diferentes mundos musicales, por lo que éstos suenan extraños, irónicos, como parodias y desilusionantes. Cf. Adorno, *Mahler. Una fisiognómica musical*, loc. cit.,

[115] Por "música atonal" se puede entender, de acuerdo a Adorno, una música en que predominan acordes que no se forman de los sonidos de una tonalidad y a los cuales no se puede aplicar el concepto de disonancia, ya que éste supone el de consonancia que en tal música no existe (Adorno, "Neunzehn Beiträge über neue

pintura el paso a la abstracción y en la literatura, el cine y las demás artes otras características interpretadas frecuentemente bajo la denominación "expresionismo": "Empujado a formas nuevas y extrañas, el expresionismo es una declaración de guerra […] reuniendo fuerzas contra incontables resistencias, nunca encuentra orientación en sí mismo, orienta el sí mismo contra el mundo"[116].

El desarrollo de un lenguaje atonal, relacionado en particular con el compositor Arnold Schönberg y sus discípulos Alban Berg[117] y Anton Webern, la llamada "segunda escuela Vienesa" y sus seguidores posteriores, sin duda alguna representa una de las innovaciones de más consecuencias y más controvertidas en la historia de la música[118]. La renuncia a la tonalidad armónica tuvo lugar en un primer paso en el área de la canción (*Lied*) y la música de cámara, y en un segundo paso siguieron las obras para orquesta y el teatro musical. En una primera fase de la libre atonalidad expresionista las composiciones se orientaron a un nuevo "ideal de expresión y forma" para romper "todas las barreras de una estética pasada"[119] e intentar lograr con cada obra algo nuevo sin caer en ninguna repetición[120]; en una segunda fase se superó el caos, la anarquía expresionista para darle un

---

Musik", en; *Musikalische Schriften V*, Gesammelte Schriften, vol. 18, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, pp. 57-58).

[116] Theodor W. Adorno, "El expresionismo y la verdad artística. Para una crítica de la nueva poesía", en: *Notas sobra literatura*, Obras completas, vol. 11, Madrid: Akal, 2003, p. 589. Cf. también Adorno, „Neunzehn Beiträge über neue Musik ", loc. cit., pp. 60-62. Un muy buen observador filosófico de las tendencias artísticas de aquel tiempo fue también Ernst Bloch en *Espíritu de la Utopía* (primera edición de 1916), donde se consideran en particular a "los nuevos músicos" como los que "precederán a los nuevos profetas; es a la música a la que queremos reservar la primacía de una realidad inefable" (Ernst Bloch, *Geist der Utopie* [1918], Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, p. 208).

[117] Adorno a su vez fue discípulo de Berg de 1925 a 1926.

[118] "Ya era tiempo para la desaparición de la tonalidad. Por supuesto fue una lucha reñida […] Nunca antes en la música se opuso tanta resistencia […]" (Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien: Universal, 1960, pp. 47-48).

[119] Arnold Schönberg, citado en: Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7, Laaber: Laaber, 1962, p. 35.

[120] Cf. Anton Webern, op. cit., p. 48. De acuerdo a Ernst Bloch, comentando la *teoría de la armonía* de Schönberg, un nuevo sonido debe expresar "algo nuevo y nunca oído", dar expresión simbólica a "un nuevo hombre", "un nuevo mundo de sentimientos" (Ernst Bloch, op. cit., p. 161).

nuevo orden atonal, el dodecafonismo[121]; en una tercera fase, con el Schönberg tardío y en particular con Webern, la dodecafonía desembocó en el serialismo de la posguerra.

En sus juicios acerca de las tendencias y obras de la música contemporánea, Adorno plantea como criterio central que la conducta correcta en la música "no será la de quien niegue las contradicciones centrales y alardee de estar libre de ellas, sino la de quien las mire cara a cara"[122]; "no debe jamás garantizar el orden y la tranquilidad", sino debe "oponer resistencia" a la "superficie", la "fachada" de la realidad social bajo la cual están ocultas las contradicciones[123]. Éstas han de expresarse en el lenguaje formal de la música como eco del sufrimiento, siendo la obra desnuda de todo enmascaramiento (enigma), o sea su significado la huella de "dolor no transfigurado del hombre"[124], de desespero ante la primacía del espanto y el sinsentido en el mundo.

Adorno está en contra tanto de la música ligera ligada a la industria cultural como de las vanguardias falsas. A las producciones de música ligera crítica su carácter de mercancía, la función de estabilizar la apariencia de un mundo intacto, reflejando en sus textos las proyecciones, los sueños y deseos de sus oyentes, con técnicas de composición sencillas y estandarizadas – con pocas excepciones de música experimental (como Free Jazz) – orientadas a un nivel bajo de apreciación musical para lograr una aceptación masiva. Adorno considera el neoclasicismo (representado por compositores como Stravinski, Hindemith, Prokófiev, Bartók, Milhaud, Poulenc) una vanguardia falsa que representa "la restauración" de las tradiciones formales musicales[125] después de arrepentirse o asustarse por la excesiva libertad del expresionismo. Asimismo critica las respectivas

[121] La música dodecafónica es la composición en la cual los doce tonos de la escala cromática son tratados como equivalentes, prohibiendo el uso repetido de un mismo tono dentro de una serie.
[122] Theodor W. Adorno, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de* nuevo, Barcelona: Laia, p. 28.
[123] Id., *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, loc.cit., p. 77.
[124] Id., *Filosofía de la nueva música*, loc. cit., p. 45.
[125] Cf. ibíd., 2a. parte "Stravinski y la restauración", pp. 121-187.

deficiencias de otras tendencias musicales de la nueva música: el folclorismo, el surrealismo, la Nueva Objetividad, etc.

En cambio, Schönberg personifica para Adorno el "progreso" en la música, el "compositor dialéctico" quien condensa en su obra la tensión de la "energía de extremos" que no permiten transiciones entre ellos, de saltos bruscos y constante inestabilidad del alivio en momentos de libertad subjetiva dentro de la objetividad de la obra. Adorno considera la teoría dodecafónica, la composición con doce tonos, no como una contradicción con el expresionismo musical, sino más bien como "desencantamiento de lo inconsciente" del mismo, la organización racional de sus órdenes latentes, con la que la libre atonalidad realmente llega a ser libre. Sin embargo, critica la reducción de la dodecafonía a una mera técnica academicista, su totalización en el serialismo de la posguerra, que dio lugar a otras tendencias racionalistas como la música electrónica (Stockhausen), la aleatoria (Boulez, Cage), etc.; diagnóstica un envejecimiento de la nueva música[126], un fin de la vanguardia, por haberse olvidado de las contradicciones del material musical que originalmente daban lugar al expresionismo musical; y expresa su desesperanza con respecto al futuro de la música, considerando la posibilidad de su enmudecer como última consecuencia[127].

[126] Cf. Theodor W. Adorno; "El envejecimiento de la nueva música" en: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp, 1966, pp. 156-190. Es importante señalar que la crítica de Adorno en un principio provocó un fuerte rechazo por parte de los compositores, pero después por muchos (como Stockhausen) fue reconocida como justificada. Además, a pesar de los años 70 y 80 con su hostilidad *posmoderna* a cualquier teoría general ("narraciones meta") y su ideología del "*anything goes*" (Feyerabend) y por ende el acercamiento de la música seria a la cultura popular, de acuerdo a Kutschke, el pensamiento de Adorno sigue teniendo autoridad en el ámbito musical hasta la actualidad (Beate Kutschke, *Wildes Denken in der neuen Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, p. 48).

[127] „Lo que Beckett expresa en sus dramas y en particular en sus novelas, que a veces zumban como música, tiene su verdad en la música misma. Posiblemente queda sólo una, la que se juzgue por ese extremo, por su propio enmudecer" (Theodor W. Adorno, "Schwierigkeiten", en: *Musikalische Schriften IV*, Gesammelte Schriften, vol. 17, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, p. 273).

2.3. La utopía de la reconciliación entre arte y vida

2.3.1 El artista como sufridor ejemplar

Con su idea del renacimiento del mito como arte, del arte dionisiaco, que se contrapone a toda cultura moderna basada en el dominio instrumental de la naturaleza, Nietzsche logró ofrecer una justificación filosófica de las posiciones esteticistas del *Arte por el arte* (*l´art pour l´art*) que surgió a mediados del siglo XIX en Europa como reacción anti-burguesa a una estética moralizante y las teorías de un arte social. La divisa "*trouver du nouveau*" ("encontrar lo nuevo") [128] adquiere carácter normativo: obras de arte auténticamente modernas ya no deben orientarse a normas existentes, a características generales de su género, sino organizarse en forma autónoma e individual[129].

Relacionada con la tendencia histórica del arte moderno europeo hacia lo nuevo está su renuncia esteticista a referencias directas a la sociedad, a hechos o problemas concretos en su tiempo. Esa renuncia tiene su origen en el Romanticismo de principios del siglo XIX, de su cuestionamiento del sentido del mundo moderno creyente en la razón, de la "tragedia de la cultura" (Simmel[130]), del "malestar en la cultura" (Freud[131]) de aquellos que se veían como pocos, marginados, fracasados de la sociedad[132], carentes de pautas espirituales, de valores de orientación. La navegación sin estrellas y el naufragio son metáforas muy comunes en la literatura del siglo XX para referirse a una vida sin destino y sentido, a lo

[128] Charles Baudelaire "Le voyage", en *Fleurs du mal*, loc. cit.
[129] De acuerdo a Adorno, el concepto de lo nuevo tiene una importancia central para la comprensión del desarrollo histórico del arte *moderno*; es su elemento utópico, es "lo no comprendido, algo para que aún no existe concepto", es "no sólo el indicio de lo contradictorio de la visión racionalista del mundo […], sino también expresión del cambio, de libertad y progreso real" (Sylvia Zirden, *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, pp. 14 y 19 s.).
[130] Georg Simmel, "El concepto y la tragedia de la cultura", en: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona: Península, 1988.
[131] Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, loc. cit.
[132] Como un hijo maleducado expulsado de su casa paternal se veía Hiperión de Hölderlin, como un navegante perdido en una tormenta sin saber en qué dirección debe dirigirse el joven Kleist (Wolf-Hartmut Friedrich y Walter Killy (eds.). *Literatur II*. Frankfurt/M.: Fischer, 1965, "Moderne", pp. 379-400, aquí p. 382)

"incomprensible de lo no comprendido"; aquellos que en *Esperando a Godot* de Beckett esperan a alguien que nunca llega están "igualmente en la oscuridad como aquellos que salen sin conocer su camino"[133].

Si bien algunos artistas del siglo XX buscaron nuevamente orientación por las viejas creencias del cristianismo, por ideas socialistas, anarquistas y fascistas, muchas grandes obras del arte en ese siglo son producto de personas que se sentían solitarios y sin orientación de su entorno o que intentaron compensar la carencia de tal orientación por una actitud del dandismo. El yo, alienado en el mundo, por una parte liberado de los dioses, por otra parte encerrado por la racionalidad instrumental, se ve sin posibilidad de cambiar el mundo y busca el espacio libre en sí mismo. "Separado de la base original de la comunidad, esclavizado por un sistema económico implacable, encarrillado en una inmensa red de relaciones […], el hombre individual sólo puede mantenerse como yo privado, como individualidad particular. Los puentes entre él y los demás hombres están rotos, en todas las cosas esenciales queda abandonado a su suerte y terriblemente solo"[134]. Enajenado del mundo, el artista se siente como encarnación ejemplar de la revuelta del sujeto, y su rechazo de lo inhumano de la realidad social desemboca en la huida de esa realidad: "encima de cualquier realidad vuela el artista utópico hacia un país de sus sueños, en que infinitamente sin coacciones sociales pueda extenderse su alma"[135]. Parece ser la tragedia del auténtico arte moderno que éste tiene que pagar por su autonomía con su soledad, renunciándole "a la felicidad su contrato social"[136].

---

[133] Ibíd., p. 383.
[134] Siegfried Kracauer, "Die Schicksalswende der Kunst", en: *Schriften*, vol . 5.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, 72-78, aquí: p. 73.
[135] Ibíd., p. 76.
[136] Theodor W. Adorno, "George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891-1906", en: id., *Kulturkritik und Gesellschaft*, Gesammelte Schriften 10.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, pp. 195-237", aquí p. 237.

Una expresión de la soledad del artista como "sufridor ejemplar" (Susan Sontag[137]), de su conflicto con la vida es la dificultad o imposibilidad de su comunicación con los demás en un mundo que ya no parece incuestionable en su totalidad, que ya no está basado en interpretaciones comunes. La crisis del lenguaje en el esteticismo literario a principios del siglo XX fue documentada por Hofmannsthal en la *Carta del Lord Chandos* (1901)[138], donde un poeta llega a dudar si las palabras son realmente capaces de percibir lo esencial de las cosas y si la comunicación real entre los hombres es posible aunque no se asocia el mismo significado con las mismas palabras; dudas que le llevan al poeta a la conclusión de renunciar a su actividad artística. La "crisis de Chandos" expresa más que una crisis meramente literaria, se refiere a la pregunta existencial del arte moderno en general: ¿qué relación tiene el arte con la vida y es posible ser artista sin dejar de ser hombre común? Históricamente el arte desde principios del siglo XX ha buscado responder a esa pregunta en dos sentidos diametralmente opuestos: por una parte la radicalización de la tendencia ya existente en el esteticismo hacia la autonomía del arte de la vida[139], por otra parte las diferentes intenciones relacionadas con las vanguardias artísticas de restablecer la unidad entre arte y vida.

La radicalización del esteticismo significa la renuncia intencional y consciente a la necesidad de encontrar un lenguaje común con el entorno social del artista más allá de sus pocos adeptos o los llamados expertos de arte. Se abandona la idea de representación de lo real, y el arte llega a ser creador divino de una propia realidad, lo que conlleva una

[137] Susan Sontag, "El artista como sufridor ejemplar", loc. cit.
[138] Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos* (1902), Madrid: Alianza, 2008.
[139] De acuerdo a Adorno, "el esteticismo no le es nada exterior al arte, no su pecado original" (id., "Max Horkheimer", en: *Vermischte Schriften*, Gesammelte Schriften 20.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, p. 159).

creciente necesidad de auto-reflexión, convirtiendo el arte en objeto de sí mismo[140]. Radicalización del esteticismo implica necesariamente también radicalización de las causas de su crisis. Así que los lamentos sobre la precaria soledad de los artistas, su creciente marginación van en aumento desde principios del siglo XX:

"Si se les pregunta a los artistas, de qué sufren, siempre se puede escuchar lo mismo. Ya no tienen relación con la realidad. El lazo que los unía en tiempos anteriores con la sociedad está roto [...] A quien por ejemplo debe dirigirse el novelista, si no quiere admitir que todo el género de su arte está por hundirse […] el pintor: […] ¿Para quién debe uno pintar sus cuadros? ¿Para el comerciante de cuadros? ¿A quién se los transmite? Para el artista es esencial que conozca al receptor cuya creencia, amor, esperanza se incorporen a la forma […]"[141].

Entre las diferentes artes, la música contemporánea posiblemente representa el caso extremo de aislamiento social y de una imagen altamente elitista. Ya desde finales del siglo XIX se puede observar una creciente segmentación social para la vida musical. Surgen iniciativas de conciertos particulares para pocos oyentes, estudios y otras formas de organización como reacción a una creciente disminución del público para la música contemporánea. El retiro de una vida pública más amplia no es voluntaria, sino resultado del fracaso de los intentos de mantener el contacto con un público más grande, los que cada vez más frecuentemente desembocan en escándalos[142]. El enfrentamiento con el desinterés

[140] Algunas expresiones sobresalientes de esa radicalización del esteticismo son en las artes plásticas el paso de la impresión hacia la construcción (Cézanne), de lo concreto hacia lo abstracto (Kandinsky, Klee); en la literatura la superación de normas gramaticales, la "liberación del significante" (Barthes); en la música el creciente cromatismo (Wagner) que da paso a la atonalidad (Schönberg).

[141] Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988, p. 108.

[142] Así 1907 por ejemplo en Dresde el estreno del primer cuarteto de cuerdas de Schönberg, 1913 en París el estreno de *Sacre du printemps* de Stravinski y la presentación de *Jeux* de Debussy, en Viena las presentaciones de obras de Berg, Webern, Mahler y Zemlinsky. Schönberg escribe 1909 en una carta a

de la sociedad por el arte vanguardista, de la contradicción inmanente del mismo entre su autonomía y su relevancia pública, lleva a hacer concesiones por parte de algunos compositores en cuanto a su concepción del arte para acercarla al nivel de comprensión de un público más grande, ya sea del público burgués tradicional (ejemplo neoclasicismo) o de un nuevo público proletario. Así Hanns Eisler, inicialmente alumno de Schönberg y comprometido con las ideas de una transformación socialista de la sociedad burguesa, critica la música vanguardista como expresión de un individualismo egocéntrico: "Al proletariado le es indiferente la música moderna como asunto particular de gente bien educada. La burguesía busca medios más fuertes de atracción y entretenimiento. La música moderna lleva como casi ningún otro arte una existencia de sombra que sólo artificialmente puede sostenerse"[143]. Aunque Schönberg rechaza cualquier presión social sobre la creación musical, argumentando que ésta no puede adaptarse a la capacidad de comprensión de los oyentes sino debe responder únicamente a las necesidades del material musical, insiste que su arte, aislado de la vida social, lleva dentro de sí "un mensaje profético, revelador de una forma superior de la vida, hacia la que evoluciona la humanidad"[144].

La existencia del artista solitario en la sociedad burguesa, las contradicciones entre las exigencias de su arte y su vida social es un tema central de la obra épica de Thomas Mann[145], inspirada en su concepción del arte por Schopenhauer y en particular Nietzsche

---

Busoni que "preferiría mucho más el contacto con el público regular que con el extraordinario" (citado en: "Die Geburt der Anarchie aus dem Geist der Einsamkeit" oder: ist wirklich alles möglich?", *Programa de radio BR2 para 14.10.97 Thema Musik Redaktion Loeckle* (Internet: http//www.krtische-musik/noframes/anarchie.shtml).

[143] Hanns Eisler, citado en: "Die Geburt der Anarchie aus dem Geist der Einsamkeit" oder: ist wirklich alles möglich?", loc. cit.

[144] Arnold Schönberg, "Criterios para la valoración de la música", loc. cit., p. 169.

[145] Para Georg Lukács, Thomas Mann es "el último escritor burgués", el típico representante de lo esencial de su época y su contexto.

así como en su novela tardía *Doctor Faustus*[146] también por Adorno[147]. Aunque para Mann Goethe personifica la integración ideal de arte y vida, no lo considera representativo para la época contemporánea que produce otras personalidades que socialmente necesita. Así responde tanto en *Tonio Kröger* como en *La muerte en Venecia* negativamente a la pregunta central si "se puede coger una hojita, una sola del laurel del arte, sin tener que pagar por ella con su vida" (*Tonio Kröger*). Similar respuesta la da Mann también en *Doctor Faustus*, que retoma la leyenda medieval del pacto de Fausto con el diablo, dándole a diferencia de Goethe un enfoque específico con respecto a la temática del devenir del arte contemporáneo en el caso de la "nueva música" (Adorno).

En dicha novela la contradicción entre arte y vida adquiere una catastrófica dimensión colectiva. Su protagonista Adrian Leverkühn llega a ser compositor después de estudiar y doctorarse en teología. Es un artista con poco interés por la normalidad de la vida burguesa, un ideal ascético, un "santo", como lo trata de definir Mann siguiendo a Schopenhauer y Nietzsche, quien "no hace nada de aquello que le gustaría hacer, y hace todo aquello que no le gustaría hacer"[148] El pacto con el diablo, que tiene algo profundamente religioso, resulta del ansia del protagonista de superar límites en su creatividad, ser genio, asomarse al absoluto artístico, perderse en lo dionisiaco, compatibilizar exigencias compositivas diametralmente opuestas: por una parte un lenguaje tonal lo más altamente racional y liberado de todas las convenciones tradicionales y por

[146] Thomas, Mann, *Doktor Faustus* (1947), Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
[147] En Thomas Mann, *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de la novela,* Madrid: Alianza, 2000. así como en la correspondencia entre Adorno y Mann – Theodor W. Adorno y Thomas Mann, *Correspondencia 1943*-1955, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006 se revelan las aportaciones filosófico-musicales de Adorno a la novela como las de un "consejero secreto" para Mann.
[148] Thomas Mann, "Schopenhauer", en: *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid: Alianza, 2000, p. 52. Mann retoma esa definición en su artículo "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia"(loc. cit., p. 112), donde considera también a Nietzsche como ejemplo de un santo, citándolo: "Renunciando a todo aquello que yo veneraba, renunciando incluso a la veneración… Debes llegar a ser señor de tu mismo, señor también de tus propias virtudes".

otra parte lo más arcaico, sensual, cultual soñado por una modernidad ansiosa por sus orígenes míticos. Su precio es la renuncia al amor, a la vida, es la soledad. La descripción del desarrollo del protagonista hasta llegar a su locura y muerte refleja características de la personalidad y vida de Nietzsche, combinadas, como resultado de la asesoría de Adorno, con la descripción muy minuciosa de ideas y creaciones musicales ficticias, en alto grado congruentes con la música dodecafónica de Schönberg[149]. La sucesión narrativa hace parecer la historia de Leverkühn a la del arte moderno en una sociedad dominada por el engaño de las masas, con su progresivo carácter intelectual asociado al deseo de la muerte, de su autodestrucción. A la vez está directamente entrelazada con la historia político-social de Alemania en la primera parte del siglo XX, pintando esa época como escenario de la vida trágica de Leverkühn, lo paralelo del ascenso de Hitler y del nacionalsocialismo al poder en Alemania (1933) con la venta de su vida y alma de Leverkühn al diablo, de la Segunda Guerra Mundial, el delirio de grandeza y la derrota de Alemania con el hundimiento en la locura y la agonía de Leverkühn. Como a través de la descripción de los otros personajes de la novela se tematiza la presencia también de Lutero, Melanchthon, Durero etc., relacionados con épocas anteriores de la historia alemana, se genera la impresión de que en la conciencia de lo "moderno", contemporáneo siempre se expresan simultáneamente momentos no simultáneos[150], diferentes tiempos históricos, así que la "racionalidad moderna" nunca está libre de la irracionalidad y la diferencia entre ambas se diluye. De esta forma la contradicción entre arte y vida adquiere una dimensión sobreindividual, colectiva, mucho más allá de la problemática existencia individual de un artista, vislumbrando debido a su devenir y porvenir catastrófico – captado a través de la

[149] Cf. Friedrich Voßkühler, op. cit., pp. 211-231.
[150] Cf. Ernst Bloch, Erbschaft in dieser Zeit (1935), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. Cf. nuestras referencias a este libro más adelante, en cap. 3.2.2.

experiencia nacionalsocialista de Alemania, sus raíces y consecuencias sociales y culturales, como símbolo sangrante de la dialéctica de la Ilustración – la crisis de los fundamentos sociales y culturales de toda una época: el arte vanguardista en su sacrificio de renuncia a la vida como expresión de la tragedia de esa vida, de un infierno en la tierra en cuyo laberinto andamos hasta hoy.

Es en las artes plásticas y la arquitectura, a finales del siglo XIX con el *art nouveau*, a principios del siglo XX con el futurismo, cubismo y constructivismo, donde la utopía de restituir la unidad entre arte y vida, de hacer valer la "promesa de felicidad" del arte con respecto a la totalidad de la vida, adquirió una forma de manifestación más fuerte, buscando la fusión de lo bello con lo útil y el acercamiento del arte a la artesanía. La misma utopía se descargó con toda energía explosiva a finales de la Primera Guerra Mundial en el dadaísmo y posteriormente en el surrealismo, acompañados por manifiestos literarios y rompiendo las fronteras entre las artes. Muchas de las ideas del dadaísmo y surrealismo fueron retomadas después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en los años 60 y 70 por el situacionismo y diferentes tendencias de las artes plásticas[151], que compartían la esperanza del disfrute del arte por todos los individuos, de la estetización creativa de la vida cotidiana, de la apertura de la obra de arte para el receptor ("obra abierta")[152].

Los movimientos artísticos mencionados, en particular el dadaísmo y surrealismo, frecuentemente son calificados como vanguardias[153]. Sus visiones utópicas, de acuerdo a Habermas, rebasan en mucho la de Schiller, limitada a la misión educativa del arte autónomo para lograr una "resurrección del destruido sentido comunitario", una revolución

[151] Como action painting, pop art, happening, concept art, realismo critico, ars povera, fluxus, etc. (Hiltrud Oman, *Die Kunst auf dem Weg zum Leben: Joseph Beuys*, Berlin: Quadriga, 1988, pp. 59-68; Heinz Ohff, *Galerie der neuen Künste*. *Revolution ohne Programm*, Gütersloh: Bertelsmann, 1971).
[152] Hiltrud Oman, op. cit., pp. 28-68.
[153] Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974), Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

"de las relaciones de entendimiento entre los sujetos"[154]. Los movimientos vanguardistas en su intento de forzar la reconciliación del arte con la vida fracasaron, "sólo lograron revivir e iluminar con intensidad a exactamente las mismas estructuras artísticas que pretendían disolver"[155]; distanciaron el arte aún más de la vida cotidiana, ya que sus obras no lograron hacerse ampliamente comprensibles para sus receptores, suscitando con ello más bien una imagen hermética y elitista del arte contemporáneo[156].

Si el esteticismo y las vanguardias pueden comprenderse como reacción al proceso de la creciente racionalización del mundo moderno, el arte posmoderno es reflejo de una situación de la vida para la cual Lyotard inventó el concepto de la "condición posmoderna"[157] y que se caracteriza por una desconfianza radical hacia las ideas trascendentales de la Ilustración, del Idealismo e Historicismo. Los "meta-relatos", pertenecientes al pensamiento "moderno", han perdido toda legitimidad por haber resultado totalitarios e ilusorios debido a la falta de cumplimiento de sus promesas. El rechazo posmoderno de los conceptos de verdad, razón, emancipación humana, progreso se expresa en la creencia en una gran pluralidad de verdades, formas de saber, valores e intereses.

El arte posmoderno comparte con las vanguardias la idea de la unidad entre arte y vida, pero a diferencia de éstas no intenta lograr esa unidad a través del rompimiento con todas las tradiciones, sino mediante el juego con ellas, renunciando al principio de

[154] Jürgen Habermas, El *discurso filosófico de la modernidad*, loc. cit., pp. 64 y 66.
[155] Id., "Modernidad: Un proyecto incompleto", en: Marshall Berman et al., *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993, pp. 131-144, aquí: p. 139.
[156] De acuerdo a Bürger, a pesar de su fracaso no se debe subestimar la importancia del dadaísmo y surrealismo como "primer fenómeno de la historia que rompió con la estética de la autonomía" (Peter Bürger, "El significado de la vanguardia", en: Marshall Berman et al., *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993, pp. 167-174, aquí: p. 171), rechazando la institucionalización del arte en cuanto producción, distribución y recepción de las obras artísticas, concebidas como el "establishment cultural", un mundo reservado de expertos. Huyssen insiste que las vanguardias históricas constituyeron una "fuente de energía e inspiración" para "desmistificar y debilitar el discurso legitimador del gran arte" y estimular el arte experimental (Andreas Huyssen, "Guía del posmodernismo", en: Marshall Berman et al., *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993, pp. 266-318, aquí: p. 282).
[157] Jean F. Lyotard, *La condición posmoderna* (1979), Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.

innovación. Su rasgo que más salta a la vista es el eclecticismo como mezcla de elementos de diferentes estilos históricos para reblandecer y dinamizar convenciones endurecidas. Debido a este eclecticismo el arte posmoderno ha sido criticado como arte de reciclaje, "de segunda mano"[158], objetando que lo que una vez era innovador pierde ese carácter al ser extraído de su contexto histórico y usado como elemento a-histórico en forma arbitraria y repetitiva. Así que en el juego con piezas de relleno de diferentes proveniencias se pierde cualquier resto utópico del arte, el arte como mito deja de sobrevivir, se reduce "a la pura imitación de lo que ya existe" [159].

[158] Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992, p. 288 s.

[159] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 72. Para Habermas, las teorías de la posmodernidad se derivan del agotamiento de energías utópicas en un "mundo de vida" completamente racionalizado (Jürgen Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt/.M.: Suhrkamp, 1985, p. 143). Defiende la idea de la Ilustración como proyecto aún no concluido en cuanto al cumplimiento de sus promesas de emancipación y felicidad de los hombres y ve una de las alternativas para concluirlo en una recepción de las obras de arte desde el punto de vista no de los expertos del arte, sino de un gran público que vincule las obras con los problemas de su propia vida, recuperando de esta forma algo de "las intenciones de las rebeliones surrealistas" (id., "Modernidad: Un proyecto incompleto", loc. cit., p. 142). Sin embargo, Habermas admite que para eso las posibilidades actuales no parecen muy buenas, puesto que se impone en casi todo el mundo occidental "un clima que impulsa los procesos de modernización capitalista y, al mismo tiempo, critica la modernidad cultural", convirtiéndose la desilusión frente a los fracasos de los programas de reunir cultura y vida en "un pretexto para posiciones conservadoras" (ibíd., p. 143).
Wellmer trata de intermediar entre el posmodernismo y la crítica de Habermas, haciendo énfasis en el "juego entre racionalismo e irracionalismo, entre racionalización y regresión" que es, por así decir la cara exótica de ese juego esotérico entre Ilustración y Romanticismo […]" (Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor Distribuciones, 1993, p. 106). Para Schmidt "sólo porque la modernidad "nos engaña al negarnos lo moderno, tiene algún sentido el concepto de posmodernidad o posmodernismo" (Burghard Schmidt, *Postmoderne Strategien des* Vergessens, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994, p. 59), como parte y a la vez autosuperación de la modernidad y siempre y cuando no renuncie a la utopía crítica y no caiga en la mera afirmación de una pluralidad ecléctica de "juegos de lenguaje" (Lyotard) o de un "*anything goes*" (Feyerabend) (ibíd., pp. 23-31). En este sentido, teniendo en consideración las diferencias entre un posmodernismo afirmativo y un posmodernismo crítico, se puede decir con Huyssen que "Habermas tuvo y no tuvo razón acerca de la alianza de conservatismo y posmodernismo" (Andreas Huyssen, op. cit., p. 296).

2.3.2 Angustia y esperanza ante la pérdida del "aura" de la obra de arte

Walter Benjamin, en el conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*[160] de 1935, describe los cambios esenciales que experimentó el arte a partir de finales del siglo XIX con el concepto de "pérdida del aura". Explica esos cambios como consecuencia de las transformaciones en las técnicas de reproducción.

Benjamin parte de un determinado tipo de relación entre obra y receptor, la que califica de aurática. Entiende por aura "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)"[161] y en relación a la obra de arte el carácter irrepetible y perenne de su singularidad. Una obra de arte aurática sólo puede ser una obra auténtica que no permite copia alguna de sí misma, constituyendo el "aquí y ahora del original […] el concepto de su autenticidad"[162]. El "modo aurático de existencia de la obra de arte" es el signo esencial que Benjamin le otorga a la obra tradicional burguesa. Procede del rito de culto, del "ritual en el que tuvo su primer y original valor útil", una fundamentación que caracteriza también al arte profano desde el Renacimiento a pesar de la ruptura con el arte sacro de la Edad Media, puesto que "incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado"[163].

En nuestros días, sin embargo, "la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir,

[160] Walter Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-60.
[161] Ibíd., p. 24. Para ilustrar el concepto de aura, Benjamin proporciona el siguiente ejemplo:"Descansar en atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama" (ibíd.).
[162] Ibíd., p. 21.
[163] Ibíd., p. 26.

desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario"[164]. Mediante la reproducción técnica de las obras de arte, que ha sido producto de los mismos cambios tecnológicos generados por esta sociedad, se borra la huella con el original y la tradición y se transforma la mirada ritual en el deseo de apoderarse de las cosas, haciéndose superfluas las categorías de singularidad y autenticidad constitutivas de la recepción aurática. Los nuevos modos de recepción del arte implican un cambio total de su carácter: así que hoy el "valor exhibitivo" predomina y en cambio el "valor cultual", las cualidades estrictamente artísticas y espirituales, queda relegado a un segundo plano. Se trata, en fin, de "la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural"[165].

La destrucción de la experiencia aurática no es, en la visión de Benjamin, atributo solamente del arte, sino que está presente en toda la experiencia de la vida moderna. La pérdida del aura en el arte corresponde a lo que Benjamin en ensayos anteriores había diagnosticado como un rasgo distintivo de la condición moderna, en la formación de la "barbarie moderna": el empobrecimiento de la experiencia, i. e. la conversión de la "experiencia objetiva" (*Erfahrung)* en "vivencia subjetiva" (*Erlebnis*)[166]: el deterioro de la experiencia del lenguaje como lugar de verdad y vehículo de tradición, la sensación o sea la "vivencia" del *shock* como criterio supremo de información de la prensa, la declinación de la narración como forma tradicional de trasmisión oral de experiencia; todo ello con el efecto de incrementar cada vez más la incapacidad del individuo para asimilar el mundo mediante la experiencia, buscando por oposición a la empobrecida experiencia colectiva

[164] Ibid., p. 22 s.
[165] Ibíd., p. 23.
[166] Cf. los ensayos "Experiencia", y "Experiencia y pobreza", en Walter Benjamin, *Obras*, libro II/vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 54-56 y 216-222; "El narrador", en: id., *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus, 1999, pp. 111-134; "El autor como productor", en: id., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 117-134.

otras vías hacia la experiencia privada individual, sustituyendo la experiencia "aurática" por la vivencia subjetiva.

Pero a diferencia de Hegel, para Benjamin el arte aún no muere, si es privado de su encargo metafísico como figura más acabada del espíritu[167]. Aunque Benjamin tiende a lamentar la pérdida del aura en el arte y se angustia por el potencial del arte de masas, "no-aurático", técnicamente reproducido y manipulado, a la vez deposita allí la esperanza por un arte comprometido con la idea de una transformación radical de la sociedad burguesa. Así "trata de convencerse a sí mismo y a sus lectores, de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está por ser sustituida por una manera mejor, […] capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético"[168].

Lo que el cambio tecnológico genera son, según Benjamin, las condiciones para dar nuevas formas y sentidos a las obras de arte en una perspectiva políticamente progresista, a la manera del teatro épico de Brecht. "Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio"[169]. Son las técnicas las que permiten una relación diferente de la obra con el público, el paso de una función religiosa a una función política. El adelanto experimental sobresaliente de la futura obra de arte, apoyándose ya ampliamente en los avances de la reproducción técnica, es para Benjamin en particular el cine con su técnica de montaje, el nuevo tipo de actuación requerido de sus intérpretes, el "efecto de choque" y una recepción masiva "en la dispersión" por parte de su público[170]. Benjamin compara el filmador con el cirujano que ingresa con su mano en el cuerpo y lo

[167] Acerca de la discusión sobre la tesis de Hegel, del "fin del arte" (Georg W. F. Hegel, *Ästhetik* (1835-1838), Berlin, Aufbau, 1956, p. 139), y en relación con ella de su supuesta reducción del arte al "clasicismo", cf. vgr. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002.
[168] Bolivar Echeverría, "Arte y utopía", en: Gustavo Leyva (ed.), *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*, Anthropos, México, pp. 245-258, aquí p. 250.
[169] Walter Benjamin, "¿Qué es el teatro épico?", en: id., *Iluminaciones lll*, Madrid Taurus, 1991, p. 22.
[170] Cf. id., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", loc. cit., p. 54 s.

transforma para su curación, en tanto que el pintor es comparable con el mago quien expresa sus dotes mágicas sin tocar el cuerpo. Es en el cine donde se produce definitivamente la destrucción del aura y la superación de la autonomía estética, se pierde totalmente el recuerdo del arte como ritual y se libera al receptor, tradicionalmente entendido como contemplador aislado, convirtiéndose la recepción individual en una colectiva, masiva**.**

Pero los nuevos modos de experiencia y recepción del arte son solamente una condición para una función político-revolucionaria del arte. En sí mismos aún no garantizan la transformación de la estructura social, ya que no pierden su naturaleza de tipo capitalista. Así a la caída del aura el cine contesta con el culto a la "estrella" reducida a su carácter de mercancía. "Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte"[171].

El enfoque de Benjamin, de captar con el concepto de aura las relaciones entre obra, productor y receptor del arte en función de los cambios de las técnicas de reproducción está asociado con pronósticos en cuanto a un futuro revolucionario del arte, los cuales deben considerarse hoy – a la luz de la historia real del arte desde principios del siglo pasado – demasiado optimistas. Esos pronósticos, como expresión de una visión utópica impregnada no sólo del marxismo, sino también del sueño mesiánico-judío de redención así como de la percepción del movimiento artístico surrealista, complementan las tesis de Benjamin sobre la filosofía de la historia[172]:

[171] Ibíd., p. 39.
[172] Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en: id., *Discursos interrumpidos I*, loc. cit., pp. 175-191.

"Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "´tal y como verdaderamente ha sido´"[173], pues un "cronista que enumera los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños"[174], proporcionando "una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío" carece de un "principio constructivo" o una "armadura teórica[175]. Aquí Benjamin ve la diferencia entre el historicismo y positivismo y el materialismo histórico. Solamente el último permite afrontarnos al pasado de manera selectiva, reconociendo la "constelación saturada de tensiones"[176] (ibíd.), "el instante de su cognoscibilidad"[177] o "el instante de peligro"[178], desde el cual los múltiples pasados se muestran en su totalidad. La historia no se reduce a la historia de los vencedores, la tarea del historiador crítico es rescatar los pasados vencidos que a pesar de haber sido derrotados siguen vivos, pasando sobre la historia oficial "el cepillo a contrapelo"[179], deslegitimando y desmitificándola para sustituirla por la historia real, llena de accidentes y conflictos y de "tiempo ahora" *(Jetztzeit),* porque "la meta es el origen" (Karl Kraus)[180]. Por eso el progreso humano para Benjamin significa en realidad "montones de ruinas"[181]; la dialéctica de la historia revela que no existe progreso sin retroceso, y que no hay positividad alguna en las sociedades de clases que no vaya acompañada por negatividad. También los

[173] Ibíd., tesis 6, p. 180.
[174] Ibíd., tesis 3, p. 178.
[175] Ibíd., tesis 17, p. 190.
[176] Ibíd.
[177] Ibíd., tesis 5, p. 180.
[178] Ibíd., tesis 6, p. 180.
[179] Ibíd. tesis 7, p. 182.
[180] Ibíd., tesis 14, p. 188.
[181] Ibíd., tesis 9, p. 183. En la misma tesis, Benjamin hace una descripción del cuadro de Paul Klee "Angelus Novus": "En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso."

productos culturales, cosas "finas y espirituales"[182] conllevan la barbarie, legitimando las estructuras de poder en las sociedades de clases; así que el historiador crítico debe distanciarse en la medida posible de una visión supuestamente neutra de las obras de arte y "poner en cuestión toda nueva victoria que logren los que dominan"[183].

Benjamin considera lo cultural en la sociedad capitalista como imágenes que vinculan lo moderno con lo pre-moderno y arcaico, reactivando poderes míticos que producen un estado de sueño colectivo[184], un reencantamiento en la cultura de masas, una nueva "presencia de los dioses"[185]. Pretende un conocimiento histórico como "iluminación" que se aplique a las imágenes históricas en tanto instrumentos de un "despertar", destruya la inmediatez mítica del presente y explote el "continuum" de la historia, ganando "fuerzas de la ebriedad para la revolución"[186]. Las "imágenes dialécticas" son los instrumentos de ensueño que buscan tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social"[187]. Deben iluminarse, disiparse por el pensamiento dialéctico, la dialéctica del despertar, "transformando las imágenes oníricas en dialécticas a través del montaje de las representaciones históricas"[188], para que desde el presente se reconozca o actualice el sueño en el pasado en tanto sueño, conduciéndolo – a diferencia del *surrealismo* que se mantenía inmerso en el mundo de los sueños – "hasta el umbral del despertar"[189]. El despertar se

[182] Ibíd., tesis 4, p. 179.
[183] Ibíd.
[184] " Sueño" en Benjamin es colectivo y no es como para Freud un concepto de "conflictos psíquicos individuales, sino el medium en que se expresa la relación del sujeto moderno con el mundo de objetos" (Ricardo Ibarlucia, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el* surrealismo, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 79).
[185] Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus, 1999, p. 175 ss.
[186] Id., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998, p. 58. Cf. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Visor, 1989, pp. 14 y 280.
[187] Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, loc. cit., p. 175. Los productores de esas imágenes son los fotógrafos, los artistas gráficos, los diseñadores industriales, los ingenieros y […] los arquitectos" (Susan Buck-Morss, op. cit., p. 282).
[188] Ibíd., p. 109.
[189] Ricardo Ibarlucia, op. cit., p. 109.

conecta con el recordar y movilizar de los objetos históricos, recuperando la experiencia perdida en la modernidad.

Por otra parte, las reflexiones de Benjamin sobre la obra de arte se encuentran directamente relacionadas con su angustia ante el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania. Por ello, Benjamin se ve obligado a postular un programa alternativo al de la "estetización de la política" de los nazis[190], programa que consistiría en la "politización del arte" por parte del movimiento comunista: "La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte"[191].

2.3.3 La esperanza negativa – el arte como crítica

Teniendo en consideración el debate entre Adorno y Benjamin acerca de cuestiones del arte, documentado principalmente en la correspondencia entre ambos[192], se podría decir que lo que para Benjamin es una visión afirmativa y alentadora, para Adorno está plagado de visiones pesimistas y negativas. Si bien existían acuerdos generales entre ambos – hubo un mutuo acercamiento al marxismo en los años 20, en particular a través de la recepción de *Historia y conciencia de clase de* Lukács y una cierta semejanza en relación a la manera de entender la concepción materialista dialéctica a diferencia de las ideas economicistas

[190] Cf. infra cap. 3.2.3.
[191] Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", loc. cit, p. 57.
[192] Cf. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correpondencia (1928-1940)* (1994), Madrid: Trotta, 1998. Benjamin conoció a Adorno, once años menor que él, en 1923, iniciando una amistad que duraría hasta 1940, año de la muerte (suicidio) de Benjamin. El debate entre Benjamin y Adorno está detalladamente expuesto y comentado por Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, México: Siglo XXI, 1981, en particular pp. 274-357.

dominantes en el marxismo de su época –, no faltaban críticas por parte de Adorno a aspectos centrales en los trabajos de Benjamin.

En sus comentarios acerca del ensayo *La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin[193], Adorno critica la poca atención a la relación entre el artista y las técnicas de producción, al sujeto en general. Se pronuncia en contra de la apreciación negativa del "aura" como mero vestigio de la cultura burguesa y la valoración positiva de los efectos causados por los cambios tecnológicos, la reproductibilidad técnica como vía hacia la apropiación del arte por las masas.

Adorno ve cuestionada la autonomía del arte por Benjamin, al relacionarla con la estética del fascismo, con la contrarrevolución, lo que para Adorno significa un cambio de la posición de Benjamin en comparación con sus escritos anteriores. Indica que también en el arte autónomo existe una dinámica racionalizadora parecida a la tecnificación del arte mecánicamente reproducido, conduciendo a su emancipación de sus propias leyes internas del aura y los atributos burgueses de afirmación de lo existente[194].

Adorno en su propio trabajo *Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión del escucha* se refiere al progreso tecnológico en la producción masiva de música (para el gramófono) como algo negativo, porque "la anudiencia masiva, en lugar de experimentar la música, la consume como un objeto fetichizado"[195], como una mercancía y que tal destrucción del arte tiene su correlato en la liquidación del individuo.

[193] Cf. Carta de Adorno a Benjamin del 18.3.1936, en: Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, op. cit., pp. 133-139.
[194] Cf. ibíd., p. 134.
[195] Susan Buck-Morss, op. cit., p. 308.

En cuanto a la influencia del surrealismo en el pensamiento de Benjamin[196], Adorno simpatiza con su espíritu, sin embargo critica el irracionalismo que está "violando su compromiso previo con la desmitificación", lo que se manifiesta "técnicamente en la inmediatez de la representación de sus obras de arte", de objetos en forma reificada en los montajes. Las yuxtaposiciones surrealistas reflejan en lugar de la realidad socio-histórica "significado proyectado por el sujeto"[197].

Adorno considera la idea de Benjamin, de la emancipación política de la obra artística demasiado "brechtiana" y rechaza la tendencia del teatro de Bertold Brecht, de utilizar el arte como un medio de instrucción política. Así el optimismo de Benjamin a pesar del panorama oscuro del fascismo, su esperanza de un arte de masas políticamente progresista es fuertemente criticado por las consideraciones de Horkheimer y Adorno sobre la "industria cultural" en *Dialéctica de la Ilustración*, en cuanto al hombre alienado, acrítico, pasivo y manipulado – o sea el "hombre unidimensional" como lo llamará posteriormente Marcuse[198] –; es una visión apocalíptica la que aquí se presenta: la barbarie y la contrarrevolución, el "mal futuro", cuya posibilidad amenazante Benjamin detectó ya en su ensayo, ha venido a ponerse en lugar del futuro revolucionario[199].

En contra del "arte comprometido", Adorno en la *Teoría estética* señala que si el arte se convierte en instrumento de evaluación social, se regresa al mismo control dominante contra el que el compromiso pretende luchar. El efecto de las obras de arte sobre la sociedad no consiste en que se pongan a arengar; con frecuencia el "compromiso" sólo oculta una falta de talento y "el efecto político de las obras ´comprometidas´ es muy

[196] Cf. las cartas de Adorno a Benjamin del 20.5.1935 y del 10.11.1938, en: Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, op. cit., pp. 91-96 y 269-277.
[197] Susan Buck-Morss, op. cit., p. 259 s.
[198] Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* [1964], México: Joaquín Mortiz, 1968.
[199] Cf. Bolivar Echeverría, op. cit., p. 255 s.

incierto"[200]. No es el falso compromiso sino el contenido de verdad el que permite que la obra de arte tenga un efecto estético sobre la sociedad. Para Adorno el arte es social porque se opone a la sociedad, una oposición que sólo adquiere cuando tenga autonomía; "mediante su mera existencia" el arte está criticando la sociedad[201], su autonomía apunta en una dirección negativa hacia ella. A esa crítica social muda está ligada la autenticidad del arte; es el contenido de su verdad atrás de su enigma para su receptor. La obra de arte auténtica es "lugarteniente" de una contra-imagen de la sociedad, porque está proponiendo "la solución de su enigma irresoluble", aun cuando ese significado de la obra "parezca bloqueado" como si no fuera "su aspecto esencial"[202].

La idea de vanguardia en Adorno, a diferencia de la de Bürger[203], está ligada a la autenticidad del arte como arte autónomo. Frente al arte afirmativo y mercantilizado por un lado y el "falso compromiso" del llamado "arte comprometido" por otro lado, el arte no tiene otra opción que negarse a sí mismo, convertirse en lo contrario de sí, en anti-arte, en arte que se niega a la comprensión cómoda del receptor, "un arte reacio a convertirse en mera distracción"[204], reflejando lo absurdo del sufrimiento de la vida, cuyo horror no debe disiparse en una imagen bella y armónica, sino que debe permanecer en la disonancia de partes que no llegan a unirse. El arte no nos salva del abismo del sufrimiento, sino nos abisma en la ausencia de salvación del mismo. El modelo de tal arte negativo lo ve Adorno principalmente en la prosa de Kafka y Beckett así como en la música dodecafónica de Schönberg. Son auténticas obras de arte, enigmáticas en cuanto a su contenido de verdad al que sólo se le puede llegar por medio de la comprensión filosófica o sea su interpretación

[200] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, loc. cit., pp. 307 ss. y 320.
[201] Ibíd., p. 298.
[202] Ibíd., pp. 24 y 173.
[203] Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, loc. cit. Cf. supra, cap. 2.3.1.
[204] Theodor W. Adorno, op. cit., p. 25.

crítica. "Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad" (ibíd., p. 197), conjugando dialécticamente mímesis y racionalidad, lo aconceptual y lo conceptual para revelar una verdad social distinta, lo otro de la razón o sea la esperanza que "no es posible que la injustica tenga la última palabra"[205].

El pensamiento estético de Adorno insiste en el potencial utópico del arte autónomo, no una utopía positiva[206], sino negativa del arte como crítica social no directa, no "comprometida", sino muda, apuntando por su mera existencia autónoma en una dirección negativa hacia la sociedad y por ende hacia su propia muerte[207]. En esa utopía radica la inclinación en el pensamiento de Adorno hacia lo estético, defendiendo un último pensamiento de resistencia que la mala realidad haya dejado aún como "corrección y salida de la razón instrumental"[208]: el análisis de la auténtica obra de arte como de aquello que huye de la cosificación, que se opone a la identificación, que no es la esfera de diversión o de consuelo, sino el lugar de una verdad que se encuentra negada en todas demás esferas de la realidad moderna[209]. Como resistencia a la mala realidad, lo utópico del arte auténtico

[205] Esther Barahona Arriaza, op. cit., p. 225.

[206] A lo largo de toda su obra Adorno advierte los mecanismos que eliminan las contradicciones, buscando siempre su distanciamiento hacia cualquier forma del pensamiento totalizador e identificador, hacia lo que está por cosificarse, incluyendo, hacia la positivización o canonización de sus propios conceptos e ideas.

[207] "Lo que se siente a sí mismo como utopía es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente. De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo. Si se cumpliera la utopía del arte, habría llegado el final temporal del arte" (Theodor W. Adorno, op. cit., p. 51).

[208] Esther Barahona Arriaza, op. cit., p. 182. Esta interpretación del pensamiento estético de Adorno, la que compartimos (cfr. también Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia: Cátedra, 1999), se opone a la de la llamada segunda generación de la Escuela de Frankfurt, en particular Habermas y Wellmer, que critican la *Teoría estética* de Adorno como una caída en un esteticismo irracional y tratan de transformar en estética comunicativa, orientada a la pragmática del lenguaje. (Cf. Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social* (1981), Madrid: Taurus, 1987, p. 497; Albrecht Wellmer, op. cit.).

[209] Es por ese potencial utópico que el pensamiento de Adorno a nuestro parecer no ha perdido su fuerza de explicación y crítica de las tendencias actuales del arte contemporáneo. En Latinoamérica, en el contexto de la discusión sobre industria cultural, cultura de masas y cultura popular ha habido un cierto rechazo del pensamiento estético de Adorno, calificándolo de un "pesimismo apocalíptico" o un elitismo aristocrático. Pero el "ajuste de cuentas" (Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y*

llega a ser para Adorno la insistencia en una "esperanza negativa"[210], una esperanza que renuncia a "imágenes, es decir, a […] todo intento de determinación positiva"[211].

Hay toda una tradición del pensamiento estético europeo – empezando en el siglo XIX con el Romanticismo, para pasar por Schopenhauer y Nietzsche al esteticismo y las vanguardias artísticas del siglo XX – que se circunscribe en la oposición al proceso universal de "racionalización del mundo" (Weber) y en que se le ha atribuido al arte un carácter mítico, de sustituto de religión en una realidad secularizada, alienada y desencantada, depositando en él la utopía de salvar el mundo moderno. Creemos que con su concepción del arte autónomo como crítica social, utopía negativa, Adorno se circunscribe y a la vez supera dicha tradición del pensamiento estético. A diferencia del modelo romántico, Adorno ve en la experiencia estética del arte moderno no una forma de escapar a las aporías de la razón moderna, sino la única manera capaz de darnos cuenta de ellas: El arte moderno "sirve de catalizador para el surgimiento de problemas que no podrían

---

hegemonía, Barcelona: Gustavo Gilli, 1987, p. 49) con el llamado "adornismo" (Anibal Ford, *Navegaciones*, Buenos Aires: Amorrortu, 1994) en Latinoamérica viene resultando un ajuste de cuentas no con Adorno, sino con una interpretación simplificada y no apropiada de Adorno. Su crítica de la "cultura industrial" no se deriva de un desconocimiento del sentir y pensar del "hombre común", de su satisfacción y el goce en los consumos culturales cotidianos, sino del énfasis de Adorno, en denunciar la falsedad de tal satisfacción, de la diversión como el estar de acuerdo, el no pensar y olvidar el dolor (Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 189). Tampoco se justifica poner en dicotomía a Adorno y Benjamin (Martín Barbero, op. cit.), puesto que el "rostro de Jano" del pensamiento de Benjamin (Susan Buck-Morss *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, loc. cit., passim), de oscilar entre valoraciones negativas y positivas, entre angustia y esperanza, expresando su intención de reconciliar lo teológico-mesiánico con una orientación política marxista por medio del movimiento artístico vanguardista del surrealismo como "iluminación profana" o "teología negativa" o "invertida" (Adorno), encuentra su continuación en la insistencia de Adorno en lo no idéntico o sea la dialéctica negativa como el fundamento de su filosofía social-estética, una dialéctica como "ontología de la situación falsa" (Theodor W. Adorno, "Dialéctica negativa", loc. cit., aquí: p. 22). Desde una perspectiva de la crítica de la situación social actual, la cuestión no sería acusar a Adorno de pesimismo cultural por su insistencia en el arte auténtico, en la no identidad dentro de los límites de la realidad capitalista y por consiguiente de la imposibilidad de "una vida justa en la vida falsa" (id., Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obras completas, vol. 4, Madrid: Akal, 2006, p. 44), sino más bien comprender la fuerza orientadora de esa insistencia para la lucha por la superación de los límites sociales de la emancipación del ser humano. Cf. también en este último sentido: John Holloway et al. (comps.), *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, Buenos Aires y México: Herramienta/Universidad de Puebla, 2007.

[210] Marc Jiménez, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires: Amorortu, 1973, p. 162.

[211] José Antonio Zamora, *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid: Trotta, 2005, p. 292.

presentarse ni ser pensados sin la experiencia estética […] confronta las prácticas y los discursos no estéticos con una experiencia crítica ante la cual éstos se convierten en aporéticos o inextricablemente dialécticos"[212].

2.4 El carácter trascendental del arte de Muench – el arte como religión

"[…] donde la religión se hace artificiosa, está reservado al arte el salvar el núcleo sustancial, penetrando los símbolos míticos […] según sus valores simbólicos, en los que reconoce, a través de su representación ideal, la verdad ideal que en ellos se esconde" (Richard Wagner[213]).

"El arte levanta la cabeza allí donde las religiones declinan" (Friedrich Nietzsche[214]),

.

"Arte es religión [...] ¡Mi arte es mi religión!" (Gerhart Hauptmann[215]).

"Incluso la hybris de la religión artística, de la autoevaluación del arte a lo absoluto, tiene su momento de verdad en la alergia a lo no sublime en el arte […]" (Theodor W. Adorno[216]).

Tratemos de resumir nuestras reflexiones hasta aquí, incluyendo el capítulo anterior y lo expuesto a lo largo del presente capítulo, para poder lograr un punto de partida que nos permita comprender el "fondo mítico"[217] o metafísico o sea el carácter trascendental del arte de Muench.

La obra musical-poética de Muench – en su evocación del imaginario mitológico griego, de las imágenes míticas de la gran tierra madre, la naturaleza – está relacionada con una búsqueda romántica del sentido simbólico de la vida, la cual se hace explícita en sus apuntes antropológico-filosóficos *Marginalia metafísica*. Estamos en frente de un muy profundo sentir de lo divino, lo sagrado – un sentir fuera y más allá de cualquier institucionalización de lo religioso "que ´reduce´ necesariamente lo sagrado. […] lo

[212] Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1988), Madrid: Visor, 1998, p. 286.
[213] Richard Wagner, "Religión y Arte" (Bayreuther Blätter, octubre de 1880), en: Wagneriana, no. 1. 1977, http://archivowagner.info/101.html.
[214] Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano* (1878-1880), Madrid: Akal, 2007, p. 121.
[215] Gerhart Hauptmann, Discurso en Berlin el 14 de nov. de 1932, en: *Sämtliche Werke. Sonderausgabe*, vol. 6, Berlin: 1996, pp. 871-873, aquí: p. 872.
[216] Theodor W. Adorno, *Teoría* estética, loc. cit., p. 262.
[217] Uwe Frisch, opc. cit., p. 7.

destruye, guardando al final sólo una imagen de él para su uso y abuso en la legitimación y funcionalización de las relaciones de poder y dominación a través de las distintas iglesias´"[218]. Que ese sentir romántico por lo sagrado – estrechamente relacionado con una reinterpretación de los mitos antiguos, la búsqueda de una nueva mitología, el sentir de la necesidad de una nueva religión fuera de la tradición del cristianismo, la reintegración de lo sagrado al arte – conduce a una visión panteísta de la naturaleza fuera del dominio e instrumentación del hombre, la naturaleza "como el lugar originario, la primera presentación de la potencia espontáneamente creadora de la existencia en cuanto tal"[219], lo sabemos debido a los poemas tardíos de Hölderlin, la filosofía de la naturaleza de Schelling, el acercamiento de Schlegel a Spinoza y lo pudimos observar en el ciclo de poemas *Vida terrenal* de Muench, los cuales a nuestro parecer muestran una fuerte influencia de la cosmovisión del nietzscheano Klages. Asimismo vimos que también el interés del Romanticismo por los orígenes arcaicos de los mitos griegos, su apertura hacia la mitología comparativa y simbólica, dejó sus huellas en Muench, lo que demuestran dichos apuntes de carácter antropológico-filosófico.

Como revelación de lo divino, del "misterio de la vida", el arte de Muench adquiere carácter trascendental, lo que nos remite a una comparación del arte con lo religioso. Lo religioso en el sentido tradicional incluye aparte de la revelación la promesa de redención.

También el arte que llega a ser sustituto de la religión positiva representa tal promesa. Es la utopía de salvar el mundo moderno a través del arte. En la dialéctica de mito y razón o Ilustración el arte tiene un doble carácter: es instrumento del poder de la razón

[218] Mario Teodoro Ramírez, *Humanismo en el siglo XXI. De la hybris moderna a la frónesis posmoderna*, en: *Devenires*, no. 21, Morelia: UMSNH, enero 2010, pp. 9-33, aquí p. 20. Ramírez hace alusión en este contexto a las reflexiones teológico-filosóficas de Luis Villoro.
[219] Ibíd., p. 23.

subjetiva y a la vez contiene un potencial de resistir a su instrumentalización y con ello hacer visible la posibilidad de superar ese mismo poder. Este potencial es el momento utópico del arte, su "promesa de felicidad" (Adorno). Es un mito de la modernidad el que esa utopía se haga realidad; un mito que refleja la secularización como resultado del proceso de la modernización de la vida en el mundo occidental en el curso de los siglos posteriores a la Edad Media: el arte burgués se desprende de su función de culto en tiempos anteriores y se hace autónomo, independiente de la iglesia y las cortes, y debido a su autonomía llega a sustituir la religión en cuanto a lugarteniente de la utopía en un sentido muy amplio de un cambio de lo todo, como *totum* y *ultimum*, como salvación de la vida moderna. Sin embargo, el doble carácter del arte en cuanto a la dialéctica de mito e Ilustración se manifiesta como contradicción entre su autonomía y heteronomía en relación a la vida. El arte forma parte de la vida, pero para transmitir la verdad sobre ella, requiere de su autonomía. Es una contradicción que empieza a intranquilizar la conciencia de los artistas y estetas en Europa a más tardar desde finales del siglo XVIII, empezando con el primer Romanticismo como "reacción contra la Ilustración […] la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de la palabra encarnada"[220]. En el marco de la creciente racionalización del mundo occidental dicha contradicción entre arte y vida, pasando por la metafísica del arte en Schopenhauer y Nietzsche, llega a radicalizarse mediante el esteticismo, una radicalización que adquiere tal magnitud que el lenguaje del arte sufre el peligro de perder su función comunicativa con la vida, de tender a enmudecer[221]. El intento de los movimientos vanguardistas del siglo XX, de forzar la reconciliación entre arte y vida, fracasa, porque su lenguaje artístico queda ajeno al nivel de

[220] Octavio Paz, "Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia", loc. cit., p. 160.
[221] Theodor W. Adorno, "Schwierigkeiten", loc. cit., p. 273.

comprensibilidad de las masas; un fracaso del cual el llamado arte postmoderno saca la conclusión de renunciar a la utopía, acercándose con ello al arte como mercancía manejada por la "industria cultural".

La idea de Muench, de su vida como laberinto sin fin, a nuestro parecer evidencia que su arte, aparte de buscar revelar lo sagrado, lo divino, tampoco quiere renunciar a la utopía del arte, la promesa de redención o felicidad, aunque el camino para su cumplimiento sea interminable, un laberinto sin fin.

2.4.1 La revelación de lo divino

Uwe Frisch habla de Muench como "místico de gran estatura y rigor intelectuales" que recupera el "sentido mágico de la vida"[222], de su poesía como "lírica de gran vuelo místico"[223], de sus composiciones como materialización de la "correlación, la correspondencia entre la estructura del mito y la estructura sonora" o sea "la verdadera ´traducción´ […] de una *estructura* mitológica a los términos de una *estructura*, de una forma sonora […], del todo independiente de cualquier connotación o implicación extramusical"[224] y finalmente de sus interpretaciones pianísticas de otros compositores como penetración "a estratos cuya comprensión escapan a la mayoría de los intérpretes"[225]. Frisch advierte que lo místico del arte de Muench de ninguna manera debe confundirse con "una *mística vuelta de espaldas* al mundo ya que, antes bien, son los rigurosos resultados de una vivencia *del* mundo, mística, sí, pero profunda e inextricablemente arraigada *en*

[222] Uwe Frisch, op. cit., pp. 9 y 10.
[223] Ibíd., p. 10.
[224] Ibíd. pp., 13 y 14.
[225] José Antonio Alcaraz, citado en ibíd., p. 12.

él"[226]; y tampoco debe malinterpretarse como "religioso" en el sentido común relacionado con los dogmas de una iglesia.

Teniendo en consideración el contexto cultural en que se desarrolla el arte de Muench, sabemos que su carácter místico corresponde a una tendencia importante del arte del siglo XX en general, cuyos antecedentes históricos se remontan al Romanticismo alemán de principios del siglo XIX. De hecho, ya durante los primeros años de la vida de Muench, nacido en 1907, antes y después de la Primera Guerra Mundial, un nuevo interés por lo místico ya sea de proveniencia cristiano-medieval, judío-cabalista o del lejano Oriente es percibido en forma muy amplia, entre otros por el joven Benjamin en 1912[227], por Kracauer en 1922[228] y explicado como reacción al vacío metafísico de la civilización moderna. El renacimiento del sentimiento religioso, de lo místico cubre todo lo emocional y vivencial e inspira a numerosos artistas, músicos y literatos, convirtiéndose sus obras en objetos de admiración religiosa, independientemente de su propio auto-entendimiento y su relación o no con temas religiosos tradicionales. Dando seguimiento a Wagner y Nietzsche, la vanguardia artística, musical y literaria forma las filas para sustituir la religión por el arte[229]. Lo místico se mezcla con lo estético, causando la impresión de un renacimiento de motivos centrales de la experiencia mística – como, de acuerdo a Pseudo Dionisio Areopagita, la unidad, la pureza, la presencia, el desinterés o lo inconcebible-indecible –

[226] Ibíd. p. 15.
[227] Cf. Walter Benjamin, "Diálogo sobre la religiosidad del presente", en: *Obras*, libro II/vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 17-35, aquí pp. 31-32.
[228] Cf. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, p. 112.
[229] Las pinturas de Marc pretenden ser símbolos de una "religión del futuro"; literatos como George, Rilke, Dehmel, Hofmannsthal, Wedekind, Materlinck, Kaßner y otros se dejan inspirar por lo místico. Cf. Vokhard Krech, "Die Geburt der Kunst aus dem Geist der Religion? Verhältnisbestimmungen von Kunst und Religion um 1900", en: Richard Faber y Volkhard Krech (eds.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 21-59, aquí: p. 22 s.

como experiencia estética[230]. Si la mística, originalmente una forma de religiosidad en que el sentimiento religioso constituye el centro giratorio de la comprensión del ansia de unificación con lo divino, llega a formar parte de la experiencia estética, su implícito momento crítico en contra de las religiones positivas como doctrinas, conjuntos de dogmas y como instituciones y ritos conlleva al arte a una competencia con esas religiones positivas. Así que el reclamo por una nueva religión ya manifestado por el primer Romanticismo de principios del siglo XIX, en particular por Schelling, Schlegel y Schleiermacher, cien años más tarde en el "Neo-romanticismo" de principios del siglo XX adquiere una nueva radicalidad, renunciando totalmente, en forma y contenidos de las obras de arte, a la conexión con la vida religiosa tradicional. Como nueva religión el arte más allá de ser *complementación* llega a ser *negación* de la religión positiva. La oración ante el crucifijo o una imagen de la virgen María ya no es *complementada* por la devoción ante lo

[230] Cf. Jörg Herrmann, "Wir sind Bildhauern gleich. Von der Verwandlung mystischer in ästhetische Erfahrung", en: id. et al. (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung heute*, München: Fink, 1998, pp. 87-105. De acuerdo a Herrmann, lo místico ha perdido su carácter religioso y en forma secularizada se ha convertido en un momento de la experiencia estética, de tal suerte que elementos de la mística tradicional pueden interpretarse ahora como formas previas de la estética moderna.
Un concepto diferente de Herrmann, más estrecho de lo místico, lo plantea Schwebel, al tratar de detectar la persistencia de la mística religiosa en las tendencias de la pintura desde el siglo XIX (cuadros de paisaje románticos de Friedrich) hasta el siglo XX (Marc, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malewitsch, Newman, Rothko, Tobey, Ryman, Willikens), asociando lo místico con lo más allá de la realidad, es decir, la creciente abstracción o sea la negación de imágenes concretas congruentes con la realidad conceptualmente percibida (Horst Schwebel, „Bildverweigerung im Bild. Mystik – eine vergessene kategorie in der Kunst der Gegenwart, in: Magazin für Theologie und Ästhetik. No. 39, 2006, http://www.theomag.de/39/hs3.htm). Para demostrar lo común entre arte contemporáneo y religión, Schwebel considera aparte de la mística otros dos momentos propios del arte moderno: la profecía, i.e. el rompimiento de la realidad (expresionismo y artistas posteriores como Falken, Duwe, Beuys), la epifanía, i.e. la trascendencia dentro de la realidad (Laib, Kounellis, Jecker, Tàpies, Vioia) (Horst Schwebel, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, München: C. H. Beck, 2002, pp. 75-172).
Cf. también Thomas Rentsch ("Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee", en: Jörg Herrmann et al. (eds.), op. cit., pp. 105-126), quien interpreta la experiencia estética de la contemplación de fenómenos auráticos como posfiguración de la tradicional promesa escatológica de felicidad, tomando como ejemplo a Duns Scotus. Cf. también Dorothee Sölle (*Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt- Neuwied: Luchterhand, 1973, p. 29), quien considera el lenguaje del arte una interpretación no religiosa de experiencias religiosas.

sublime de la naturaleza en el cuadro pintado, sino *sustituida* por la contemplación ante la creación de un artista, adquiriendo éste mismo calidades divinas.

Y otros cien años más tarde, desde finales del siglo XX, el tema del arte como religión nuevamente ha logrado atraer mucho interés. Así por ejemplo George Steiner, uno de los autores recientes más citados al respecto, crítico literario y de la deconstrucción, le deniega categóricamente la calificación de arte auténtico a cualquier obra que no tenga fundamento religioso. Según Steiner, en un estado paradisiaco de la vida del hombre en armonía con él mismo y con lo divino probablemente aún no había necesidad del arte; el arte se creó llegando el hombre a ser consciente de la muerte y de las deficiencias de la mala realidad. Para Steiner, todo el gran arte tiene carácter trascendental, al relacionar el hombre directamente con aquello que no le pertenece y sobre lo que no puede disponer, es decir, con lo divino, de lo cual Steiner postula una "presencia real" en las obras de arte[231].

En la discusión sobre las tesis provocativas de Steiner así como en la literatura pertinente sobre el tema arte como religión más en general, tanto en relación a las tendencias más actuales como a las de principios del siglo XX, se han manejado una serie de diferentes expresiones semánticas como: "religión o religiosidad estética", "estética teológica", "estética cristiana", "panteísmo estético", "mitología nueva o estética", "fundamentalismo estético", "arte de culto", "culto artístico", "arte como sustituto de religión", "arte como religión", etc.[232]. Es obvio que el sentido del uso de esas expresiones depende de la clarificación semántica de lo que es religión y lo que es arte. Se puede

[231] George Steiner, *Presencias reales* (1989), Barcelona: Destino, 1992, 3er. Cap. Cf. también Raimer Jochims, "Kunst ohne Transzendenz ist ein blutender Krüppel", en Welt online, 18-1-2000, (http://www.welt.de/print-welt/article498462).
[232] Cf. Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen* Idealismus, Berlin: Akademie, 2004, p. XVI s.

interpretar la anfibología de los dos conceptos religión y arte[233] como reflejo de una semejanza fundamental entre ambos en lo referente al problema de la representación de lo invisible, puesto que la fractura de los signos – indicar algo y a la vez indicar que ese algo transciende la posibilidad de indicarlo – se halla tanto en la religión como en el arte, sobre todo el abstracto contemporáneo[234]. Sin embargo, la anfibología de lo religioso y lo estético no se deja explicar suficientemente ni sólo a un nivel meramente fenomenológico de percepción y experiencia inmediatas ni sólo mediante crítica lingüística, puesto que las prácticas del uso de dichos conceptos ya están discursivamente intermediadas por las pautas de interpretación en su historicidad. Tratándose de conceptos históricos, su definición semántica unívoca significaría ignorar tanto la historicidad de su uso como la constitución mutua entre concepto y objeto, significante y significado[235].

Teniendo en consideración el contexto histórico del inicio de las reflexiones sobre la relación entre arte y religión, se puede decir que el concepto de racionalidad de la Ilustración europea del siglo XVIII y a través de él la crítica de la religión cristiana occidental son las condiciones históricas para el surgimiento del "sentido por el universo" (Schleiermacher) como sentido religioso que conduce al cuestionamiento de la importancia de los dogmas cristianos institucionalizados y a la idea de sustituirlos por el arte. Eso significa, que el arte como religión en Europa llegó a ser posible sólo cuando se hizo evidente que las iglesias como instituciones habían perdido mucha credibilidad y el arte logró emanciparse de la "teología de la religión positiva"[236]. Es a partir de mediados del siglo XVIII que Alemania, después de Inglaterra y Francia, más particularmente las

[233] Ibíd., p. IX.
[234] Que los signos del lenguaje del arte evoca en su entendimiento una realidad ajena, ya fue señalado por San Agustín (*De doctrina cristiana*, II 1, 1-4, 5).
[235] Ernst Müller, op. cit., p. XI s..
[236] Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 2006, pp. 133 y 363.

regiones protestantes de Alemania, llegan a ser el centro teórico de los debates pre-clasicistas, clasicistas y romanticistas que dan lugar a la formación de las nuevas disciplinas filosóficas, la estética y filosofía de la religión[237]. A ambas disciplinas les precede la formación de palabras singulares colectivas: la heterogeneidad de las diferentes artes llegan a comprenderse en su conjunto como *el* arte, la heterogeneidad de tradiciones y confesiones religiosas como *la* religión[238]. Ambos conceptos de lo estético y lo religioso se desarrollan como teorías en forma interdependiente, ya que la mayoría de las filosofías estéticas a partir del siglo XVIII, en las cuales la referencia a las artes representa sólo un momento de cuestiones sistemáticas más generales, tratan lo religioso como tema interno, mientras que en las diferentes filosofías de la religión sigue tematizándose lo estético[239].

El renacimiento en forma periódica de los debates sobre la relación entre arte y religión y el carácter religioso del arte en el curso de los últimos doscientos años pone en tela de juicio una explicación de la secularización en el marco de la modernización del mundo occidental como proceso unilineal, al demostrar que este proceso más bien debe entenderse en su entrelazamiento con un proceso paralelo de sacralización. La idea de que la religión es el origen (pre)histórico del arte, de la cultura universal en general, es, en la segunda mitad del siglo XIX, una de las tesis principales del evolucionismo cultural de Tylor, Spencer y otros, influenciados por la teoría de evolución de Darwin[240], y a finales del

[237] Ernst Müller, op. cit., p. XVII. Según Müller, se podría decir „que el concepto de estética, surgido en Alemania, representa una forma de sensualismo fuertemente determinado por el protestantismo" (ibíd., p. XVIII).
[238] Ibíd., p. IX.
[239] Ibíd., p. IX. En otro lugar, Müller, ("Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung", en ibíd., pp. 144-165), haciendo referencia a la historia de la categoría de lo sublime desde la *Crítica del juicio* de Kant hasta Lyotard, trata de demostrar que a partir de Kant se le atribuye a la estética funciones que correspondían anteriormente a la metafísica o religión. Cf. también Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion…*, loc. cit., p. VIII, en relación a Derrida.
[240] Cf. Volkhard Krech, op. cit., pp. 28-33. De acuerdo a Krech, el evolucionismo cultural de Tylor y Spencer parte su interés de explorar el origen de la cultura con los enfoques de otros autores como Maine, Bachofen, Morgan así como con el "historicismo económico" de Lamprecht y otros (ibíd. p. 28).

mismo siglo llega a ser determinante en la teoría de diferenciación social de Durkheim, para quien el origen de la sociedad humana es la religión, cuya raíz es el totemismo[241]. Sin embargo, esta idea no queda sin objeción, ya que bajo la influencia de la epistemología neokantiana, con su intento de unir la teoría de conocimiento kantiana con los resultados de las ciencias empíricas, en particular la psicología[242], se plantean enfoques alternativos al evolucionismo histórico. Así Wundt[243] insiste en la complejidad y las interferencias de los diferentes factores culturales como religión y arte, los cuales ambos tienen en el mito su raíz común, y explica la importancia de lo religioso para el desarrollo del arte por la estrecha relación entre religión y mito desde un principio[244]. También Simmel, en su concepción sociológica inspirado por Dilthey[245], rechaza las ideas evolucionistas sobre la relación entre religión y arte; manifiesta que entre ambos ámbitos culturales hay mutuamente atracción y a la vez repulsión como resultado de su semejanza funcional de desplazar cada uno "su objeto a una distancia más allá de la realidad inmediata – para acercárnoslo, mucho más cerca que jamás una realidad inmediata pueda hacerlo"[246]. Un puente entre el evolucionismo histórico y sus críticas representa el enfoque de Max Weber, de una desagregación analítica del desarrollo cultural en diferentes dimensiones, para hacer compatible su interpretación de la modernidad racionalista-capitalista occidental como efecto segundario de la ética ascética protestante[247] con la distinción entre formas

[241] Cf. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, loc. cit. Cf. también supra, cap. 1.3.2.
[242] Cf. Volkhard Krech, op. cit., pp. 42-47. Krech se refiere en particular a Windelband y Cohen.
[243] Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte*, 10 vols., Leipzig: Engelmann, 1900-1920.
[244] Cf. Volkhard Krech, op. cit., pp. 38-42.
[245] Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Gesammelte Schriften, vol. 1, Leipzig und Berlin: Groethuysen 1923 (para la crítica a las especulaciones de Comte y Spencer, cf. pp. 86 ss.).
[246] Georg Simmel, "Das Christentum und die Kunst" (1907), en: *Gesamtausgabe*, vol. 8, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, pp. 264-275, aquí: p. 264. Cf. Volkhard Krech, op. cit., pp. 36-38.
[247] Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1903), México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

particulares del desarrollo de la racionalización en los ámbitos culturales. De acuerdo a Weber, el desarrollo de lo religioso parte de la magia, para pasar por el pre-animismo y animismo, la creencia en deidades locales, funcionales y políticas hasta llegar a la etapa de las religiones éticas mundiales, en la cual la religión pierde de importancia debido al conflicto con los valores del arte y de otros ámbitos culturales[248]. Es notable que entre las posiciones anteriormente mencionadas, a pesar de sus diferencias en cuanto a la explicación del origen histórico del arte y la cultura en general, hay cierta congruencia en considerar que arte y religión son funcionalmente muy semejantes. Tal vez es Cassirer quien resume mejor este hecho: "La religión y el arte se hallan tan cerca la una del otro en su actuación puramente histórica y de tal modo compenetradas, que ambas en ocasiones parecen volverse indiferenciables en cuanto a su contenido y su principio de creación"[249].

Volvamos al arte de Muench. Se trata de un arte trascendental, profundamente religioso. Religioso no en el sentido de una religión positiva, sino más bien de una teología negativa: un sentimiento de lo infinito, divino, sagrado, una mística de búsqueda de lo absoluto, del misterio de la vida. Su arte llega a ser revelación de lo sagrado o, de acuerdo a Nietzsche y Steiner, único acceso a lo divino para el hombre moderno, sustituto de religión positiva.

Partiendo de lo anterior, se plantea la cuestión del por qué de las composiciones litúrgicas de Muench, realizadas en México. Se podría sospechar que se deban únicamente a una mera oportunidad de orden práctico, aprovechando en México su amistad con Miguel Bernal Jiménez y Romano Picutti, músicos estrechamente ligados a la iglesia católica, lo

[248] Id., *Economía y sociedad* (1921-1922), México: Fondo de Cultura Económica, 1977. Cf. Volkhard Krech, op. cit., pp. 34-35; Ernst Müller, op. cit., pp. XXI-XXIV.
[249] Ernst Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, vol. I, El lenguaje (1923), México: Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 22.

que Frisch rechaza, considerando "la integridad moral y artística, la profunda honradez y sinceridad" de Muench[250]. De acuerdo a Frisch, esas composiciones se pueden explicar por la "gran carga de tradición metafísica" de la iglesia católica que constituía "un conveniente marco referencial" para la música de Muench "de una motivación panteísta de indudable raigambre pagana", para la cual "la Virgen María y Perséfona son avatares de uno y el mismo numen, formulaciones del mismo arquetipo"[251]. Interpretamos dicha "tradición metafísica" de la iglesia católica como persistencia de la búsqueda mística del imaginario divino en el contexto de toda una tradición monoteísta judío-cristiana predominada por el logos, es decir, por la palabra o sea el concepto o sea la razón, de acuerdo a la suposición en *Génesis* y el *Evangelio de Juan* de que "*en el principio fue la palabra*". Es la reflexión razonante sobre la .experiencia primitiva o mística de lo sagrado la que conduce a la religión[252], convirtiéndolo, inicialmente mítico, en logos que ya no se entiende intuitivamente, sino que como informe escrito ("libro sagrado") requiere de su interpretación por la iglesia[253]. Recordemos en este contexto nuevamente el manuscrito *Marginalias metafísicas* de Muench con dos citas: "[…] en un país como México, que no ha perdido sus lazos con el pasado precolombino, aún tropezamos con fragmentos de la Riqueza Original, aunque ésta ha sido controlada y sojuzgada por la ´razón´, y el

[250] Uwe Frisch, op. cit., p. 16. Según Schwebel, un artista no necesita ser cristiano para colaborar con las iglesias cristianas, lo que se demuestra en el caso de Francia de la posguerra, cuando artistas no cristianos crearon obras mucho más espectaculares y apropiadas para el uso litúrgico que las de artistas cristianos (Horst Schwebel, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, loc. cit., p. 120).
[251] Uwe Frisch, op. cit., p. 16.
[252] Cf. Georges Gusdorf, *Mythe et metaphysique. Introduction à la philosophie,* Paris: Champs Flammarion, 1984, p. 222.
[253] El origen de la prohibición de las imágenes de lo sagrado en la tradición judía, la cristiana, tal vez con mayor radicalidad en la vertiente protestante en comparación con el catolicismo y la iglesias ortodoxas griega y rusa, y la islámica, según el egiptólogo Assmann, es el combate de Moisés contra las imágenes sagradas egipcias y cananeas, llegando a ser el culto de imágenes el pecado por antonomasia (Jan Assmann, *Moisés el egipcio* (1998), Madrid: Oberon, 2003).

´intelectus´, por la Iglesia"[254]. – "En nuestro siglo, después que con el Renacimiento surgió el individualismo con su ética personalizada, el secreto ha sido rebajado al nivel de una burguesía mezquina, vulgar, subyugada al vil egoísmo y al materialismo. […] La Misa obligatoria para las malas conciencias conserva en el misterio de la transubstanciación algo del milagro, que una vez, en tiempos remotos, acompañaba al hombre constantemente"[255].

2.4.2 La utopía de la redención y el "laberinto sin fin"

"En el laberinto, uno […] se encuentra a sí mismo" (Hermann Kern[256]).

El arte como religión pretende ser no solamente revelación, sino también redención. El acto de creación del artista y también la recepción de su creación, la contemplación ante su obra, quieren proporcionar salvación ante el mundo, la que tradicionalmente sólo la religión prometía. Si el arte tiene con la religión en común, de acuerdo a Nietzsche, ser potencia "suprahistórica", por desviar "del devenir la mirada, dirigiéndose hacia lo que da a la existencia un carácter de eternidad y de identidad"[257], también puede tener la fuerza de salvarnos del devenir del mundo desencantado, llevarnos a la existencia eterna. En el contexto de revelación y redención se ubican las metáforas religiosas sobre el arte en la modernidad: "Se habla del genio que revela en el arte las verdades; se permanece en devoción ante una obra de arte; el artista es el mediador entre Dios y el hombre o el centro

[254] Gerhart Muench, *Tótem y tabú*, loc. cit, p.2. Cf. supra, cap. 1.3.1.
[255] Id., *Sentido simbólico del Misterio (Secreto)*, loc. cit., p. 4 s. En el sentido de la cita de Muench, la distinción entre teísmo y ateísmo pierde su relevancia y, en relación a la música, "la comunión con el ámbito de lo sagrado" no es propia exclusivamente a la llamada "música sacra", como lo supone Mario Lavista ("La Iglesia, ajena a la cultura: Lavista", en: Mileno.com, 26-4-2011, http://www.milenio.com/node/699117). Cf. supra, cap. 1.3.1.
[256] Hermann Kern, *Labyrinthe, Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München: Prestel, 1982.
[257] Friedrich Nietzsche, De la utilidad y los inconvenientes de los Estudios Históricos para la vida [Consideraciones intempestivas II, 1874] Buenos Aires: Bajel, 1945, p. 36.

de un culto religioso; es el hombre divino que trae el fuego sagrado del cielo a la tierra, para purificar y salvarla […]"[258].

Es a principios del siglo XX cuando la apreciación del arte como religión de redención en Europa culmina[259]. Como huida de la visión positivista, materialista del mundo determinada por la predominancia de las ciencias naturales en la segunda mitad del siglo XIX, bajo la influencia del mensaje de un "hombre nuevo"[260] en el Romanticismo a principios, en Nietzsche, Wagner, Tolstoi, Dostoievski y otros a finales del siglo XIX, a la luz de la creciente pérdida de credibilidad y autoridad de la tradición de la religión dogmática, el arte moderno llega a proclamar a través de una nueva visión del mundo, una "visión genuinamente estética del mundo"[261], la necesidad de redención y de su satisfacción[262].

Para Simmel, representante de esa visión estética del mundo y su teórico en sus reflexiones sobre el desarrollo moderno de las artes, el arte es "lo otro de la vida, su salvación"[263]. La redención que resulta al entregarnos a una obra de arte consiste en que "se refiere a algo plenamente cerrado, independiente del mundo y del receptor y autosuficiente en sí mismo", algo "que nos libera de nosotros mismos y de nuestra vida", una experiencia de "trascendencia de nuestra vida" que a la vez "forma parte de la misma"[264]: Así que para Simmel en la experiencia estética la trascendencia le está inmanente a la vida y debido a

[258] Bernd Auerochs, op. cit. p. 15.
[259] Cf. ibíd, pp. 17 y 87.
[260] Cf. Gottfried Küenzlen, *Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
[261] Klaus Lichtblau, "Innerweltliche Erlösung vom Rationalen" oder „Reich diabolischer Herrlichkeit? Zum Verhältnis von Kunst und Religion bei Georg Simmel und Max Weber", en: Richard Faber y Volkhard Krech (eds.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 51-78, aquí p. 59.
[262] Cf. ibíd., pp. 52-55.
[263] Georg Simmel, "Das Christentum und die Kunst", loc. cit., p. 264.
[264] Id., "L´art pour l´art" (1914), en: *Gesamtausgabe*, vol. 13, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, pp. 9-15, aquí: p. 14.

esta relación entre trascendencia e inmanencia podemos hablar de una redención dentro del mundo, la cual es diferente de la promesa de la religión positiva, de una redención más allá del mundo. Tarea del arte como religión es, según Simmel, la reconciliación entre inmanencia y trascendencia, individualidad y generalidad, vida y forma, la cual se ha realizado en forma ejemplar en la vida y el arte de Goethe[265].

Max Weber, siendo contemporáneo de Simmel, tiene una posición opuesta a la de él en relación a la idea de una redención a través del arte. La propia dinámica del desarrollo del arte lleva hacia su concentración en valores específicos de las formas estéticas descuidando la importancia inicial de su contenido y su carácter comunicativo, con lo que entra en conflicto con la ética racional del espíritu religioso (protestante), la cual descuida la forma estética a favor del contenido relacionado con la interpretación de la historia como progreso hacia la salvación. Por consiguiente, el proceso histórico de la racionalización y el desencantamiento del mundo conlleva una revalorización o "sublimación" de las experiencias estéticas, la cual se radicaliza como articulación de una necesidad específica de otro mundo, de emancipación de las coacciones de este mundo, transformando "los juicios de valor éticos en estéticos" [266]. Weber destaca la deficiencia comunicativa en relación a diferentes formas del arte como religión, cuya experiencia estética, de manera similar a la "experiencia erótica", entra en competencia con la genuinamente religiosa[267], desde cuya perspectiva ética el "culto de los estetas" se demuestra como un "reino de esplendor diabólico", un reino de este mundo y no divino, irresponsable y antisocial"[268]. A

[265] Klaus Lichtblau, op. cit., p. 66 s.
[266] Max Weber, „Wirtschaftsethik der Weltreligionen", en: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen: Mohr (Siebeck) , 1986, vol. 1, p. 555.
[267] Cf. ibíd., pp. 554 ss. La experiencia mística es considerada por Weber como la forma "más irracional" de la religiosidad (ibíd., p. 556).
[268] Id.,"Wissenschaft als Beruf", en: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: J. C. B. Mohr [Paul Siebeck], 6ª. ed., 1985, pp.582-614, aquí p. 600.

pesar de esta crítica al esteticismo, al arte como religión, Weber no cuestiona la autonomía de lo estético[269], sino considera más bien el conflicto entre estética y ética insuperable, rechazando el fundamentalismo estético y el ético como alternativas de un regreso "irracional" a una forma de desarrollo históricamente ya obsoleta[270].

Los argumentos de Simmel y Weber han sido retomados en las discusiones más recientes sobre el arte como religión y su pretensión de redención. En relación a la poesía, la literatura en general, se ha destacado que puede representar una condición para soportar sufrimiento y sobrevivir en situaciones muy difíciles[271], una condición que, aunque no puede cambiar el mundo, puede prever desarrollos socialmente desastrosos; que la prohibición política y la quema de libros durante el régimen nazi demuestran que la literatura tampoco carece totalmente de efectos, etc.[272]. En lo que respecta a la música, según Steiner la "teología para incrédulos"[273], se ha observado que después de declarar a principios de los años 1950 que "Schönberg está muerto" [274], rechazando el mesianismo de la música dodecafónica, su "identificación del compositor con Dios"[275], renace lo místico-

[269] Weber admite, con referencia a Nietzsche y Baudelaire, "que algo puede ser bello, no sólo a pesar de, sino en lo que no es bueno" (ibíd., p. 604).
[270] Klaus Lichtblau, op. cit., p. 77. Cf. también en relación a Weber en general ibíd., pp. 67-77 y Ernst Müller, op. cit., pp. XXI-XXIV.
[271] Ya Scheherezade narraba los cuentos de *las mil y una noche* para lograr ganarse la vida; hubo soldados que soportaron el horror de las guerras mundiales con los poemas de Rilke en sus mochilas; Lenin se llevó al exilio la obra de Pushkin y el *Fausto* de Goethe, y en la bolsa del saco de su hermano mayor fusilado por el régimen zarista se encontró un tomo de poemas de Heine; hubo internados en los campos de concentración nazi que lograron sobrevivir al recordar y memorizar las baladas de Schiller (Ursula Homann, "Wozu Literatur? Ist Literatur noch zeitgemäss?", http://www.ursulahomann.de/WozuLiteraturIstLiteraturNochZeitgemaess/komplett).
[272] Ibíd.
[273] George Steiner citado en Blas Matamoro, " George Steiner: Presencias reales", en: Cine y Letras, http://www.guzmanurrero.es/index.php/Humanidades/George-Steiner-Presencias-reales.html.
[274] Pierre Boulez, "Schönberg ist tot", en: *Anhaltspunkte. Essays*, München: dtv, 1976, pp. S. 288-296, aquí p. 296.
[275] Id., "Schönberg, der Weniggeliebte?", en: *Anhaltspunkte. Essays*, München: dtv, 1976, pp. 297-304, aquí p. 298 s.

trascendental. Se habla de la "religión invisible"[276], de lo mágico, lo "espiritual"[277] de la nueva música, haciendo referencia al período desde las primeras composiciones de Stockhausen hasta la actualidad[278]. Se discute "la congruencia entre religiosidad y nihilismo" en relación a la composición muda de Cage[279] o en lo referente a la "negación de la imagen en la imagen" en el caso de la pintura reducida a pocos colores o elementos básicos[280]. Parece evidente que no se puede pasar en silencio la necesidad humana de una imagen alternativa al mundo actual, de una "resemantización" de imágenes culturales tradicionales[281], en la cual al arte en general le corresponde un papel central, debido a su capacidad de crear nuevos símbolos de la utopía de una vida feliz.

En las críticas recientes contra el arte como religión se ha señalado que su experiencia de trascendencia es individual, por lo que difícilmente puede generalizarse y dar espacio para una dimensión ético-práctica del actuar del hombre, para algo parecido a una "vida religiosa" en el ámbito del arte[282]; eso significa una deficiencia normativa, ya que la obra de arte si bien inspira al recipiente, pero no le obliga a una determinada forma de vida. En esta misma línea de argumentación se critican los intentos históricos de rebasar esa limitación, de acentuar el carácter obligatorio del arte, al ritualizar e institucionalizarlo, en Alemania de finales del siglo XIX y principios del siglo XX por parte del compositor Richard Wagner y del poeta Stefan George, por evidenciarse en el curso del tiempo su

[276] Bernhard Uske, *Klang statt Kirche. Warum ist die neue Musik so religiös?*, 2002. (http://portraits.klassik.com/musikzeitschriften/template.cfm?SEITE=1&START=1&AID=792), p. 1.
[277] Pierre Boulez, en: "Treffpunkt im Unendlichen", entrevista, *Süddeutsche Zeitung*, 26-10-2001.
[278] Uske se refiere en particular a Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*), Pousseur (*Sept Verses des Psaumes de la Pénitence*), Ligeti (*Lux aeterna* y *Reqiem*), Goyvaerts (*Litanies*), Zimmermann, Messiaen, Berio, Kagel (Bernhard Uske, op. cit., p. 2), a Cage, Scelsi, (ibíd., p. 5), a la *Minimal Music* y Nono (ibíd., p. 6).
[279] Thomas M. Maier, "Wie nichtig ist Nichts? Zur Kongruenz von Religiosität und Nihilismus in John Cages ´stillem Stück´ 4'33", en: *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 5, 2002, pp. 28-31.
[280] Horst Schwebel, "Bildverweigerung im Bild. Mystik – eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart", loc. cit..
[281] Cf. Pablo Lazo Briones, *Crítica del multiculturalismo. Resemantización de la multiculturalidad*, México: Plaza y Valdés, 2010.
[282] Bernd Auerochs, op. cit., pp. 95 y 108.

motivación por un alto grado de narcisismo [283]. De igual forma se rechaza la respuesta al esteticismo de los movimientos de las vanguardias como futurismo, dadaísmo, surrealismo, cuyos intentos de incorporar el arte a la vida cotidiana – "*practiquer la poésie*" (Breton, *Manifiesto del surrealismo*) – fracasaron[284] Así que "la historia de la nueva ´mitología´, de Schelling pasando por Wagner hasta los precursores y adeptos del nacionalsocialismo, enseña que una ´creencia colectiva´ (Schelling) puede imponerse a la población de sociedades modernas en todo caso sólo en forma violenta, hasta mediante el instrumento de terror político"[285]. Debido a lo anterior se considera evidente que la única esfera en que el arte como religión puede tener validez es la del sujeto individual fascinado y convencido de su religión muy privado sin que eso, de acuerdo a Platón en *Politeia*[286] debería tener alguna relevancia pública[287].

Respondiendo a esas críticas, puede parecer cuestionable si la falta de carácter normativo del arte como religión forzosamente debe interpretarse como deficiencia o más bien puede significar una diferencia positiva con las religiones dogmatizadas[288]. No obstante, aún en forma muy íntima renunciando a cualquier socialización de la promesa de redención, el arte como religión no escapa del conflicto, ya señalado por Weber, entre estética y ética, reflejo de la contradicción entre la autonomía y heteronomía del arte en relación con la vida.

---

[283] Cf. ibíd, pp. 99-107; cf. también Stefan Breuer (Cf. Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, loc. cit.), quien usa el concepto de "fundamentalismo estético" para caracterizar el círculo de George en sus pretensiones, limitaciones y errores, contextualizándolo en relación a la Revolución Conservadora en Alemania y los primero señales del surgimiento y ascenso social del nacionalsocialismo en Alemania.

[284] Cf. Bernd Auerochs, op. cit., pp. 108-114. Cf. también supra, cap. 3.3.1.

[285] Ibíd., p. 506.

[286] Si bien Platón en *Phaidros* considera a los poetas como inspirados por lo divino, en *Politeia* admite, en el caso de Homero, que esa inspiración no conlleva ningún mérito práctico, por lo que su presentación pública debe ser limitada.

[287] Cf. Bernd Auerochs, op. cit., p 115 s.

[288] Ya Weber considera aceptable la religión del arte en forma "íntima" y no "monumental" (Max Weber, op. cit., p. 612).

Thomas Mann en su novela *Doctor Faustus*, a la cual ya hicimos anteriormente alusión[289], radicaliza dicho conflicto entre estética y ética, arte y vida, llevándolo a su absurdidad. Demuestra que su superación tendría carácter diabólico, haciendo posible lo imposible, basándose en un pacto del artista con el diablo, el cual puede interpretarse como ofrecimiento de la imitación real de Cristo en sus dos motivos, el de sufrimiento, la pasión y el de redención, a cambio de aceptar lo más sospechoso hasta entonces para Leverkühn, el protagonista principal de la novela, el entregarse al arte como religión[290]. De acuerdo a la analogía con Cristo, el pacto significa para el artista hacer suyo el sufrimiento de la humanidad, sacrificar su vida para la de los demás – eso a través de su obra de arte, la cual, para que se justifique dicho sacrificio, debe expresar que lo que sufre el artista es el

[289] Cf. supra, cap. 2.3.1.

[290] Hay una descripción de Beethoven por Wagner, en la cual éste aparece como "santo", cuyas obras – en el sentido de la filosofía de Schopenhauer –, prometen redención, una promesa comparada por Wagner con las palabras de Cristo: "Conmigo están hoy en el paraíso" (Friedhelm Marx, "*Ich aber sage ihnen …" Christusfigurationen im Werk Thomas Manns*, Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2002, p. 267). Nietzsche, en un primer paso, le sigue a Wagner en su interpretación de Beethoven, declarando su novena sinfonía un "evangelio de la armonía universal" (Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, loc. cit., p. 20, pero dos años más tarde hace hincapié en el sufrimiento y la soledad de Beethoven como "semidiós
que soporta tener que vivir bajo condiciones tan terribles, y vive victoriosamente; si acaso quisierais oír su canto solitario, escuchad la música de Beethoven". (Id., *De Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva* [1874], http://ebookbrowse.com/nietzsche-friedrich-de-schopenhauer-como-educador-pdf-). Los dos momentos, el triunfo de redención y el sufrimiento, constituyen la analogía vista por Wagner y Nietzsche en relación a Beethoven y Cristo.
Tomas Mann, en su desarrollo como escritor muy influenciado por Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, en su novela "Doctor Faustus" retoma esa analogía en cuanto a su concepción del artista moderno. Pone en el centro de sus referencias a Beethoven, a través del personaje Wendell Kretzschmar, también el sufrimiento del compositor, lo que le preocupa al alumno de Kretzschmar, el protagonista principal de la novela Adrian Leverkühn: "a saber, que al desprenderse del conjunto litúrgico, al conquistar su libertad y elevarse a las regiones de lo exclusivamente personal o de la cultura por la cultura, el arte aceptó la carga de una solemnidad sin pretextos, de una severidad absoluta y de un patetismo doloroso, que aparecen como esculpidos en la figura de Beethoven al presentarse en el umbral de la puerta, pero sin que esa carga haya de ser considerada como su destino permanente, definitivo" (Thomas, Mann, *Doktor* Faustus, loc. cit., VI, p. 57). Esa preocupación se dirige contra la sacralización del arte moderno así como la complementaria auto-interpretación del artista como figura de Cristo. Leverkühn más tarde protesta también contra el rol de redentor o salvador que le corresponde al artista en la modernidad: "Salvación […] es una palabra romántica, una palabra de armonizador, la cadencia misma de la música armónica. Es, en cierto modo, gracioso que la música se haya considerado durante largo tiempo como un agente de salvación, cuando ella misma necesita, como todo arte, ser salvada, salvada de un solemne aislamiento que es el resultado de la exaltación de la cultura a la categoría de sucedáneo de la religión […]" (ibíd., XXXI, p. 310). Sin embargo, la resistencia de Leverkühn contra la tentación de imitación de Cristo no es tan fuerte como al principio parece; y es el diablo quien logra romperla. Acerca de la importancia de la cristología en la obra de Thomas Mann cf. Friedhelm Marx, op. cit.

sufrimiento de la humanidad. Es un pacto que promete la salvación del arte a través de si mismo, es decir, la superación de la contradicción entre estética y ética a través del mismo arte, para que éste llegue a justificarse éticamente a sí mismo. El cumplimiento del pacto es la culminación estética de las creaciones musicales de Leverkühn, logrando obras de arte capaces "de tutearse con la humanidad"[291], aislándose como artista de la misma[292], una superación de la contradicción entre estética y ética basada en su contradicción – obra del diablo.

El final de dicha novela de Mann, entrelazando el desarrollo del arte moderno con las contradicciones de toda una época en Alemania, demuestra que en el destino del arte se refleja el destino de esta época, de la vida en su tiempo. Y si el tiempo es el tiempo del diablo, éste debe prestarle su voz a quien diga que su sufrimiento es el de la humanidad. Así la religión del arte basada en el mito de la modernidad, del sufrimiento, la mortificación del artista para la salvación de la humanidad, es el reflejo de la destrucción de la humanidad.

¿Cómo se relaciona con el destino del arte, el arte como religión, la idea de Muench, de comparar su vida con un laberinto sin fin?[293] En uno de sus poemas, Muench se

[291] Thomas Mann, op. cit., XXXI, p. 310.

[292] "El espectáculo de la soledad hablando de la comunidad, del aislamiento hablando de la intimidad, tenía algo de doloroso y de sublime a la vez" (ibíd.)

[293] De acuerdo a Jacobi, junto a Schleiermacher a finales del Siglo XVIII y principios del XIX, representante de la nueva concepción (romántica) de la religión basada en el sentimiento, el hombre "es un abismo inmenso, un laberinto sin fin" (Friedrich Heinrich Jacobi, *Woldemar*, Königsberg: Nicolovius, 1794, *p*. 87).
La identificación de un laberinto sin fin no corresponde al laberinto mitológico de Cnosos, Creta, por tener éste una salida. En todas las imágenes conocidas de laberintos hasta la Edad Media tardía hay siempre un camino que lleva ya sea al centro o hacia fuera de la estructura. La identificación del *labyrinthos* con un *yrinthos*, un enredo de caminos en que uno se pierde, ya se encuentra en Platón. Según estudios recientes nunca existía un laberinto como construcción real (Hermann Kern, op. cit.), probablemente se trataba de la forma coreográfica de una danza antigua de fertilidad. (cf. ibíd.; Karel Kerényi, *En el laberinto*, Madrid: Siruela, 2006, cap. 2). La interpretación etimológica de *labyrinthos* como casa de la *lybris*, hacha de doble filo, referente al palacio de Cnosos, según Kern, no ha podido ser comprobada. Simbólicamente se adscribe al laberinto un carácter mágico con referencia a la situación existencial del hombre en la construcción del mundo: el laberinto como símbolo del conocerse a sí mismo (Kern). Como metáfora en la literatura se asocia

pregunta: "¿Qué es la huida?", contestando él mismo que "todos huimos"[294]. Esta respuesta parece expresar más de una situación muy personal de Muench, de emigración de Alemania a Estados Unidos, después a México, parece referirse a la huida como un modo de existencia humana, relacionándose con su idea del laberinto sin fin. Estar en un laberinto sin fin significa no encontrar el hilo de Ariadna, no detenerse, buscar su camino y por ende huir continuamente; significa soledad, significa sufrimiento.

Nietzsche en el verso final de su poema *Lamento de Ariadna*[295], ante el llanto desgarrador de Ariadna en la isla de Naxos llevando a extremos la desesperación y el patetismo, le hace afirmar a Dionisio "Yo soy tu laberinto". En el laberinto dionisiaco del arte, a diferencia del laberinto mitológico de Creta, no se encuentra el Minotauro, se encuentra el propio artista, y no hay salida con el hilo de Ariadna, es un laberinto sin fin[296]. Es el laberinto de la vida del artista quien insiste en la autenticidad del arte, no quiere renunciar a la utopía de la reconciliación del arte con la vida, la promesa de felicidad, aun sabiendo que queda incumplida, porque expresa las contradicciones de la realidad moderna, cuya superación queda fuera del alcance del arte y significa su muerte.

---

siempre con decisiones existenciales, por ejemplo en Kafka, Borges, Dürrenmatt y otros (Thomas Möbius, "Im Anfang war das Labyrinth. Kulturanthropologische. Literaturgeschichtliche und erzählfunktionale Aspekte eines literarischen Motivs", en: Licus no. 1, 2006, pp. 73-100). Horst Jaskolski ("Zehn Jahre später. Revidierte Einführung in mein Labyrinthbuch", http://www.jaskolski.de/labyr_einf.htm) distingue tres tipos de laberintos: el laberinto clásico mitológico; el enredo con posibilidades de escoger entre diferentes caminos; el laberinto de rizoma correspondiente a la imagen de la planta primordial en Goethe o a la metáfora posmoderna de un laberinto de ideas (usada por Deleuze y Guattari, Eco).

[294] Gerhart Muench, poema "La huida", en: Gerhart Muench, *Labyrinthus. Gedichte – Poemas*, loc. cit., p. 169.

[295] Friedrich Nietzsche, *Ditirambos Dionisíacos* , Buenos Aires: Los libros de Orfeo, 1994, p. 34.

[296] La idea de una relación del arte con un laberinto sin fin se encuentra también en Tolstoi, quien habla de un "interminable laberinto de trabazones que constituye la esencia del arte" (Lev Tolstoi, Carta a Nikolái Nikoláievich Strájov del 23/26 de abril de 1876, en: id., *Correspondencia (1842-1910*), Barcelona: El Acantilado, 2008).

Citemos aquí a Adorno, quien puede considerarse seguidor del romántico Schelling para el arte contemporáneo, interpretando la religión del arte como crítica histórica[297]: "La herencia teológica del arte es la secularización de la revelación, ideal y límite de cada obra. Contaminar el arte con la revelación significaría repetir irreflexivamente en la teoría su ineludible carácter de fetiche. Extirpar del arte la huella de la revelación lo degradaría a una repetición sin diferencias de lo que es"[298]. Podemos comparar la metáfora de Muench, del "laberinto sin fin" con la de Adorno del "mensaje en la botella":

> "Los *shocks* de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. Aclaran el mundo sin sentido. A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba sin reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere nada que ver con ella […]. Ella expira sin que se la oiga, sin eco. Si en torno a la música oída el tiempo forma un cristal radiante, la no oída se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros. A esta última experiencia […] tiende espontáneamente la nueva música, al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje en la botella."[299]

Por consiguiente la soledad del artista contemporáneo dentro de la sociedad de masas parece inevitable, una soledad que refleja la falta de impacto y reconocimiento social de sus creaciones. Ésas llegan a ser arte auténtico sólo si no se niegan a ser huellas de dolor, expresión de las contradicciones de la realidad social, denunciando la separación entre arte y vida a través de la afirmación voluntaria de esa misma separación. La denuncia, retomando la metáfora de Adorno, como "mensaje en la botella"- ¿cuándo llegará en su

[297] Cf. Bernhard Uske, op. cit., p. 3.
[298] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, loc. cit., p. 145 s. Cf. también ibíd., p. 143: "Mediante la apariencia" proclamada por las obras de arte, éstas "no se convierten literalmente en epifanías, por más difícil que resulte a la experiencia estética genuina no confiar en que en las obras de arte auténticas está presente lo absoluto".
[299] Id., *Filosofía de la nueva música*, loc. cit., p. 119.

odisea a su destino final?: cuando ya no haya necesidad de leerlo por no decir nada nuevo de lo que ya se haya sabido, cuando la realidad se haya reconciliado con el sueño de otra realidad, cuando la necesidad del mensaje, del arte muera. Mientras tanto el mensaje debe ser escrito y descifrado, un sacrificio de soledad en particular para su autor. Es un andar errante en un laberinto sin fin, en el que el arte en su utopía de salvar la vida moderna condiciona su creciente alejamiento de esa misma vida – una tarea ¿"sólo para locos"[300]?

[300] Hermann Hesse, *El lobo estepario* (novela, 1927), Santiago de Chile: Bello, 1991, p. 27.

Capítulo 3 Arte y política

Fue hasta septiembre de 1947, es decir, dos años después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, que Gerhart Muench y su esposa Vera, de proveniencia norteamericana, tomaron la decisión de emigrar de Europa a Estados Unidos. La tardanza de esa decisión, la estancia de Muench antes de 1937 en Italia fascista y su permanencia después en Alemania nazista, ha dado lugar al cuestionamiento de su integridad moral, sospechando que era fascista o "simpatizaba con el fascismo"[1]. Ese cuestionamiento ha sido principalmente planteado por Julio Estrada – compositor contemporáneo, musicólogo y anterior alumno de Muench – durante una exposición presentada en una conferencia en 2007 en Morelia[2] y más tarde, en un artículo de una revista musicológica[3].

[1] "Muench simpatizaba con el fascismo, hay que idealizarlo menos, declaró Julio Estrada", en: La Jornada 16/03/2007. El término "fascismo" originalmente se refería al movimiento político surgido en Italia donde adquirió el poder gubernamental entre 1922 y 1945 bajo el mando de Benito Mussolini. Más allá de este sentido históricamente limitado, en el presente capítulo, en congruencia con el enfoque de gran parte de la bibliografía al respecto, se usa ese término en un sentido más genérico, haciendo referencia a características comunes de movimientos políticos que se extendieron desde Italia hacia Alemania y otros países de Europa entreguerras. De acuerdo a Gentile, se pueden agrupar dichas características en tres dimensiones: (1) la dimensión organizadora – organizaciones de masas o del pueblo en su conjunto, al principio preferentemente aceptadas por la pequeña burguesía y las clases medias, negando antagonismos y diferencias de intereses de las clases sociales –; (2) la dimensión cultural o ideológica – expresiones más estéticas que teóricas como un nuevo estilo político paramilitar y mitos, ritos y símbolos de una "religión laica", negación de cualquier otra ideología (materialismo, individualismo, liberalismo, marxismo y conservadurismo), la idea del Estado totalitario que incluye toda la vida social hasta la privada y que exige la sumisión absoluta del ciudadano al Estado, pensamiento en categorías de amigo-enemigo (hacia fuera: nacionalismo, hacia adentro: racismo), la estetización de la violencia y la guerra –; (3) la dimensión institucional al instalarse los movimientos como regímenes gubernamentales – el partido único como "órgano de la "revolución continua" y su simbiosis con el Estado subordinado al líder carismático (*duce*, *Führer*), el aparato policial como órgano de control y represión, la organización corporativa de la economía con amplio intervencionismo estatal (Emilio Gentile, "Der Faschismus. Eine Definition zur Orientierung", en: *Mittelweg*, 36, 1/2007, pp. 81-99). En otro lugar, Gentile define el fascismo en forma doble: como "religión política" y como parte del totalitarismo (id, *The Sacralisation of Politics in Fascist Italy* [1993], Harvard: University Press, 1996; id., *Politics as Religion* [2004], Berkeley: University Press of CA, 2006). Para una sinopsis de los enfoques de las investigaciones comparativas más actuales sobre el fascismo cf. Sven Reinhardt, "Neue Wege der vergleichenden Faschismusforschung", en: *Mittelweg*, 36, 1/207, pp. 9-25.

[2] "Conferencia biográfica…" del 15 de marzo de 2007, en el marco del programa del centenario de Gerhart Muench, 14 al 23 de marzo de 2007.

[3] Julio Estrada, "Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios", en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 02, 2008, pp. 7-19. Este artículo de Estrada amplifica la anterior exposición de Estrada como conferencista en Morelia.

La argumentación de Estrada se basa en gran parte en una revisión del diario de la esposa de Muench, Vera Muench-Lawson, publicado dos años después de la muerte de la autora y uno después de Muench[4], contrastándolo con los recuerdos de sus propias conversaciones con Muench durante el período como su alumno (1963-65) y el tiempo de su "escasa correspondencia e infrecuente contacto personal (1965-72)"[5]. Considera dicho diario "revelador de datos políticos concentrados en el período 1937-1946, aunque con omisiones vaporosas, dudosa argumentación y frecuentes contradicciones que no favorecen al músico ni a la autora", dejando "intuir el deseo de ambos de sellar su versión cuando es imposible el diálogo"[6].

En el marco del presente capítulo queremos, en un primer paso, presentar más en detalle los argumentos que sustentan la sospecha de que Muench era un fascista, retomando lo expuesto por Estrada al respecto. Considerando que un juicio sobre la relación de Muench con el fascismo quedaría poco ponderado, si no se tomara en consideración el contexto cultural más amplio en lo que concierne a la relación entre arte y política en aquella época[7], se discutirán, en un segundo paso algunos aspectos sobresalientes de dicha relación. Finalmente, en base a lo anterior, intentaremos reinterpretar algunas informaciones manejadas por Estrada en relación a los detalles de la vida de Muench en

[4] Vera Lawson Muench, "Alemania 24 horas al día" (fragmentos de un diario)", [1ª. Parte] en: *Pauta*, no. 32, México: CENIDIM, UAM, octubre de 1989, pp. 5-13; [2ª. Parte] en: ibíd., no. 49, loc., cit., enero-marzo de 1994, pp. 19-43.
[5] Julio Estrada, op. cit., p. 8.
[6] Ibíd, p. 7.
[7] La personalización del fascismo italiano o el nacionalsocialismo alemán en torno a Mussolini, Hitler y un pequeño grupo de corresponsables a diferencia de la gran masa no involucrada de la población en ambos países presupone un concepto de la historia como determinada por grandes (buenos o malos) individuos, excluyendo la importancia de factores sociales, políticos, económicos y culturales no reducibles a acciones e intenciones de personas individuales. En cambio, la consideración de esos factores permite entender la historia de un país "como parte de mi historia de vida privada" (Sebastian Haffner, *Geschichte eines Deutschen. Erinnerungen 1913-1933*, Stuttgart y München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2000, p. 13).

aquellos años, para enfrentarnos nuevamente con nuestra pregunta de – ¿fue Muench un fascista?

3.1 La sospecha: ¿Muench – un fascista?

Muench viene a Italia fascista en 1928, año que, según Estrada, coincide con "la conversión del Partido Nacional Fascista a la dictadura"[8]. Establece en Rapallo una relación amistosa con el poeta estadounidense Ezra Pound (1885-1972).

Pound, nacido en 1885 en Hailey, Idaho, había emigrado a Europa en 1908, instalándose primero en Londres, en 1920 en París y posteriormente, en 1924 en Rapallo, en el norte de Italia. Como poeta y crítico literario, promotor del "imagismo" y "vorticismo" – basados en el uso de imágenes condensadas y precisas, aprovechando también formas orientales como el haiku – y en particular por su obra monumental *The Cantos* (cantos, cantares), Pound es considerado figura central del movimiento modernista y la poesía universal del siglo XX. A la vez hasta la fecha ha resultado una figura intelectual muy controversial debido a su permanencia en Italia hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, algunos escritos de carácter económico y político – dirigiéndose contra el sistema económico-político estadounidense dominado por el gran capital financiero, la "usura" asociada a menudo con los judíos, la corrupción, la instrumentalización de la política por intereses económicos –, su aparente admiración por Mussolini[9] y sobre todo su

[8] Julio Estrada, op. cit., p. 8, nota 11 al pie de página. Bajo el liderazgo de Benito Mussolini, el *Fasci italiani di combattimento*, organización nacional desde 1915 – cuyos partidarios, uniformados en forma paramilitar como *Camisas* negras, destacaron en luchas callejeras contra huelguistas e izquierdistas – fue transformado en 1921 en el *Partido Nacionale Fascista* (PNF) como partido opositor tanto al liberalismo como al socialismo y comunismo. En 1922, tras la llamada "marcha sobre Roma" Mussolini junto con su movimiento fascista conquistó el poder político. Aprovechando su función formal como *Presidente del Consejo de Ministros*, Mussolini, titulándose a sí mismo *Duce* (caudillo), paso a paso – a través de leyes a favor de su partido, la prohibición de los demás partidos, la anulación de la libertad de prensa, asesinatos políticos – logró construir en los años siguientes, hasta 1928, una dictadura de un único partido bajo el *Gran Consejo de Fascismo*, convirtiendo las elecciones en plebiscito para aprobar el listón propuesto por ese mismo Consejo.

[9] Cf. las cartas de Ezra Pound a Mussolini incluidas en: C. David Heymann, *EzraPound.The last power. A political profile*, New York: Carol, 1992, Appendix I.

abierta colaboración con el régimen fascista durante los años de guerra a través de propaganda en la prensa y la radio fascista contra los enemigos de Italia y Alemania. Fue detenido al finalizar la guerra por las tropas norteamericanas llegadas a Italia, encarcelado en una jaula de fierros durante 25 días en Pisa, transportado a Estados Unidos, donde finalmente, gracias a la intervención de diferentes figuras del medio cultural, el juez optó por evitar la aplicación de la pena de muerte por alta traición y encerrarlo en una clínica psiquiátrica, permaneciendo en ella durante doce años (1946–1958). Posteriormente regresó nuevamente a Italia, retirándose con su compañera de vida, la violinista norteamericana Olga Rudge (1895-1996)[10], a una vida socialmente aislada en Venecia, donde murió en el año 1972.

En Rapallo Muench participa en los conciertos organizados por Pound para el *Instituto Fascista di Cultura*, presentando recitales y acompañando al piano a Olga Rudge. Colabora en el marco de los anuales *Concerti Tigulliani* organizados por Rudge y Pound en la recuperación de la música de Vivaldi, efectuando aparte de su actividad como intérprete pianístico una transcripción del concierto op. 6, no. 1 en Sol menor para violín y orquesta de Vivaldi[11].

La estancia de Muench en Italia se prolonga hasta 1937, cuando, después de casarse en ese mismo año en Nápoles con Vera Lawson, regresa a Alemania, instalándose en la ciudad de Munich. Estrada comenta críticamente la amistad de Muench con Pound, "defensor a ultranza de Mussolini, receloso de la conspiración comunista internacional de

[10] Pound conoció a Olga Rudge en uno de sus recitales en 1920 en Londres y mantuvo desde 1924 una relación amorosa con ella hasta el fin de sus días, durante muchos años en forma abierta paralelamente a la con su esposa legal, Dorothy Shakespear. Con Olga Pound tuvo en 1925 su única hija biológica, Mary, la cual creció durante varios años fuera de los dos en una casa de una familia granjera en el Tirol del Sur, debido al deseo de Olga de esquivar la repercusión del estigma de un niño ilegitimo en su carrera como violinista.
[11] Julio Estrada, op. cit., p. 9, nota 15 al pie de página.

los judíos"[12]. En lo que respecta al canto (cantar) LXXV de Pound, referido a Muench[13] y escrito en la segunda mitad de 1945 en Pisa, donde Pound estaba detenido en un campo de prisioneros de las fuerzas estadounidenses, Estrada lo interpreta en su versión original en inglés:

> "Out of Phlegethon!
> Out of Phlegethon!
> Gerhart
> Art thou come from out of Phlegethon?
> with Buxtehude and Klages in your satchel, with the
> Ständebuch of Sachs in your luggage
> not of one bird but of many."

En su interpretación del canto, con excepción de su última línea, que expresa la apreciación positiva de una transcripción musical de Muench[14], Estrada trata de demostrar la afinidad tanto de Pound como de Muench hacia el fascismo. Los comentarios de Estrada referentes a Ludwig Klages – que trae Muench, según la quinta línea de dicho canto, en su mochila y de cuya influencia sobre la visión de la naturaleza de Muench ya se habló anteriormente[15] – dan a entender una orientación de Muench "hasta el final de su vida" hacia una ideología pre-fascista relacionada con "el exceso klagesiano por Nietzsche", y las ideas de los cósmicos a principios del siglo XX en su exaltación de la gran tierra madre y la sangre del pueblo[16]. El *Ständebuch* de Sachs en el equipaje de Muench (6ª. línea del canto), para Estrada "es parte de la afinidad con Pound en: el músico-poeta, el *Meistersinger*

[12] Ibíd., p. 8.
[13] Cf. nuestra referencia al mismo canto en cap. 1.1.1.
[14] Se trata de la transcripción para instrumentos modernos de un motete del compositor renacentista Janequin *Le chant des oiseaux*, en la que Muench logró que "los pájaros todavía seguían allí […] en la parte del violín" (Julio Estrada, op. cit., 16).
[15] Cf. nuestros comentarios acerca de Klages, supra, cap. 1.2.2.
[16] Julio Estrada, op. cit., p. 16.

carpintero, un valor de la simplicidad propio de la ideología que ambos comparten"[17]. Las cuatro primeras líneas del mismo canto de Pound quieren decir, según la interpretación de Estrada: Gerhart, "¿has salido del arrepentimiento? – verdad poética que pide asumir la tragedia de la que uno mismo ha sido partícipe. Pound, […] escribe el Cantar en una burda jaula para fieras; sin arrepentirse exhorta a adoptar una misma postura y asumir íntegramente su pasado"[18].

"Después de la década en la Italia mussoliniana es difícil suponer su desacuerdo con el nazismo"[19]. Estrada rechaza la justificación del retorno de Muench por una búsqueda de oportunidades de trabajo en Alemania[20] o por la enfermedad de la madre de Muench u otros motivos familiares[21] como encubrimiento de su verdadera intención , de estar "en la nueva Alemania, […], en una casa en Munich, núcleo del nazismo"[22]. Regresar y quedarse en Alemania significaba aceptar la quema de libros en 1934, el antisemitismo instituido en 1935 por las leyes de Nuremberg, la exclusión oficial de la música de autores judíos del pasado y contemporáneos, el rechazo oficial de gran parte del arte plástico moderno desde el impresionismo hacia la vanguardia del arte de principios del siglo XX como "arte degenerado", de la música atonal así como del Jazz como "música degenerada", la afiliación obligatoria – y negada a los judíos – en la *Reichsmusikkammer* (cámara de la

[17] Ibíd. Es ampliamente conocido que *Los Cantores Maestros de Nuremberg* de Richard Wagner fue uno de las obras musicales más preferidas por Hitler y la obertura de esta ópera muy frecuentemente presentada en conciertos orquestales durante el Tercer Reich.
[18] Ibíd., p. 17. La palabra "nazismo" y "nazi(s)" se deriva del nombre del partido de Hitler "Partido Nacional Socialista Obrero Alemán" ("*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*"), abreviado NSDAP. El partido, fundado en 1919 como "Partido Alemán de los Trabajadores" ("*Deutsche Arbeiterpartei*"), usó este nombre desde 1920.
[19] Julio Estrada, op.cit., p. 9.
[20] Cf. Vera Lawson-Muench, op. cit., [parte I], p. 6: "[…] la única oportunidad de trabajar y sobrevivir para un músico alemán se encontraba en Alemania"
[21] Cf. Tarsicio Medina Reséndiz, "Gerhart Muench", en: *Gerhart Muench. Centenario de su natalicio. Programa General 14 al 23 de marzo de 2007*, Tacámbaro y Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2007, p. 5; id., "Gerhart Muench", en: Gerhart Muench, *Catálogo de obras*, loc. cit., p. XIV.
[22] Julio Estrada, op. cit., p. 9.

música del Reich), incorporada a la *Reichskulturkammer (*cámara cultural del Reich) y la sumisión a su control[23]. "Permanecer en un país que […] condena, prohíbe y controla la producción creativa es insensato y riesgoso", y "conlleva un propósito oscuro, nunca confesado"[24]. Estrada pregunta por qué no emigró la joven pareja, enfrentándose con esas condiciones en Alemania, a Estados Unidos, el país de la familia de ella, "donde otros artistas se asilan o encuentran apoyo" o a Suiza, más fácil para lograr una carrera viajando por el resto de Europa[25], por qué no les siguió el ejemplo a aquellos artistas que Muench consideraba "sus tutores y protectores en la Alemania de los años veinte"[26] y que sí abandonaron Alemania nazi como: Paul Aaron, compositor y director de orquesta, quien en 1925 estrenó una obra temprana de Muench; Paul Klee, pintor colaborador del *Bauhaus* y también violinista, con quien en 1926 Muench estrena a duo uno de sus obras; Paul Hindemith, compositor, quien como organizador del festival de música contemporánea en Donaueschingen le programa la obra de Muench en 1925 y le invita a componer en 1926 la música para piano mecánico; Ernst Toch, con quien comparte en un concierto en dicho año la presentación de composiciones para el piano mecánico[27]. "El diario de Vera Lawson-Muench es inescrutable respecto a nombres y exilios de artistas que él [su esposo] ha conocido"[28] Pero Muench y su esposa no emigran, y él nunca aclara "públicamente su posición" con respecto al período del nazismo, tampoco después de 1945, "cuando tuvo numerosas oportunidades" para ello[29].

[23] Ibíd., p. 10.
[24] Ibíd, p. 10.
[25] Ibíd., p. 9.
[26] Ibíd., p. 10.
[27] Cf. ibíd.,
[28] Ibíd., p. 10-11.
[29] Ibíd., p. 10.

Estrada contrasta los comentarios ironizantes del diario de Vera Lawson Muench en relación a un encuentro con Hitler en el estreno de una obra de teatro, para la cual su marido había escrito la música, con su propio recuerdo de una conversación con su marido al respecto. Según Vera, le tocó sentarse junto a Hitler, a quien lo vio "pésimamente mal vestido, […] como el pequeño pintor de brocha gorda que originalmente era", lo que le hizo a ella burlarse juntamente con una mujer a su lado al respecto[30]. En cambio, según lo que le participó su esposo a Estrada, Hitler se había presentado al final de la obra en su camerino para estrecharle la mano diciendo que un vals parte de la música de Muench para dicha obra de teatro, era el mejor vals que había escuchado en su vida. El orgullo sentido por Muench por ese elogio, comenta Estrada, "no comparte la ironía burlona del diario"; el hecho de que Hitler permaneció sentado al lado de Vera a lo largo de toda la obra y después felicitó en persona a su marido, "deja suponer un encuentro nada casual", sino una información poseída por Hitler "sobre la trayectoria política del músico: su estrecha relación con Pound, su silencio colaborador sobre Aron, Klee y Hindemith, o el saber que busca protección y quiere ser distinguido por el más alto poder"[31].

Para Estrada, dicho encuentro con Hitler en la versión de Muench pone en tela de juicio lo reiteradamente expresado en el diario de Vera Lawson- Muench, de que a su marido en Alemania le fue muy difícil hacer carrera musical, porque "no pertenecía a ningún partido oficial y tampoco contaba con la protección nazi"[32], que "nunca tuvo protección del partido, ni tampoco contaba con un mecenas nazi que le protegiera las espaldas"[33]. Puede explicar también el por qué Muench, "reclutado en la primavera de

[30] Vera Lawson Muench, op. cit., p. 10.
[31] Julio Estrada, op. cit., p. 11.
[32] Vera Lawson Muench, op. cit., p. 6.
[33] Ibíd., p. 12.

1940"[34], nunca fue enviado al frente, sino que organizó conciertos para el público militar en una oficina en Hamburgo, compartiendo ella con su marido, como "simple soldado" "comodidades hogareñas" fuera del cartel y convivios y festejos con oficiales superiores[35]. Además, el diario mismo menciona que Muench "en una ocasión" fue incluido en la *Gottbegnadetenliste*, "una lista de artistas considerados demasiado valiosos como para arrojarlos al campo de batalla"[36] y que a finales de 1943 "consiguió permiso de viajar a Bruselas para dar conciertos privados"[37] y donde se prolongó su estancia hasta ocho meses gracias al apoyo del médico de la fuerza aérea alemana, "quien lo había atendido de los nervios en Bruselas"[38].

En lo referente al siguiente tiempo final de la guerra, el diario de Vera relata que Muench regresó después de su prolongada estancia como paciente nervioso en Bruselas a Alemania, viviendo, "para evitar el *Volkssturm*" […] con su madre en Dresde, sin ningún registro oficial" y recibiendo mensualmente de su esposa "los cupones de comida vía el tren Munich-Dresde"[39]. Esa información, según Estrada, es muy dudosa – negarse al Volkssturm y no registrarse "equivale a una deserción encubierta" – y parece indicar que Muench "logró mantener, vía certificado médico, la necesaria protección militar hasta concluir la guerra"[40], recibiendo además bonos de alimentos. El hecho de que Muench no se reunió con Vera después de un año y medio de separación, puede deberse según Estrada, "a que su relación resultaba conflictiva para la familia, ya que quizá en la misma residencia habitaban la ex esposa y la hija del pianista que debía tener alrededor de diez años, si se

[34] Ibíd.
[35] Vera Lawson Muench, op. cit., 2ª. parte, p. 20.
[36] Ibíd., op. cit., 1ª. parte, p. 6.
[37] Ibíd, 2ª. parte, pp. 21-22.
[38] Ibíd., p. 36.
[39] Ibíd., p. 14.
[40] Julio Estrada, op. cit., p. 14.

calcula que él permaneció fuera largo tiempo"[41]. Después del implacable bombardeo de Dresde por la aviación inglesa el 13 de febrero de 1945 – en el cual, según lo relatado de Vera Lawson a Estrada, murió la primera esposa y su hija en los brazos de Muench – Muench se reencontró con Vera en Munich y posteriormente gracias a un certificado médico de la *Luftwaffe* por haber adquirido la difería, se mudó con Vera hacia Bad Wiessee, donde, él recuperándose lentamente en el hospital, les tocó el fin de la guerra.

"Y nos quedamos y nos atraparon, como miles fuimos arrastrados por un remolino de adversidades, hundidos en el terror, la necedad y la estupidez de la guerra"[42], así resume Vera Muench-Lawson la experiencia de la pareja en Alemania nazi. Considerando únicamente la primera parte de ese frase, Estrada la interpreta como expresión perfecta de la frustración de ilusiones de éxito artístico y social, para la cual las atrocidades del nazismo y la guerra eran solamente una causa de esa frustración[43]. En este mismo sentido, Estrada interpreta también la pregunta expresada por Vera en su diario,: "¿Tan caro tiene uno que pagar por haber nacido en el seno de una familia clase media alta, la cual no quiere saber absolutamente nada de las musas…?"[44]. Estrada cita esta pregunta de Vera sin su segunda parte y fuera de su contexto original, para resaltar la supuesta frustración de ella y su marido por la situación económicamente precaria de la pareja en México.

Los primeros años siguientes a la guerra son considerados por Estrada un "borroso período" en lo referente a la restante permanencia de la pareja en Europa antes de emigrar. Sin embargo, de acuerdo a varias fuentes de información, la misma se encuentra en febrero

[41] Ibíd.
[42] Vera Lawson Muench, op. cit., 1ª. parte, p. 6.
[43] Julio Estrada, op. cit., p. 11.
[44] Vera Lawson Muench, op. cit., p. 6. Vera se refiere a su propia familia en Estados Unidos, por cuya falta de comprensión artística no se animó la pareja recién casada de emigrar a Estados Unidos, temiendo comentarios como: "´Aquí está Vera… casada con un músico muerto de hambre y sin futuro" (ibíd.).

de 1947 aún en Bad Wiessee y en septiembre del mismo año llega en barco a Estados Unidos[45], lo que hace dudar de la veracidad de la información de un artesano en Michoacán, mencionado por Estrada, respecto a una posible estancia de Muench y su esposa a principios de los años cincuenta en Mallorca, "famoso refugio para los nazis y un centro secreto del franquismo para falsificarles pasaportes y facilitar su salida hacia algunos países de América Latina"[46]. Otra suposición de Estrada, en relación a la llegada de Muench y su esposa en 1953 a México, que se hayan dirigido primero a Guanajuato − debido al "probable vínculo de antiguos nazis con la extrema derecha mexicana, el sinarquismo, que antes y durante la Segunda Guerra fue apoyada por la organización secreta nazi en México, cuyo centro de operaciones era Guanajuato"[47] − no coincide con el diario de Vera Lawson ni con otras referencias[48]. Estrada critica la supuesta supresión de ese dato en el mismo diario, ya que la "posible protección que pudiese haber recibido Muench de dichos círculos, extendidos a Jalisco y Michoacán, es tan factible como la de Mallorca"[49].

En términos generales, de acuerdo a Estrada, el diario de Vera Lawson Muench "oculta datos, exagera otros, interpreta con osadía o falsedad la relación con el nazismo porque le era insoportable el cuestionamiento y deseaba una semblanza decorosa". Como Muench quería "ser visto públicamente como víctima del nazismo", aunque confesando en

[45] Cf. Tarsicio Medina Reséndiz, "Gerhart Muench, en: Gerhart Muench: Catálogo de obras, loc. cit., p. XIV. Cf. también las fechas y lugares señalados de la creación de varios poemas del ciclo *Vida terrenal* de Muench (Gerhart Muench, *Labyrinthus. Gedichte – Poemas*, loc. cit., pp. 43-134), comentado arriba en cap. 1.2.1. Tampoco las fechas de las cartas (no publicadas) enviadas en 1947 por la madre de Gerhart Muench a Estados Unidos coinciden con la idea de una estancia de Muench y su esposa a finales de los años 1940 o principios de los 1950 en Mallorca.
[46] Julio Estrada, op.cit., p. 15.
[47] Ibíd.
[48] De acuerdo a Medina, los Muench después de llegar por barco a Manzanillo se dirigieron hacia Guadalajara (Tarsicio Medina Reséndiz, op. cit., p. XIV). En lo que respecta los poemas de Muench, el primero relacionado con México, de fecha 21 de noviembre de 1953, es intitulado "Chapala-Jalisco (Gerhart Muench, op. cit., p. 155).
[49] Julio Estrada, op. cit., p. 15.

privado "soy nazi"[50], la existencia del diario de su esposa "constituía una alianza tejida por ambos para nutrir sus memorias de silencios y sobrevivir sin críticas ni reclamos en los medios musicales estadounidense, alemán y mexicano"[51].

Relacionando su percepción personal de las actividades de Muench como pianista, compositor y profesor con lo expuesto acerca de la relación de Muench con el fascismo, Estrada concluye que la obra musical de Muench "deja irresuelta para siempre una lucha escondida", siendo "símbolo profundo de un prolongado silencio", "obra que se escinde de la vida"[52].

3.2 Arte y fascismo

"¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo, / Oh, Belleza?" (Charles Baudelaire[53])

"Porque lo bello no es sino el comienzo del terrible" (Rainer Maria Rilke[54])

3.2.1 Romanticismo político

En su obra *Romanticismo político* de 1919, Carl Schmitt critica el romanticismo alemán por su absolutización del arte que convierte los conceptos estéticos en principios rectores de toda la realidad humana y conlleva una exaltación metafísica de lo político. Define el romanticismo como "ocasionalismo subjetivado", i. e. la subjetivación del ocasionalismo derivado originalmente de la teoría de las dos sustancias de Descartes. De acuerdo a Schmitt, el romanticismo busca superar estéticamente el dualismo cartesiano

[50] Ibíd. En su respuesta a comentarios de Falcó acerca de su artículo (Raúl Falcó, Carta a Julio Estrada, del 26 de julio de 2008, en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 3-4, México D.F., 2009, pp. 151-154), Estrada señala que 1965 interrumpió sus clases privadas con Muench debido a un comentario antisemita de éste en lo referente a una parte del público presente en un recital: "me asquea tocar para esas judías que nunca logramos exterminar" (Julio Estrada, carta a Raúl Falcó, en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 3-4, México D.F., 2009, p. 154).
[51] Julio Estrada, "Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios", loc. cit., p. 15.
[52] Ibíd., p. 18.
[53] Charles Baudelaire, poema „Himno a la belleza", en: *Las flores del mal* (1857), loc. cit., p. 166.
[54] Rainer Maria Rilke, poema "Primera elegía del Duino" (1923), en: *Las elegías del Duino y otros poemas*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001, pp. 28-34, aquí p. 28.

entre cuerpo y alma y a la vez se sirve del giro hacia lo subjetivo en la filosofía cartesiana para exaltar el yo del artista romántico como lugarteniente de la "sustancia infinita" (divina) cartesiana. Así el "sujeto romántico" ve el mundo sólo como espacio para desencadenar su subjetividad, como juego y fantasía, o sea "ocasión de su productividad romántica"[55]. Al convertirse todo lo real en mera ocasión, se ignoran las consecuencias de las acciones y su responsabilidad. La religión privada, el "sacerdocio privado"[56] encubre la desesperación del hombre romántico solitario como sumo sacerdote y víctima a la vez de esa religión[57]. Es en la esfera política donde la estructura del espíritu romántico se evidencia más claramente: el moverse arbitrariamente de un lado a otro entre posiciones opuestas y adaptarse fácilmente a la situación dada, causando la impresión de un carácter oportunista, alternamente restaurativo y revolucionario del movimiento político[58]. Schmitt ve en la clase social media caracterizada por su alto nivel educativo humanista (*"Bildungsbürgertum*"), surgida en Alemania a mediados del siglo XVIII y desde entonces ganando reconocimiento e influencia social y política, la fuerza protagonista central del romanticismo. Lo romántico se desarrolla en una sociedad, en la cual se impone el individualismo que le permite al "sujeto estéticamente producente ubicar el centro espiritual en sí mismo"[59]. De esta forma, la crítica de Schmitt al romanticismo desemboca en una crítica dirigida, más allá del contexto histórico del Romanticismo alemán del siglo XIX, al contexto social y político en que Schmitt escribe su obra.

[55] Carl Schmitt, *Politische* Romantik, München y Leipzig: Duncker & Humblot, 2a. ed. 1924, p. 6.
[56] Ibíd., p. 26.
[57] Schmitt hace alusión aquí a Byron, Baudelaire y Nietzsche (ibíd.).
[58] Schmitt intenta demostrarlo en los casos de los románticos Adam Müller y Friedrich Schlegel. Como crítica a la interpretación schmittiana de estos pensadores cf. Andreas Groh, *Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik. Eine Neubewertung ihrer Auseinandersetzung mit den Vorboten von Industrialisierung und Modernisierung*, Bochum: Winkler, 2004.
[59] Carl Schmitt, op. cit., p. 26.

Hay varios aspectos en la crítica del romanticismo político por Schmitt que coinciden con los diagnósticos de la historia cultural de Alemania por otros autores. La burguesía culta, según Schmitt creadora y portadora del espíritu romántico, "en Alemania siempre ha gustado definirse a sí misma por oposición a la burguesía de dinero"[60] y hasta principios del siglo XX en particular "los catedráticos de universidad, los intelectuales mandarines, eran los portavoces de esta élite distintiva y representaban sus valores"[61]. El neo-humanismo culto del *clasicismo de Weimar* de Goethe y Schiller, la filosofía del idealismo y finalmente el romanticismo como base principal de auto-percepción y de prestigio social de esa élite desde principios del mismo siglo gozaban de un marco institucional de protección y promoción garantizado por el Estado a través de las instituciones públicas de educación media y superior (*Gymnasium*, *Universität*), con su desprecio de lo útil, lo material y económico y la veneración por las objetivaciones de un "espíritu" manifiesto ante todo en la "cultura nacional". Dicha élite se encontraba integrada en su mayoría menos por los profesionales libres, sino por el funcionariado: funcionarios superiores de la administración monárquica, los párrocos luteranos, los profesores de instituto y sobre todo los catedráticos de universidad, ejerciendo "una función legitimatoria imprescindible: respaldaron la imagen de un Estado neutral y justificaron el papel apolítico de los ciudadanos en un Estado autoritario"[62]. Es esa misma élite apolítica, los "intelectuales mandarines" (Ringer), que, a dos meses de haberse iniciado la Primera Guerra Mundial, llegaron a tomar posición política a través de la publicación de un manifiesto llamado "Al mundo civilizado" ("*An die Kulturwelt*"), firmado por noventa y

[60] Jürgen Habermas, "Los mandarines alemanes", en: *Perfiles filosófico-políticos* (1971), Madrid: Taurus, 2000, pp. 404-413, aquí p. 406.
[61] Fritz K. Ringer, *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community, 1890*-1933, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1969, p. 38.
[62] Jürgen Habermas, op. cit., p. 407.

tres científicos, escritores, artistas y en el cual se decía que Alemania amaba la paz, pero que sus enemigos la habían obligado a entrar en guerra, en una "guerra cultural", para defender la cultura contra la civilización[63].

La oposición entre los conceptos "cultura" y "civilización" es específica para el pensamiento en Alemania, a diferencia del uso de esos conceptos en otros países. Desde el siglo XVIII se empleaba "cultura" (*"Kultur")* por los pensadores burgueses alemanes para mantener distancia frente a los aristócratas que imitaban las maneras "civilizadas" de la corte francesa; se calificaba civilización de superficial y pretencioso, mientras que la cultura era identificada con lo propio de la burguesía, sus valores profundos y originales[64]. En el siglo XIX surgió el término "nación cultural" (*"Kulturnation*") opuesto al de la "nación estatal" ("*Staatsnation*") como expresión de una comprensión de lo nacional por criterios menos políticos, sino culturales, a los cuales con el tiempo se les atribuyó un significado étnico como perteneciente al "pueblo" (*"Volk*") – concepto opuesto al de "ciudadanos ("*Staatsbürger*") –, independientemente del Estado y del territorio en que vive, reflejo de una situación política del territorio de habla alemán fragmentado desde hace siglos en reinos y ducados soberanos de tamaño pequeño y mediano. El concepto "Estado cultural" ("*Kulturstaat*") surge tras las conquistas napoleónicas y las guerras de liberación a principios del siglo XIX, como consecuencia de tendencias nacionalistas en Alemania que apuntan hacia la unificación de los pequeños Estados, por haberse ampliado entre los alemanes la conciencia de necesitar la protección de su cultura por un Estado militarmente poderoso. Sin embargo, la fundación del Imperio Alemán en 1871 – tras el

[63] Cf. Wolf Lepenies, *La seducción de la cultura en la historia* alemana (2006), Madrid: Akal, 2008, p. 25.
[64] De acuerdo a Kant, "estamos altamente cultivados por medio del arte y de la ciencia, nos civilizamos al adquirir buenos modales y refinamientos sociales" (Immanuel Kant, "Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" (1784), en: *Werke Akademie Textausgabe*, tomo 8, Berlin: de Gruyter, 1968, pp. 15-32, aquí p. 26.

engrandecimiento de Prusia entre los Estados alemanes, sus victorias militares sobre Dinamarca, Austria y Francia – no por todos los alemanes fue entendida como la unión lograda entre política y cultura. Si por una parte se tendía a interpretar el nuevo Imperio y su creciente poder como expresión de la superioridad de la cultura alemana, intelectuales como Nietzsche no se cansaron en predicar el hundimiento de la cultura como resultado del éxito político bismarckiano: "La política acapara la seriedad de los asuntos auténticamente espirituales"[65]. Para ellos cultura y Estado eran términos antagónicos y todo intento de su unión estaba condenado al fracaso: "Todas la grandes épocas de la cultura son épocas de decadencia política; todo lo culturalmente importante ha sido apolítico, incluso antipolítico"[66]. Al mismo tiempo, con los éxitos del nuevo Imperio se libera una dinámica de nuevas experiencias de la modernidad industrial capitalista que no dejan sin irritación las expectativas asociadas con la exaltación de lo cultural. Así la crítica cultural de Nietzsche y otros pensadores en los últimos decenios del siglo XIX se relacionó con la entonación del canto fúnebre sobre racionalización, mecanización, masificación y todo lo demás que se contemplaba, desde la perspectiva de la "cultura", con desagrado en lo contemporáneo, atribuyéndolo a la "civilización" occidental. Con ello la oposición entre cultura y civilización en Alemania adquirió un acento más nacionalista y anti-occidental[67].

La connotación apolítica o incluso anti-política del término alemán "cultura", empleado por los alemanes "para interpretarse a sí mismos", a su identidad colectiva

[65] Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos* (1888), Madrid: Edaf, 2002, p. 98.
[66] Ibíd, p. 101.
[67] Cf. Georg Bollenbeck, "´Kultur´und ´Zivilisation´ – eine deutsch-französische Geschichte", en: Reinhold Viehoff z Rien T. Segers, *Kultur, Identität, Europa: Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999, pp. 289-303, aquí: p. 298. Bollenbeck hace referencia en este contexto a Nietzsche, Lagarde, Houston Stewart Chamberlain, Leopold Ziegler, David Koigen, Rudolf Eucken, Walter Rathenau y Moeller van den Bruck.

nacional y expresar "el orgullo que sienten por sus logros y por su propio ser"[68] se manifiesta también en el pensamiento de Thomas Mann durante la Primera Guerra Mundial. Su muy largo ensayo escrito entre 1915 y 1918, denominado por él *Consideraciones de un apolítico*[69] se entiende como "servicio de los pensamientos con el arma"[70]. La diferencia entre cultura y civilización parece aquí irreconciliable y se relaciona con la distinción nietzscheana entre lo dionisiaco y lo apolíneo. "El ser humano siente la civilización, el progreso y la seguridad no como ideales absolutos; sin duda existe en él un elemento primitivo-heroico, una profunda ansia por lo tremendo […]"[71], es decir, lo extático, lo dionisiaco entendido también como lo romántico, con lo que Thomas Mann – remitiéndose a Schopenhauer, Nietzsche y Wagner – identifica la cultura alemana. Lo alemán se basa "en la cultura, en el alma, en la libertad, en el arte, no en la civilización, en el derecho de votar, en la literatura"[72]; es más música que democracia, es tragedia, embriaguez, placer en la muerte, es lo alejado de la política. Considerando que los valores más apreciados por la democracia son "el dinero, la ganancia, el negocio"[73], según Thomas Mann "el pueblo alemán jamás podrá amar la política democrática" porque, sencillamente,

[68] Norbert Elias, *El proceso de la civilización, Investigaciones sociogenéticas y psicogeneticas* (1939), México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 57.
[69] Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt/M.: S. Fischer, 2da. ed. 1974. Este ensayo da continuidad a los *Pensamientos en la guerra* de 1915, la primera intervención de Thomas Mann en la guerra propagandística entre intelectuales franceses y alemanes a raíz del inicio de la Primera Guerra Mundial, donde se acoge con satisfacción la guerra como defensa de la "cultura" del pueblo alemán, el de la metafísica, la música y de más profundidad de sentimientos contra la civilización francesa con sus ideales ajenos a los alemanes, de democracia, derechos humanos, cosmopolitismo, parlamentarismo y republicanismo (Thomas Mann, Gedanken im Krieg [1915], en: *Essays. Band 1: Frühlingssturm 1893-1918*, Frankfurt/M.: Fischer 1993).
[70] Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, loc. cit., p. 9.
[71] Ibíd., p. 463.
[72] Ibíd., p. 31. La palabra "literatura" la usa Thomas Mann aquí en referencia crítica a la "literatura de civilización" ("*Zivilisationsliteratur*"), entendida como literatura social o políticamente comprometida, la cual reduce la dimensión metafísica del hombre a su función social. A Thomas Mann le sirve de ejemplo para dicha forma de literatura aparte de otras obras, sin mencionar su nombre, las de su propio hermano Heinrich, por su oposición crítica a la monarquía alemana. Como modelo de su propia creación artística Thomas Mann menciona, aparte de Schopenhauer, Nietzsche y Wagner, a Goethe, Eichendorff y también a los rusos Dostoievski y Tolstoi.
[73] Ibíd., p. 231.

no ama la política a secas", y "el tan criticado ´Estado autoritario´ es la forma de gobierno más adecuada para ellos y, básicamente, la única que desean"[74].

Para las masas en el curso de la Primera Guerra Mundial, al evidenciarse la misma como empresa técnica-industrial – que promete por ambas partes de los adversarios la victoria de la cultura y la de la civilización respectivamente, pero que sólo trae muchos muertos y grandes ganancias o pérdidas económicas –, los conceptos "cultura" y "civilización" pierden su fuerza sugestiva, sin que eso afectara mucho la apreciación alemana del soldado[75]. En lo que respecta a la burguesía culta en Alemania, a pesar de advertencias acerca de la profecía y demagogia desde la cátedra[76], el concepto de "cultura" se mantiene discursivamente presente incluso tras el hundimiento de la monarquía en 1918, pero ya no articula "reivindicaciones emancipadoras al presente y el futuro, sino temores ante las presentes condiciones y las futuras posibilidades", que se expresan en el discurso sobre la "decadencia de la cultura"[77] y la "crisis de la cultura"[78]. Habiendo perdido la base para mantener una posición apolítica y a la vez legitimadora para el poder estatal, la burguesía culta ya no puede sentir cosa suya la democracia de Weimar, a la cual a su vez ya no le era menester la lealtad de apolíticos, al requerir el apoyo político decidido contra los enemigos de la democracia. "De esta forma, los mandarines se ven arrastrados reactivamente a un proceso de politización […]; caen en una crisis de identidad que

[74] Ibíd., p. 30.
[75] Georg Bollenbeck, op. cit., p. 299-300. En cuanto a la apreciación de lo soldadesco, cf. la transformación literaria de experiencias del frente en la Primera Guerra Mundial por Ernst Jünger quien eleva el soldado a una figura cultural del guerrero, considerando la guerra como destino natural ("tempestades de acero") y como "experiencia interior" del soldado (Ernst Jünger, *In Stahlgewittern.Tagebuch eines Stoßtruppführers* [1920], Stuttgart: Klett Cotta, 46ª. ed., 2008).
[76] Cf. las advertencias de Max Weber al respecto en *Ciencia como vocación* y *Política como vocación* de 1919 (Max Weber, "Wissenschaft als Beruf", loc. cit., p. 602 ; id., "Politik als Beruf", en: *Gesammelte politische Schriften*, Tübingen: J. C. B. Mohr [Paul Siebeck], 5ª. ed., 1988, pp. 505-56, aquí: pp. 507-508).
[77] Oswald Spengler, *La decadencia de* Occidente, loc. cit.
[78] Georg Bollenbeck, op. cit., p. 301.

casualmente coincide en el tiempo con las fases de otra crisis del Estado provocada por fuerzas distintas y poderosas"[79].

En este contexto *Romanticismo político* de Carl Schmitt puede entenderse como autocrítica de un autor perteneciente a dicha burguesía culta, encontrándose en un "proceso de desmoralización"[80], un descargo de una tradición alemana del "intelectual apolítico"[81]. El diagnóstico de la República de Weimar, surgida como consecuencia de la derrota de Alemania imperial en la Primera Guerra Mundial se refleja en el pensamiento político de Schmitt posterior al *Romanticismo político*. Las contradicciones sociales y políticas de los años veinte y treinta del siglo XX, la baja identificación ciudadana con el nuevo Estado democrático – asociado con la terminación de tranquilidad y orden social, con las pérdidas de territorios nacionales, la alta deuda externa y otros cumplimientos del Tratado de Versalles impuesto por los países vencedores de la Primer Guerra Mundial –, la impotencia de la democracia parlamentaria ante partidos dispuestos a la guerra civil, la influencia política extraparlamentaria de grupos y asociaciones civiles, la deficiente legitimidad del poder público a pesar de su legalidad desembocan en el deseo de un Estado fuerte y se traducen en el giro de Carl Schmitt hacia una posición antiliberal y antidemocrática. Esa posición, que se expresa en la exaltación de la voluntad política de decidir sin fundamento legal – son decisiones que "vistas normativamente, han nacido de la nada" –, de la soberanía como decisión sobre el "estado de excepción" – en el que "la fuerza de la vida real rompe la corteza de una mecánica petrificada en la repetición" y que "tiene para la jurisprudencia una significación análoga a la del milagro"– , del conflicto amigo-enemigo

[79] Jürgen Habermas, op. cit., p. 408.
[80] Ibíd.
[81] Christian Roques, "Umstrittene Romantik. Carl Schmitt, Karl Mannheim, Hans Freyer und die ´politische Romantik´, en: Manfred Gangl y Gérard Raulet, *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*, Frankfurt/M: Peter Lang, 2da. ed., 2007, pp. 105-142, aquí p. 115.

y la guerra como condición de lo político[82], por los críticos posteriores de Schmitt calificado precisamente de esteticismo o romanticismo político[83], le llevó a Schmitt a identificare con el nacionalsocialismo, al cual le sirve Schmitt incondicionalmente como brillante teórico del derecho constitucional, como "jurista de corona"[84] y a la vez antisemita para la justificación de su sistema jurídico y político. Parece una ironía de aquella época que Schmidt en su propia vida intelectual aparentemente llega a una posición de romanticismo político, anteriormente por él mismo criticada.

En relación a Thomas Mann también se puede hablar de un giro en su pensamiento político posterior a sus *Consideraciones de un apolítico*, pero en comparación con el de Carl Schmitt con signo contrario, siendo el paso decisivo en su giro no tanto "la transición de conservador a republicano, sino la sustitución de la actitud de refugiarse en sí mismo por el interés político", puesto que llegó a aceptar "que lo político y lo social eran aspectos indispensables de la humanidad"[85]. Frente a un nacionalismo de posguerra vinculado con la creencia de la tradicional élite cultural, que cualquier intento de reconciliar la cultura con la democracia parlamentaria era una traición al espíritu alemán, Thomas Mann se vio forzado a confesarse públicamente, a partir de 1922, partidario de la unión entre el Estado y la cultura representada por la República de Weimar[86], adaptándose como "portavoz de la

[82] Las citas son de Carl Schmitt, *Politische Theologie*, München y Leipzig: Duncker & Humblot, 1934, pp. 31, 14 y 11.
[83] Claus Roth, "Carl Schmitt – ein Verfassungsfreund? Seine Stellung zur Weimarer Republik in der Phase der relativen Stabilisierung (1924–29)", en: *Zeitschrift für Politik. Organ der Hochschule für Politik München*, año 52, no. 2, junio 2005, pp. 141-156, aquí p. 152.
[84] Alfons Söllner, "Kronjurist des Dritten Reiches – Das Bild Carl Schmitts in den Schriften der Emigranten", en: *Deutsche Politikwissenschaftler in der Emigration. Studien zu ihrer Akkulturation und* Wirkungsgeschichte, Opladen, 1996, pp. 98-117.
[85] Wolf Lepenies, op. cit., pp. 41 y 42.
[86] Cf. Thomas Mann, discurso en Berlín *La República alemana* de 1922 (Thomas Mann, "Von deutscher Republik", en: *Essays II. 1914-1926*, Frankfurt/M.: Fischer, 2003). La conversión de Thomas Mann en un defensor de la República de Weimer conllevaba también la reconciliación con su hermano Heinrich, criticado por él unos años como "literato de civilización" y ahora elogiándolo por "prestar a la sociedad su alma y su humanidad" (citado en Wolf Lepenies, op. cit., p. 43).

cultura tradicional [...] a las nuevas necesidades: dar a la nueva democracia un lustre de familiaridad, vinculándola con el Romanticismo alemán"[87]. La lucha de Thomas Mann en aquellos años por una nueva comprensión de la herencia romántica se refleja también en su gran novela *La montaña mágica*, que llegó a publicarse en 1924 tras varios años de su elaboración[88]. Si hasta 1928, Thomas Mann veía la amenaza para la República por parte tanto de la extrema izquierda como de la derecha, desde entonces llegó a ser consciente que los partidarios de Hitler, los nazis amenazaban no sólo la República, sino el espíritu alemán. En vista del creciente incremento de votos de los nazis reclama el apoyo para la socialdemocracia, dudando al mismo tiempo si para la solución del "problema alemán" verdaderamente era suficiente la reconciliación entre cultura y política o si no se necesitaba una alianza entre cultura y socialismo, entre Grecia y Moscú, entre Hölderlin y Marx[89]. A pesar de vislumbrarse la conquista del poder político por los nazis, "Thomas Mann seguía razonando y escribiendo en un tono siempre ambiguo. […] Detrás de los más ferverosos discursos de defensa de la República se esconde el antiguo escepticismo del hombre apolítico que consideraba que la nación alemana y la democracia eran conceptos

[87] Thomas Mann, prólogo de la versión inglesa del ensayo *La República alemana*, publicado en 1937 en Estados Unidos (citado en Wolf Lepenies, op. cit. p. 42).

[88] En las discusiones entre los personajes de la novela Settembrini y Naphta se refleja la disputa entre Ilustración y una contra-ilustración con rasgos tanto anarquista- comunistas como fascistas, siendo el protagonista principal Hans Castorp en analogía a la burguesía alemana después de la Primer Guerra Mundial arrastrado de acá para allá, superando sólo en un sueño (capítulo "nieve") la dicotomía entre ambas posiciones, entre lo apolíneo y lo dionisiaco – "muerte-vida", "enfermedad-salud", "espíritu-naturaleza" –, para darse cuenta que el ser humano es más fuerte que esas contradicciones y que por ello debe reconocer como máxima: "En nombre de la bondad y del amor el hombre no debe dejar que la muerte reine sobre sus pensamientos" (Thomas Mann, *La montaña mágica* [1924], Barcelona: Edhasa, 2005, p. 724). Con esa frase, la única escrita en cursiva en todo el libro, el autor se despide del romanticismo entendido como fascinación de la decadencia y la muerte: Sin embargo, en contradicción irónica con esa máxima, deja que su protagonista olvide pronto su sueño y que apenas hasta el capítulo final tenga posibilidad, pero ni siquiera por su propia voluntad, de actuar según dicha máxima, para abandonar el mundo dominado por enfermedad y muerte de la montaña mágica y en la escena final del libro perderse en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, tarareando *Der Lindenbaum* de Schubert, para Thomas Mann encarnación del ansia romántica por la muerte.

[89] Cf. Wolf Lepenies, op. cit., pp. 44-46. Lepenies hace referencia a *Un llamamiento a la razón* de 1930 y varios otros discursos y ensayos de Mann a finales de la República de Weimer.

opuestos"[90]. En el fondo, se mantienen intactas las referencias básicas del pensamiento de Thomas Mann: el Romanticismo, Schopenhauer, Nietzsche y Wagner y también Dostoievski[91]. Thomas Mann odia precisamente a los nazis por contar con un respaldo intelectual, un "Romanticismo germánico, que proviene de […] los catedráticos"[92] para apropiarse indebidamente de grandes valores culturales alemanes, centrales para él mismo, deformando y destruyéndolos[93].

3.2.2 El vínculo del fascismo con el espíritu romántico

Qué tan cerca Hitler y sus partidarios están relacionados con la propia tradición espiritual de Thomas Mann, demuestra en particular su ensayo-panfleto *Mi hermano Hitler* publicado en 1939[94], publicado durante su exilio en Estados Unidos[95]. El autor describe a Hitler como pintor bohemio frustrado que usa como material plástico a un pueblo entero y que moralmente es una catástrofe; a la vez en un planteamiento irónico considera el hecho de que ese "artista" sumara triunfos políticos uno tras otro sin encontrar oposición un fenómeno estético escalofriantemente admirable y genial. La hermandad espiritual con Hitler le ha resultado desagradable, vergonzosa y dolorosa al autor, pero que no obstante no la puede negar, siendo sus "padres" comunes el Romanticismo, Wagner y Nietzsche. La fatalidad del "hermano" Hitler consiste en que sus ideas son una deformación de las de sus

[90] Ibíd., p. 45.
[91] Hans Wißkirchen, "´… die Wahrheit, die niemand vernachlässigen darf ...´Thomas Manns politische Entwicklung im Spiegel seiner Dostojewski-Rezeption", en: *Thomas Mann Jahrbuch*, vol. 13, Frankfurt/M.: Klostermann, 2001, pp. 9-26, aquí: p. 21.
[92] Thomas Mann, *Un llamamiento a la razón*, citado en Wolf Lepenies, op. cit., p. 44.
[93] Cf. Hans Wißkirchen, *Die Familie Mann*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, p.80.
[94] Thomas Mann, *Mi hermano Hitler* (1939), en: id., *Hermano Hitler* y otros escritos sobre la cuestión judía, Barcelona: Global Rhythm Press, 2007.
[95] Thomas Mann salió de Alemania en 1933, instalándose primero en Francia del sur, después en Suiza y a partir de 1938 en Estados Unidos, donde permaneció hasta 1952 para vivir nuevamente en Suiza hasta su muerte en 1955, visitando periódicamente Alemania.

"padres" –, por lo que está estropeando todo, lo que le al autor del ensayo representa lo culturalmente más valioso[96].

A diferencia de Ernst Cassirer, para quien el nazismo fue un error que no tenía nada que ver con la historia alemana[97], con Bertold Brecht y otros emigrantes, quienes creían que la gran mayoría de la población estaba suprimida por los criminales nazis[98], Thomas Mann reconoció con honestidad e ironía que "Hitler no era […] un accidente ilegítimo, ningún descarrilamiento"[99], sino que había una afinidad de la historia del espíritu alemán con el movimiento nazi[100], una afinidad que también incluía su propia historia intelectual. Vio en la historia cultural de Alemania, su esteticismo desde el Romanticismo un destino fatal que tenía una participación importante en el nazismo[101]. Rechazó la tesis de dos Alemanias, una buena y una mala, insistiendo que había "sólo una, de la cual su mejor lado por malicia del diablo se le convirtió en su malo. […] yo también lo tengo en mí, lo he experimentado en mi propio cuerpo"[102]. Sobre todo lo que le asustaba fue el hecho de que Hitler compartía su propia admiración por Richard Wagner, retomando de él la puesta en escena de su poder político, lo que llegó a ser un conflicto central en la vida intelectual de Mann: "Si a dos les gusta lo mismo, y uno de los dos es malo – ¿también lo es su objeto de admiración?"[103]. Mann resolvió ese conflicto de cercanía y a la vez contraste con Hitler, combatiendo contra ese mismo con sus propias armas mediales wagnerianas, llegando a ser su figura adversa como "orador andante"; punto culminante de ese combate medial fueron

[96] Cf. Ulrich Karthaus, "Hitlers ´Bruder´ und die Deutschen", en: *Thomas Mann Jahrbuch*, vol. 13, Frankfurt/M.: Klostermann, 2001, pp. 75-92, aquí pp. 77-78.
[97] Cf. Wolf Lepenies, op. cit., p. 58.
[98] Hans Wißkirchen, op. cit., p. 112.
[99] Thomas Mann, diario del 19-10-1937, citado por Ulrich Karthaus, op. cit., p. 85.
[100] Cf. Hans Wißkirchen, op. cit., p. 78.
[101] Cf. ibíd., p. 112.
[102] Thomas Mann, discurso "Germany and the Germans" (1945) citado por Hans Wißkirchen, op. cit., p. 113.
[103] Thomas Mann, citado en "Thomas Mann und die politische Kultur der Deutschen" (http://web.apb-tutzing.de/apb/cms/index.php?id=1592, visto 31 de agosto de 2011).

los discursos de Thomas Mann desde el exilio para oyentes alemanes, transmitidos por la radio británica entre octubre de 1940 hasta mayo de 1945.

El inmenso proceso de aprendizaje de Thomas Mann – desde su defensa antiparlamentaria y antidemocrática del Estado autoritario y de una cultura nacional alemana contra la civilización occidental hasta su aguda crítica a la barbarie nazi y, para combatirla, su alianza con la civilización occidental anteriormente rechazada – es resultado de su radical autocrítica relacionada con el reconocimiento de que la cultura sin vínculos civilizatorios corre peligro de desembocar en barbarie[104]. Sobre todo la experiencia con el nacionalsocialismo le llevó a Thomas Mann a reconocer la potencial "vecindad entre esteticismo y barbarie"[105]. Llegó a saber que la estetización de la política, la rebelión política en nombre de la belleza, es decir, el romanticismo político, resultaba peligroso para la humanidad. Con este reconocimiento, Thomas Mann comprendió lo que años antes Max Weber en su crítica de la religión del arte[106] ya había diagnosticado: el insuperable conflicto entre estética y ética.

No obstante, Thomas Mann nunca llegó a negar su arraigo espiritual romántico[107] y a aceptar ya no querer lo que siempre había querido, sólo porque los nazis también lo

[104] "[...] sólo existen dos mentalidades, dos actitudes internas: la estética y la moral". "Nosotros hemos conocido el mal en toda su miseria y ya no somos lo bastante estetas como para tener miedo a proclamar nuestra fe en el bien […] Una concepción estética del mundo es completamente incapaz de resolver los problemas cuya solución nos incumbe a nosotros […]" (Thomas Mann, "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia" loc. cit., pp. 129 y 133-134)

[105] Ibíd., pp. 129-130.

[106] Cf. Supra, cap. 2.4.2.

[107] Un punto de vista más crítico acerca del pensamiento político de Thomas Mann lo ofrece Manfred Görtemaker, *Thomas Mann und die Politik*, Frankfurt/M.: Fischer, 2005. Según Görtemaker, el escritor nunca abandonó su postura apolítica, porque su "conciencia artística elitista y más aún su idea del genio no le permitieron una verdadera aceptación de la democracia", sino sólo la postura de un "republicano razonado" ("*Vernunftrepublikaner*") así que su oposición al nacionalsocialismo no expresaba más que su repugnancia hacia una ideología traidora al espíritu y la cultura (ibíd., pp. 236-237). Görtemaker justifica este juicio entre otras cosas por la falta de disposición de Thomas Mann, de participar en el *Comité Nacional para una Alemania Democrática*, constituido por Bertold Brecht y otros escritores alemanes que vivían en el exilio estadounidense.

querían[108]. Así defendió a Wagner contra sus admiradores nazis, dibujando en contra de la imagen hitleriana de Wagner como profeta más grande de Alemania y la instrumentalización de su música como "medio de una auto-seducción hipnótica", de "excitación histérica"[109] una imagen diferenciada y crítica de Wagner, de su sufrimiento y su grandeza[110]. En relación a Nietzsche advirtió que su esteticismo "introduce en sus desahogos filosóficos […] un elemento de ironía profundísima", así que quien lo tome "a la letra, quien le crea, está perdido"; y considera que el "hecho de que la burguesía alemana confundiese la irrupción nazi con los sueños de Nietzsche acerca de la barbarie renovadora de la cultura fue el más estúpido de los malentendidos"[111]. Sin embargo, es hasta después de finalizar la Segunda Guerra Mundial que Thomas Mann llegó a sentir una liberación en un sentido muy particular, por poder permitirse nuevamente en forma más abierta el "amor prohibido" o sea "una cierta relajación" de su "virtud democrática"[112], condenando al régimen nazi caído por su carencia de grandeza intelectual cultural"[113].

Son por una parte el constante énfasis de Thomas Mann en su arraigo esteticista-romántico, a pesar de su giro democrático y su oposición al régimen nacionalsocialista, y

[108] Cf. Hans Wißkirchen, "´… die Wahrheit, die niemand vernachlässigen darf...´Thomas Manns politische Entwicklung im Spiegel seiner Dostojewski-Rezeption", loc. cit., pp. 24-25.
[109] Joachim C. Fest, *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt/M.: Propyläen, 1973, pp. 43 y 75.
[110] Thomas Mann, "Leiden und Größe Richard Wagners", Las agudas reacciones nazis a ese ensayo, pronunciado como discurso en febrero de 1933 en Munich, criticando la "calumnia" en relación a Wagner y el "esnobismo estetizante" de Mann, provocaron que éste decidió ya no regresar a Alemania después de realizar algunas conferencias en el extranjero, las cuales habían iniciado inmediatamente después de dicho discurso. Fue un abandono de su país natal durante 16 años, hasta 1949 cuando volvió a pisar tierra alemana.
[111] Thomas Mann, "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia", loc. cit., pp. 130 y 125. Según la "nota preliminar" del traductor Andrés Sánchez Pascual (ibíd., pp. 7-16) este ensayo de Thomas Mann "muestra […] el progresivo alejamiento con respecto a Nietzsche y, a la vez, el mantenimiento de lo esencial" (ibíd, p. 13)]
[112] Hans Wißkirchen , op. cit., p. 25. Wißkirchen distingue cuatro fases en el pensamiento de Mann en relación a la política: la fase apolítica hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial; la politización durante la guerra; el giro democrático y antifascista; los años después de 1945. En la última fase se asemeja el pensamiento de Mann, según Wißkirchen, nuevamente a la primera fase (ibíd, passim).
[113] "Alemania, otrora profesora del mundo, carecía entonces de grandeza intelectual. Era fuerte, nada más" (Thomas, Mann, discurso "German and the German" (1945), citado por Wolf Lepenies, op. cit., p. 39).

por otra parte el acercamiento de Carl Schmitt al mismo régimen a pesar de su crítica al Romanticismo político, que nos hacen dudar de una relación unilineal de continuidad o causalidad entre lo espiritual del Romanticismo y lo político del fascismo o nazismo. El intento de establecer tal relación es el común denominador de varios autores[114] que entienden el nacionalsocialismo como Romanticismo político, ya que "todo lo que constituye el nazismo está contenido germinalmente en el Romanticismo"[115]. La época histórica del Romanticismo alemán a principios del siglo XIX es considerada prehistoria del irracionalismo del fascismo alemán, como el fatal punto de partida del "asalto a la razón", pasando por Nietzsche y la filosofía vitalista a finales del mismo siglo y principios del siguiente[116]. Se cree que la actitud romántica "de cubrir la realidad con un modelo estético, de modo que todo ha de obedecer a las reglas del arte", exaltando la voluntad y la "fantasía desenfrenada"[117] como atributos divinos del individuo creador[118] está relacionada con una extrañeza frente al mundo, con el desprecio de las reglas de la vida común, de "todo lo que tiene una determinada estructura"[119], y por eso ha provocado la falta de un sentido político pragmático en Alemania. Esta falta de "un humanismo político basado en el realismo, la prudencia práctica y la mundanidad"[120], según la crítica al Romanticismo, ha dado lugar a una "idolatría del Estado"[121], la ofuscación de lo político con imágenes míticas, religiosas, metafísicas, las cuales pueden entenderse como aspiraciones a una

[114] Cf. para lo siguiente Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (2007), loc. cit., cap. 17, en particular pp. 313-316 y 321-29; Wolf Lepenies, op. cit., pp. 19-25.
[115] Victor Klemperer, *LTI – Notizbuch eines Philologen* (1947), Leipzig: Reclam, 17a. ed., 1998, p.182.
[116] Georg Lukács, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling a Hitler* (1953), México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
[117] Isaiah Berlin, *The roots of romanticism*, Princeton: University Press, 1999, p. 145.
[118] Cf. Eric Voegelin, *Hitler und die Deutschen*, München: Fink, 2006, p. 86.
[119] Isaiah Berlin, op. cit., p. 145.
[120] Rüdiger Safranski, op. cit., p. 324.
[121] Wolf Lepenies, op. cit., 21.

"interpretación superior del acontecer crudo"[122]. Según Berlin, la actitud romántica "de acuñar la vida como arte presupone que los hombres son mera materia" y el régimen nazi en Alemania fue la prueba de que tal actitud necesariamente tenía que terminar "en una especie de locura"[123], en una catástrofe para la humanidad.

Teniendo en consideración las críticas al Romanticismo anteriormente mencionadas, se plantea la cuestión si la detección de "las fuerzas de continuidad subyacentes que conectan el credo de Hitler con la tradición filosófica alemana"[124], con el Idealismo o el Romanticismo, forzosamente implica despreciar esa tradición como un callejón fatal sin salida. Para procurar que no se arroje al niño junto con la bañadera, debería tomarse en cuenta que ninguno de los rasgos relacionados con esa tradición "es exclusivo del carácter nacional alemán": la "introspección", el "replegamiento sobre uno mismo", el "individualismo emocional", el "egoísmo filosófico"[125], "un mayor interés por el significado interior de las cosas[…] sin tomar en cuenta las consecuencias externas de ventaja o desventaja"[126], la sobrevaloración y el abuso de la cultura "como noble sustituto de la política", desde la época del clasicismo de Weimar, "es un caso más de los muchos que existen"[127], "en muchas épocas y lugares"[128]. En otras palabras, el "espíritu romántico" alemán debe considerarse un factor si bien importante pero no suficiente para explicar el ascenso político y la magnitud de la barbarie del nazismo hacia dentro y fuera de Alemania.

---

[122] Thomas Mann, *Doktor* Faustus, Buenos Aires: Sudamericana, 1984, XXX, p. 296.
[123] Isaiah Berlin, op. cit., p. 145.
[124] John Dewey, *German Philosophy and Politics* (reedición1942), New York: Books for Libraries Press, 1970, p. 15.
[125] Wolf Lepenies, op. citado, p. 21.
[126] John Dewey, op. cit., p. 72.
[127] Wolf Lepenies, op. cit., pp. 17 y 18.
[128] Ibíd., p.17. Lepenies se refiere a los siguientes ejemplos fuera de Alemania, de una sustitución de la política por la cultura como "consecuencia de las desilusiones políticas" (ibíd., p. 23): España después de la guerra perdida contra Estados Unidos; Francia durante la Ilustración y después de la guerra perdida contra Prusia en 1871; Rusia en tiempo de Pushkin; Irlanda en la década de 1890 (ibíd., pp. 17-18).

No se deben subestimar otros factores que condujeron a la caída de la República de Weimar: el impacto negativo del tratado de Versailles, la inflación, el desempleo, el resurgimiento de ideologías racistas y nacionalistas. Los nazis llegaron al poder no tanto por su acogimiento favorable por parte de la burguesía culta, de los intelectuales y artistas, sino por la aceptación de sus promesas económicas y sociales por las masas, por el convencimiento y manipuleo de las mismas para distanciarse de los partidos políticos cuya base social formaban anteriormente, por la apelación a sentidos antisemíticos existentes y por el tremendo fallo de los otros partidos, sobre todo los de la izquierda (socialdemócratas y comunistas), en dar respuestas apropiadas a las demandas sociales y encontrar una estrategia unida para combatir el nazismo. No obstante, el vínculo del nazismo con el espíritu romántico es un elemento clave para "explicar lo atractivo que le resultaba la ideología nazi a un amplio segmento de la burguesía alemana y a muchos escritores, artistas e intelectuales"[129]. Pero nuestras referencias anteriores a Carl Schmitt y a Thomas Mann nos ayudan a entender que este vínculo no era unilineal, sino más bien ambiguo.

La tesis de un desarrollo lineal del Romanticismo al nazismo no encontró una muy amplia aceptación ya en los años treinta por parte de intelectuales y artistas alemanes en oposición al nazismo. Un reflejo de ello fue el debate sobre realismo y modernismo en la literatura, en el cual desde una perspectiva marxista se intentaron definir posturas estéticas ante la "herencia" burguesa considerada humanista clásica y realista y la posclásica o sea no realista, incluyendo el Romanticismo y las tendencias modernistas en particular del expresionismo[130]. Importante en lo referente al Romanticismo es el rechazo de la crítica de

[129] Ibíd., p. 13.

[130] En el centro de dicho debate, que se desarrolló desde principios de los años 1930 en gran parte en las revistas comunistas *Linkskurve* y *Das Wort* (publicada en alemán, en Moscú), estuvo la discusión crítica de las tesis de Georg Lukács acerca del "realismo socialista" y la distinción entre una "herencia" burguesa

Lukács a esta época literaria por Seghers, destacando la importancia de los autores románticos como precursores del modernismo.

En lo que respecta al "Romanticismo de la vida dionisiaca que culmina en Nietzsche"[131], se ha objetado que en los escritos tardíos de este pensador se encuentran ideas de la "glorificación de lo bárbaro"[132], ideas influidas más por el biologismo, darwinismo social y racismo de su época y que tienden a sustituir la perspectiva estética, propiamente dicho romántica, predominante en Nietzsche, creando "un presupuesto intelectual para una moral sin escrúpulos que terminó dando vía libre a la liquidación de la vida que no merece vivir"[133]. De hecho, tanto el fascismo italiano como el nazismo alemán se referían selectivamente a la obra de Nietzsche. Sin embargo, teniendo en consideración la postura crítica de Nietzsche frente al antisemitismo y el nacionalismo de su tiempo, la cuestión hasta hoy sigue controvertida si la recepción fascista-nazi de Nietzsche se debía al

---

positiva, i.e. recuperable para la lucha socialista, y una negativa. Protagonistas principales del debate fueron aparte del mismo Lukács Bertold Brecht, Ernst Bloch y Anna Seghers. La postura de Lukács en dicho debate está relacionada con la idea política de un amplio frente popular antifascista con participación de segmentos burgueses "progresistas", por lo que intenta descubrir en los grandes novelistas burgueses de los siglos XIX (como Balzac, Tolstoi) y XX (como Thomas Mann) en contra de las interpretaciones reaccionarias tradicionales un realismo crítico que sirva como modelo para un "realismo socialista" definido en base a criterios incompatibles tanto con el culto romántico de la subjetividad como con las innovaciones "decadentes" hasta "pre-fascistas" de escritores de la vanguardia (como Joyce, Kafka). Brecht, Bloch y Seghers se oponen a Lukács con diferentes argumentos. De acuerdo a Brecht, el trabajo político implica también la creación de un nuevo lenguaje artístico que no pretende conservar sino destruir la vieja estética burguesa. Bloch insiste que el arte de la vanguardia europea, en particular el expresionismo por su núcleo humanista y revolucionario, representa una herencia indispensable de la época burguesa para el marxismo. Anna Seghers se manifiesta no estar dispuesta a renunciar a la herencia romántica y defiende los escritores románticos como precursores del modernismo tanto contra el enfoque conservador y clasicista de Lukács como contra su mal uso por los nazis. Cf. Hans-Jürgen Schmitt (ed.), *Die Materialismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973, que contiene la mayor parte de los ensayos publicados en los años 30; Georg Lukács, *Essays über den Realismus*, Berlin: Aufbau, 1948, que incluye también la correspondencia entre Lukács y Seghers (pp. 171-215); Ernst Bloch, Erbschaft in dieser Zeit (1935), loc. cit. 1985 (ensayos sobre expresionismo en pp. 255-278); Fritz J. Raddatz (ed.), *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*. vol. 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

[131] Rüdiger Safranski, op. cit., p. 322.

[132] Thomas Mann, "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia", loc. cit., p. 129.

[133] Rüdiger Safranski, op. cit., p. 322.

pensamiento original del mismo[134] o al abuso de su ligado por parte de la hermana del pensador, personalmente identificada con el antisemitismo y con los movimientos fascista y nazi[135], y a la malinterpretación tendenciosa de pequeñas partes de su obra de acuerdo a la ideología nazi[136].

Lukács en *Asalto a la razón* "dibuja una línea de progreso del irracionalismo, en cuyo curso el remordimiento, la duda, la inquietud frente a las consecuencias políticas se disminuye crecientemente, y en tal línea de hecho Schelling no es tan malo como Dilthey, Dilthey no tan malo como Nietzsche, Nietzsche no tan malo como Simmel, Simmel no tan malo como Spengler o incluso Klages"[137]. Los dos últimos y también Carl Schmitt y el joven Thomas Mann de las *Consideraciones apolíticas* son considerados representantes de la llamada "Revolución Conservadora", una denominación usada en relación a un grupo de tendencias ideológicas surgidas en Alemania después de la Primera Guerra Mundial, con rasgos antiliberales, antidemocráticos y elitistas[138]. La combinación entre lo "revolucionario" y lo "conservador", aparentemente conceptos contradictorios[139], se

[134] Cf. Georg Lukács, *El asalto a la* razón, loc. cit., cap. III; Bernhard H. F. Taureck, *Nietzsche und der Faschismus. Ein Politikum*, Leipzig: Reclam, 2000.
[135] Cf. Steven E. Aschheim, The Nietzsche legacy in Germany, 1890-1990, loc. cit., pp. 47, 142 y 240.
[136] La autoridad máxima de la interpretación de Nietzsche durante el nazismo fue Alfred Bäumler, quien desde finales de los años 20, trató de presentar a Nietzsche como filósofo del nacionalsocialismo (cf. Alfred Bäumler, *Nietzsche, der Philosoph und Politiker*, Leipzig: Reclam, 1931). Cf. críticamente al respecto ya en los años 1930: Georges Bataille, "Nietzsche y los fascistas" (1937), en: http://www.nietzscheana.com.ar/comentarios/nietzsche_fascistas.htm.
[137] Burghart Schmidt, *Postmoderne – Strategien des Vergessens*, loc. cit., p. 72.
[138] Cf. Armin Mohler y Karlheinz Weißmann, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932, Ein Handbuch*, (!950), Graz: Stocker, 6a. ed., 2005, donde se consideran como representantes de la "Revolución Conservadora", agrupándolos según diferentes criterios analíticos, aparte de Carl Schmitt y Thomas Mann entre otros a: Oswald Spengler, Arthur Moller van den Bruck, los hermanos Ernst y Friedrich Georg Jünger, Ernst von Salomon, Edgar Jung, Othmar Spann, Hans Freyer, Ernst Nickisch, Ludwig Klages, Martin Niemöller, Hugo von Hofmannsthal.
[139] Para Walter Struve (*Elites against Democray: Leadersphip Ideals in Bourgeois Political Thought in Germany*, *1890-1933*, Princeton: University Press, 1973, p. 4) el concepto de la "Revolución Conservadora" es una "absurdidad semántica". Cf. también Stefan Breuer, quien cuestiona la justificación de subsumir bajo un mismo concepto movimientos y autores con diferentes ideologías (Stefan Breuer, "Die ´Konservative Revolution´– Kritik eines Myrhos", en: *Politische Vierterljahresschrift*, año 31, 1990, no. 4, pp. 585-607; id., *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993).

explica que a diferencia del tradicional conservadurismo el objetivo no era perpetuar un estado social o cultural actual, sino destruir o revolucionarlo para conservar, o mejor restaurar, un supuesto estado ideal. Las diferentes posiciones tenían en común modelos de un Estado autoritario y la idea de que la civilización occidental y la democracia parlamentaria estaban opuestas al espíritu alemán. Su relación con el nacionalsocialismo fue ambigua[140]. Por una parte el carácter populista del movimiento nazi contrastaba con la actitud individualista, intelectual y bohemia de los revolucionarios conservadores, así que después del ascenso de los nazis al poder en 1933, personalmente algunos fueron vigilados y reprimidos e incluso asesinados por el régimen nazi, otros participaron en la resistencia y el atentado conservador militar del 20 de julio de 1944 contra Hitler[141]. Por otra parte, oscilando entre admiración y distanciamiento intelectual, muchos representantes de la Revolución Conservadora vieron en el movimiento nazi un instrumento útil para la realización de sus propios ideales, algo transitorio y más tarde mejorable o superable, por lo que ingresaron al partido nazi o colaboraron con él[142]. Debido a dicha ambigüedad la calificación global de la Revolución Conservadora como pre-fascista, como uno de los precursores intelectuales del nazismo[143] se relativiza, ya que un juicio al respecto requiere del análisis en detalle de la trayectoria de cada uno de sus representantes, también bajo el aspecto que si sus ideologías posiblemente implicaban respuestas incorrectas a preguntas correctas[144].

[140] Stefan Breuer, Anatomie der Konservativen Revolution, loc. cit., p. 136.
[141] Cf. Armin Mohler, op. cit., pp. 12-18. "El movimiento de resistencia alemán carecía de una base amplia en la población. Consistía en la unión entre restos de las élites pre-nacionalsocialistas, entre las cuales la élite militar jugaba un papel dominante" (Norbert Elias, *Studien über die Deutschen*. *Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*", Frankfurt/M.: Suhrkamp, 4a.ed., 1990, p. 506).
[142] Cf. Kurt Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik* (1962), München: dtv, 2000, pp. 279 ss.
[143] Ibíd., pp. 282-283.
[144] Cf. Stefan Breuer, op. cit., p. 202.

En este sentido se leen los comentarios de Bloch, Benjamin y Adorno acerca de las teorías de algunos representantes de la "Revolución Conservadora". No se limitan, como Lukács, al intento de comprobar la similitud de estas teorías "irracionalistas" con las estructuras ideológicas fascistas, sino buscan detectar en el irracionalismo lo racional[145], en lo falso indicios de lo verdadero, en lo decadente el componente de lo subversivo-utópico, lo revolucionario[146]. A la crítica generalizada de Lukács al irracionalismo se le escapan muchas diferencias entre los autores comentados; al tomar posición por una racionalidad por antonomasia pierde de vista las contradicciones inherentes de la misma, las cuales según la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno se refieren tanto a lo racional en lo irracional como a lo irracional en lo racional[147].

---

[145] Según Bloch, "no todo lo ´irracional´ es simple ignorancia superable" (Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, loc. cit., p. 19).

[146] Cf. Burghart Schmidt, op. cit., pp. 72-91.

[147] Cf. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta. 3a. ed. 1998; cf. también nuestras referencias al respecto arriba en cap. 2.1. Las diferencias con el enfoque de Lukács en lo referente a la interpretación del pensamiento conservador se pueden ejemplificar en el caso de Spengler: A éste el filósofo húngaro le critica por su método acientífico, "subjetivista-relativista", de sustituir relaciones de causalidad entre los fenómenos históricos por las de analogía, mientras que Bloch ve precisamente en el método spengleriano de "salvajes" descripciones y analogías rasgos positivos dirigidos contra modelos de explicación tradicionales, contra el historicismo y la creencia en el progreso histórico, y Adorno reconoce el caso Spengler como "no resuelto" debido a su alto grado de sentido de realidad en relación a sus proyecciones del futuro y la congruencia de lo forzado de sus analogías con la violencia social-política de su tiempo (Georg Lukács, op. cit., pp. 375-376; Ernst Bloch, "Anhang: Spenglers Raubtiere und relative Kulturgärten", en: *Erbschaft dieser Zeit*, loc. cit., pp. 318-329; Theodor W. Adorno, "Spengler nach dem Untergang", en: id., *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, pp. 47-71; id., "Wird Spengler recht behalten?", en: op. cit., vol. 20.1, pp. 140-148). En relación a Klages y su influencia sobre el pensamiento de Benjamin, incluyendo su teoría del aura de la obra de arte, y sobre la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno cf. i. a. Werner Fuld, "Walter Benjamins Beziehungen zu Ludwig Klages", en: *Akzente*, 28/3, 1981, pp. 274-287; Georg Stauth y Bryan S. Turner, "Ludwig Klages and the Origins of Critical Theory", en: *Theory, Culture & Society*, vol. 9, 1992, pp. 45-63; Michael Pauen, "Wahlverwandtschaft wider Willen. Rezeptionsgeschichte und Modernität von Ludwig Klages", en: Michael Großheim (ed.), *Perspektiven der Lebensphilosophie: Zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages*, Bonn: Bouvier, 1999, pp, 21-43. Con respecto a la importancia de Carl Schmitt para pensadores de la izquierda se ha hablado de "schmittianos de la izquierda" referente a autores como Benjamin, Kirchheimer, Neumann (Alfons Söllner, "Linke Schüler der konservativen Revolution? Zur politischen Theorie von Neumann, Kirchheimer und Marcuse am Ende der Weimarer Republik", en: *Leviathan*, no. 11, 1983, pp. 214-232, aquí: pp. 222-226; cf. también id., "Jenseits von Carl Schmitt. Wissenschaftsgeschichtliche Richtigstellungen zur politischen Theorie im Umkreis der ´Frankfurter Schule´", en: *Geschichte und Gesellschaft*, no. 12, 1986, pp. 502-509; Ellen Kennedy, "Carl Schmitt und die ´Frankfurter Schule´. Deutsche Liberalismuskritik im 20. Jahrhundert", en: ibíd., pp. 380-419); Susanne Heil, *"Gefährliche Beziehungen": Walter Benjamin und Carl Schmitt*, Stuttgart: Metzler, 1996).

De acuerdo a Benjamin, la fortuna del fascismo consiste "en que sus enemigos salen a su encuentro en nombre del progreso, como al de una norma histórica"[148]. Ernst Bloch, de quien se ha dicho que era un "Schelling marxista"[149], lo que equivale a la denominación "marxista romántico"[150], a mediados de los años 30 en *Herencia de este tiempo*[151], un examen crítico de los aspectos ideológicos que permitieron el ascenso de los nazis al poder político, renuncia a la visión uniformadora de los procesos históricos y al racionalismo abstracto. La idea central en su contribución a la teoría del fascismo es la de la contemporaneidad de lo no contemporáneo (la simultaneidad de lo no simultáneo, "*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*"). Con esta idea Bloch hace referencia a la coexistencia objetiva y subjetiva de elementos de cualquier índole – económicos, políticos, socio-culturales – determinados en su desigualdad por diferentes tiempos: "No todos existen en el mismo presente. Están sólo exteriormente porque se les puede ver hoy día. Pero no por ello viven al mismo tiempo que los otros […] Tiempos anteriores a los de hoy aún muestran sus efectos; los hombres sueñan fácilmente con la posibilidad de volver a esos tiempos antiguos"[152]. Según Bloch se trata de algo más que de un mero retraso, puesto que en la supervivencia del pasado está incluido también un futuro impedido, subsisten utopías no realizadas que tienen su fundamento "en el cuento incumplido del buen tiempo antiguo, del mito no extinguido del oscuro ser antiguo o de la naturaleza"[153]. Para Bloch los componentes pre capitalistas subsistentes en la actualidad resultan de contradicciones de

[148] Walter Benjamin, "Tesis sobre la filosofía de la historia", loc. cit., tesis VIII.
[149] Jürgen, Habermas, "Ernst Bloch", en: *Perfiles filosófico-políticos*, loc. cit., pp. 127-143, aquí p. 127.
[150] Cf. Michael Löwy, "El marxismo romántico de Walter Benjamin", en: *Bajo el Volcán*, vol. 4, no. 8, Puebla: Universidad Autónoma, 2004, pp. 85-100.
[151] Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, loc. cit.
[152] Ibíd, p. 104.
[153] Ibíd, p. 122.

tiempos anteriores y forman "refugios y escondites irracionales"[154] al margen de los simultáneos antagonismos capitalistas[155], produciéndose así un "caos salvaje de historia no vendida, también prehistoria"[156].

Siguiendo a Bloch, estos desniveles temporales adquieren particular importancia en Alemania después de la Primera Guerra Mundial[157], cuando amplios sectores de la población – en particular los jóvenes[158], los campesinos y las capas medias – no se muestran dispuestos a comprender los discursos meramente racionalistas a favor ya sea de la República de Weimar o de los proyectos económico-políticos alternativos de los partidos de la izquierda, debido no tanto por manipulación ideológica, sino por la presencia viva de componentes no contemporáneos, i.e. de impulsos y reservas de épocas precapitalistas. El éxito de los nazis en la atracción de las masas, según Bloch, se basa en gran parte en el aprovechamiento de lo no contemporáneo, de segmentos oníricos de la fantasía relacionados con el deseo y la fabulación de un retorno de un tiempo precapitalista, pintando Hitler "para cada uno buenas cosas antiguas"[159]. En relación a la acción política de la izquierda, Bloch insiste en la importancia de recuperar en los restos objetivos no contemporáneos los momentos subversivos de una utopía positiva, concreta, y por eso rechaza la contraposición racional-irracional como orientación de la lucha antifascista, la

[154] Ibíd., p. 20.
[155] "El capitalismo podía eliminar lo irracional tan poco, que éste ha llegado a ser cada vez más contradictorio a su objetividad y racionalidad" (ibíd., p. 69).
[156] Ibíd, p., 104.
[157] Bloch considera Alemania, donde antes de 1918 no se había logrado ninguna revolución, "tierra clásica de la no contemporaneidad" (ibíd. p. 113).
[158] Los efectos de una acelerada politización de la sociedad alemana después de la Primera Guerra Mundial provocan que también el Movimiento juvenil alemán (*Deutsche Jugendbewegung*, cf. supra, cap. 1.2.2) se polarice ideológicamente a izquierda y derecha, formando más tarde con el crecimiento del partido nazi algunos miembros parte del movimiento juvenil hitleriano (*Hitlerjugend*). Cf. Walter Laqueur, *Young Germany: a history of the German youth movement*, New Brunswick y New Jersey: Transaction, 1984.
[159] Ernst Bloch, op. cit., p. 116.

cual ignora que el sueño de un pasado mejor que la realidad moderna vivida "no se conjura apelando meramente a una actitud racional"[160].

El planteamiento de Bloch, opuesto al enfoque racionalista y anti-romántico predominante en el discurso antifascista tanto desde la perspectiva marxista[161] como desde la del liberalismo político, es comparable y compatible con algunas ideas de Horkheimer, Adorno, Benjamin y Brecht acerca del fascismo. De acuerdo a Horkheimer y Adorno existe una relación muy estrecha del fascismo, de la sociedad totalitaria con el positivismo y la industria cultural, ambos resultados de un proceso dialéctico de la Ilustración, la cual desde su principio mitológico está gravada con el error de su instrumentalización para la dominación de la razón subjetiva sobre la naturaleza externa e interna del hombre[162]. Para Brecht y para Benjamin un factor central para explicar la atracción del fascismo para las masas es la estetización de la política[163], a la cual se debe contestar con la "politización del arte"[164].

Partiendo de Bloch y de los otros autores mencionados se puede decir que los nazis se aprovecharon y apropiaron del legado romántico. El fascismo ganó en Alemania no por falta de una lucha contra el irracionalismo derivado del espíritu romántico, "sino porque los nazis con la irracionalización de lo racional instrumentalizaron plenamente aun los deseos

[160] José Jiménez, "´La vida como azar´. Espacio y tiempo históricos en la Alemania del primer tercio del siglo", en: *Annals d´arquitectura*, no. 4, 1987, Universitat Politécnica de Catalunya, Barcelona, pp. 63-70, aquí p. 67.
[161] En el caso de Lukács hay que considerar que su postura de una crítica racionalista al irracionalismo significa un cambio con respecto a su pensamiento anterior mucho más diferenciado e influenciado por el romanticismo y la filosofía vitalista, tanto en sus primeras obras *El alma y las formas* (1910) y *Teoría de la novela* (1916) como también todavía en *Historia y conciencia de clase* (1923). Cf. al respecto vgr. Angel Prior Olmos, "El romanticismo del joven Lukács (Notas sobre la biografía intelectual de Lukács)", en: *Anales de filosofía*, Universidad de Murcia, vol. 1, 1983, pp. 249-257; Burghart Schmidt, op. cit., pp. 74-75.
[162] Cf. arriba cap. 2.1.
[163] Wolfgang Emmerich, "Massenfaschismus und die Rolle des Ästhetischen. Faschismustheorie bei Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertold Brecht", en: Lutz Winkler (ed.), *Antifaschistische Literatur. Programme, Autoren, Werke*, tomo 1, Kronberg: Scriptor, 1977, pp. 223-290, aquí p. 269).
[164] Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", loc. cit., p. 57. Cf. también supra, cap. 2.3.2.

anticapitalistas para el capitalismo"[165]. Esta instrumentalización de los sueños anticapitalistas románticos – en los cuales "comunidad" antes de llegar a ser un valor fascista era "un sinónimo de solidaridad, es decir, un valor humanista"[166] – para la consolidación y reproducción del sistema capitalista explica la muy amplia base de sustento social del fascismo – no sólo en Alemania[167], sino también en Italia[168] –, reuniéndose bajo la nebulosa idea de "pueblo"[169] grandes partes de las masas obreras y de capas medias con la burguesía de dinero y la intelectual para olvidarse de sus intereses sociales en conflicto. En este sentido se puede hablar del fascismo como escudo de defensa del capitalismo[170], un escudo pintado con colores y motivos románticos incluso anticapitalistas.

La idealización romántica del arte como mito, de su utopía como religión, como revelación y redención[171] es recogida por el fascismo, convirtiéndola en la idealización del Estado como gran obra de arte con todas sus connotaciones mitológico-religiosas. El "mito del Estado" (Cassirer[172]), la "sacralización de la política" (Gentile[173]), son denominaciones del mismo fenómeno de una "movilización de las pasiones compartidas" en las masas en

[165] Burghart Schmidt, op. cit., p. 85.
[166] Manfred Frank, "Vom ´Bühnenweihfestspiel zum ´Thingspiel´und zur Wirkungsgeschichte der Neuen Mythologie", en: Walter Haug y Rainer Warning (eds.), *Das Fest*, München: Fink, 1989, pp. 610-643, aquí: p. 628.
[167] El término compuesto "nacionalsocialismo" simboliza la búsqueda de unir las creencias tanto en el nacionalismo como en el socialismo.
[168] La ruptura en la biografía de Mussolini desde una postura anarquista y socialista en su juventud hasta la fascista refleja la influencia del pensamiento socialista de Marx y Blanqui, la filosofía de Nietzsche y el sindicalismo de Sorel.
[169] "El nuevo tiempo […] se llama época popular. El individuo particular es sustituido por la comunidad del pueblo […], a saber, el pueblo como cosa en sí, el pueblo como el concepto de la inviolabilidad, al que todo ha de servir y subordinarse" (Joseph Goebbels, ministro de propaganda del Tercer Reich, citado en Rüdiger Safranski, op. cit., pp. 316-37).
[170] Cf. Horkheimer: "Quien no quiere hablar del capitalismo debería callarse también respecto del fascismo" (Max Horkheimer, "Die Juden in Europa", en: Gesammelte Schriften, vol. 4, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988, pp. 308-331 aquí pp. 308-309).
[171] Cf. Arriba, cap. 3.4.
[172] Ernst Cassirer, *El mito del Estado* (1946), México: Fondo de Cultura Económica, 1993. En esta obra Cassirer ve una causa del nacionalsocialismo en la mitologización de lo político, cuyas raíces las detecta en el nacionalismo del Romanticismo y en las ideas de lo absoluto en el Idealismo Alemán.
[173] Emilio Gentile, *The Sacralisation of Politics in Fascist Italy* (1993), loc. cit.

relación a la estetización del espacio político, donde el surgimiento del caudillo – el "*Duce*", *"Führer"* – "puede verse como el último correlato de la fusión colectiva en una emoción estética común"[174]. Los fascistas crearon a través de métodos totalitarios militares y revolucionarios una creencia en la nación, el caudillo y el partido que adquirió "las formas sacralizadas de una religión política"[175] relacionada con los mitos y valores de la "forma palingenética de un ultranacionalismo populista"[176]. Es importante destacar que la "religión política" en este sentido en el "Estado de masas"[177] del fascismo y nazismo

[174] Simón Royo Hernández, "Leni Riefenstahl y la estética fascista: prueba de la imposibilidad de un arte apolítico", en: *Revista Observaciones Filosóficas*, no. 5, 2007 (http://www.observacionesfilosoficas.net/leniriefenstahl.html#), impreso 12 págs.), p. 4.

[175] Emilio Gentile, op. cit.; id., "Fascism as Political Religion", en: *Journal of Contemporary History* (SAGE. London, Newbury Park y New Delhi), vol. 25, 1990, pp. 229-251. El concepto de la "religión política" está relacionado con el del "totalitarismo"; refiriéndose exclusivamente a sistemas totalitarios, que son considerados funcionalmente y en cuanto a su aceptación por las masas comparables con religiones; en cambio para describir fenómenos de sacralización de la política y sus símbolos en sistemas democráticos se ha usado el concepto de la "religión civil" (Rousseau) (cf. Emilio Gentile, *Politics as religion*, loc. cit., passim). "Religión política" y "totalitarismo" han sido usados ya desde los años 1930 para describir las características de regímenes totalitarios relacionados tanto con los movimientos fascistas como socialista-comunistas en Europa (cf. Eric Voegelin, *Die politischen Religionen*, Wien: Bermann-Fischer, 1938; Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* [1951], Madrid: Taurus, 1974; en relación al uso más reciente de los conceptos "religion política" y "totalitarismo" cf. aparte de Gentile en particular Hans Maier (ed.), *"Totalitarismus" und "politische Religionen". Konzepte des Dktaturvergleichs*, 3 tomos, Paderborn: Schöningh, 1996-2003, que incluye también comentarios críticos acerca dichos conceptos).

[176] Roger Griffin. *The Nature of Fascism*, New York: St. Martin´s Press, 1991, p. 44. La palingénesis se refiere a la creencia en una reencarnación de un glorioso pasado: en el caso de Italia la encarnación del Imperio Romano; en el caso de Alemania el *Tercer Reich* de los nazis como encarnación del Sacro Imperio Romano Germánico (primer *Reich*, 962-1806) y del Imperio Alemán monárquico creado por Bismarck (segundo *Reich*, 1871-1918), una encarnación, debido a la duración del primer *Reich*, de unos mil años ("*Tausendjähriges Reich*").

[177] Emil Lederer, *State of the Masses: The Threat of the Classless Society*, New York: Norton & Co, 1940.

cumplió la función como instrumento de dominación de las masas[178], una función ajena a la idea romántica muy individualista del arte como nueva religión[179].

Si bien no se pueden negar las continuidades del nazismo con ideas surgidas en tiempos anteriores, en particular los siglos XVIII y XIX, hay que considerar a la vez la gran ruptura que significó la radicalización de esas ideas con todo el pasado. Aunque por ejemplo la idea de la obra de arte total de Wagner no carece de connotaciones políticas, requiriéndose una realización no sólo artística sino también política de la identidad colectiva del pueblo, con el nazismo alemán tal identidad llega a rebasar lo mítico del arte, vinculándose con el nuevo mito de una energía o fuerza invisible que procede de la naturaleza, la tierra y la sangre y da lugar a una determinada forma (*Gestalt*) del pueblo como raza, una forma perfectamente delimitada frente a los que son considerados carentes de esa forma. Como nueva ficción utópica de una redención no "más allá" a través de Dios, sino en el mundo mediante la comunidad de los que se creen selectos, de "raza superior" y

[178] Los factores determinantes del comportamiento de las masas de hombres a diferencia del de individuos son tema de diversas investigaciones psicológicas y sociológicas desde finales del siglo XIX, entre otros de Gustave Le Bon, *Psicología de las masas* (1895), Madrid: Morata, 2000; Sigmund Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), Obras completas, vol. XVIII, Buenos Aires & Madrid: Amorrortu, 1976, pp. 63-136; José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1929), Madrid: Espasa Calpe, 2006; Elias Canetti, *Masa y poder* (1960), Barcelona: debolsillo, 2002. En lo referente al estudio del carácter psíquico relacionado al nazismo cf. Wilhelm Reich, *Psicología de Masas del Fascismo* (1933), Madrid: Ayuso, 1972; Erich Fromm, *Escape from Freedom* (1941), New York: Holt, 1994; Theodor W. Adorno et al., *The Authoritarian Personality*, New York: Harper and Brothers, 1950.

[179] De otra opinión es Royo Hernández, op. cit. Trata de demostrar que la "redención a través del arte […] puede llegar a ser un peligroso lema fascista" (ibíd., p. 4). Haciendo referencia a los elementos de la psicología de las masas señalados por Freud – identificación, enamoramiento e hipnosis con relación a un líder – Royo Hernández compara la masa fascista con los receptores de obras de arte en cuanto a "movilización de pasiones compartidas" y llega a la conclusión de que tal movilización "no aboca a la *razón común* sino a la *irracionalidad común* de la horda primitiva" (ibíd.). Por consiguiente su uso del concepto "fascismo" es muy poco preciso, hablando de "fascismo stalinista" y de "fascismo capitalista" (ibíd.), olvidándose que la "movilización de pasiones compartidas" independientemente de lo artístico y lo político le es común de mayor o menor grado a cualquier religión existente.

poseedores de la misión divina de crear el "hombre nuevo" e integrarlo totalmente al colectivo, el "mito nazi[180] o sea la religión política nazi es "mito de dominación" [181].

Con la sacralización de las ideologías de los movimientos fascista y nacionalsocialista, usando preceptos, mitos, rituales y símbolos para asegurarse la confianza y lealtad de todo el pueblo, no sólo se descartó cualquier forma de coexistencia con otras ideologías y movimientos políticos, sino también se tendió a limitar la libertad de creencias religiosas y a adaptar e integrar las religiones convencionales al culto político del propio sistema[182]. El poder absoluto del Estado y la violencia contra los excluidos de la

[180] Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi* (1980), Barcelona: Anthropos, 2003. Los dos autores tratan de desvelar a través de la lectura de dos libros centrales de la ideología nazi, *El mito del siglo XX* de Rosenberg y *Mi lucha* de Hitler la figura mítica del nazismo basada en la exaltación de la raza aria y su supuesto antagonismo con los judíos. Aunque inscriben el mito nazi en un contexto histórico más amplio de la filosofía del sujeto y a su vez relacionada con problemas de procesos de búsqueda de la identidad cultural y política por el pueblo alemán, destacan que su surgimiento corresponde a ninguna necesidad lógica derivada de la historia y se oponen a la idea de atribuirle a la tradición del pensamiento alemán la responsabilidad del nazismo y condenarla en su conjunto (ibíd., p. 23), porque consideran condenable sólo "el pensamiento que se pone deliberadamente (o confusamente, emocionalmente) al servicio de una ideología, y que se abriga detrás de ella, o busca aprovecharse de su poder: Heidegger durante los diez primeros meses del nazismo, Céline bajo la Opucpación, y un buen número de otros" (ibíd., p.24). Cf. también Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München: Hoheneichen, 34a. ed. 1934; Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1925 y 1927), München: NSDAP, 1936.

[181] La concepción de la religión como instrumento de dominación de las masas tiene su base, de acuerdo a Dörr, en la transformación del mito matriarcal en un "mito de dominación", preparada en el caso de Alemania previamente al nazismo por el poeta Stefan George. Según Dörr, el "fundamentalismo estético" de George está opuesto a la concepción religiosa de Klages y los cósmicos, cuya recepción de Bachofen será retomada por Benjamin y por Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración* (Georg Dörr, *Muttermyhos und Herrschaftsmyhos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, loc. cit.; cf. también Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, loc. cit., cf. supra, cap. 2.2.2, cap. 2.3.2 y cap. 3.4). En lo que respecta a C.G. Jung, la afinidad de su identificación de la prehistoria arcaica con el "inconsciente colectivo", con las ideas de Bachofen sobre los mitos fue vista por Benjamin, pero tanto él y aún más Adorno y Marcuse mantuvieron distancia crítica hacia Jung como renegado del psicoanálisis freudiano y debido a su acercamiento al nacionalsocialismo, pretendiendo de legitimar mediante la "psicología germana" a diferencia de la "judía" el dominio nazi (Cf. Herbert Marcuse, *Eros y Civilización* [1955], México: Joaquín Mortiz, 1968; Heinz Gess: *Vom Faschismus zum Neuen Denken. C. G. Jungs Theorie im Wandel der Zeit*, Lüneburg: Klampen, 1994; cf. supra, cap. 1.3.2.).

[182] Aunque los miembros de las jeraquías altas tanto del fascismo italiano como del nazismo alemán en su mayoría, incluyendo a Mussolini y Hitler, eran anticlericales, trataban de esquivar el conflicto abierto con las Iglesias católica y protestante, posponiéndolo para un futuro sin otros enemigos. Así que los regímenes totalitarios fueron ampliamente apoyados por la mayoría cristiana (católica y protestante), incluyendo también gran parte de los clérigos. En Alemania una base institucional importante para ese apoyo fueron el Concordato con el Vaticano de 1933 y otros acuerdos con la alta jerarquía católica así como la influencia nazi sobre la iglesia luterana a través del movimiento de los "cristianos alemanes" con el objetivo de unir el protestantismo con la ideología nazi; también ciertas tradiciones en el pasado de un antisemitismo religioso

comunidad del pueblo – a saber en el caso del régimen nazi el antisemitismo racista, la violencia por razones racistas contra los judíos, gitanos, otros grupos poblacionales "no arios", y por razones políticas contra socialistas y comunistas y demás enemigos del régimen nazi, el holocausto como aniquilamiento sistemático de seis millones de judíos en Europa, el programa de eutanasia como matanza de discapacitados mentales y físicos – llegó a tener una justificación cuasi religiosa, profundamente mítica, reivindicando los nazis la vinculación de la creencia en la realización de la forma racial del pueblo con la mitología germánica, mitos solares y referencias a la Atlántida y otras tendencias ocultistas[183].

---

tanto en el seno de la Iglesia Católica como del luteranismo (desde Lutero) le ayudaron al régimen nazi sobreponerse a las pocas manifestaciones de inconformidad y resistencia cristiana. Acerca de la relación del nazismo con el cristianismo y las iglesias hay diferentes veredictos en la literatura pertinente que varían entre la hipótesis de un anticristianismo nazi y un "cristianismo positivo" nazi, independiente de las iglesias. Que dicha relación debe entenderse como ambigua es el enfoque de Richard Steigmann-Gall, *El Reich Sagrado* (2003), Madrid: Akal, 2007; cf. también id. "Was National Socialism a Political Religion or a Religious Politiccs?", en: Michael Geyer y Hartmut Lehmann (eds.), *Religion und Nation, Nation und Religion. Beiträge zu einer unbewältigten Geschichte*, Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 386-408.

La pregunta acerca de una influencia religiosa sobre la propia forma de pensar, las propias creencias de los máximos líderes fascista y nazi Mussolini y Hitler es controvertida. En lo que respecta a Mussolini, publicaciones sobre su vida privada después de la toma del poder (cf. vgr. Claretta Petacci, *Mussolini segreto. Diari 1932-1928,* Milano: Rizzoli, 2009) demuestran un acercamiento de Mussolini, en su juventud ateísta, hacia la fe cristiana tradicional. Para el caso de Hitler, cf. vgr. Rißmann, para quien "Hitler creía en sí mismo, los alemanes en sus éxitos; él creía en el destino, los alemanes en su mayoría en el tradicional Dios cristiano" (Michael Rißmann, *Hitlers Gott. Vorsehungsglaube und Sendungsbewusstsein des deutschen Diktators*, Zürich y München: Pendo, 2001, p. 197). Hitler fue hasta su muerte miembro de la Iglesia Católica, porque nunca fue excomulgado; en su libro *Mi lucha* (Adolf Hitler, *Mein Kampf*, loc. cit.) se encuentran referencias a la *Biblia*, incluso al *Antiguo Testamento*, para explicar y justificar su antisemitismo y otras ideas políticas.

[183] Acerca de la relación del nazismo con la mitología germánica cf. vgr. Georges Dumézil, *Mythes et dieux des Germains - Essai d'interprétation comparative*, Paris : PUF, 1939. La tendencia neopagana en el partido nazi, si bien tenía sus expontentes principales en muy altos mandos como Alfred Rosenberg y Martin Bormann y miembros de la SS (*Schuzstaffel*, escuadras de protección), no logró ser aceptada por una mayoría dentro del partido. La aparente afinidad nazi hacia el ocultismo (los cósmicos en Munich a principios del siglo, la *Sociedad Thule*, etc.) ha sido objeto de numerosas publicaciones en gran parte muy especulativas; cf. vgr. Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890-1935* (1985), New York: NYU Press, 1992; id., *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism, and the Politics of Identity*, New York: NYU Press, 2002.

Volviendo a la atracción del fascismo para los intelectuales[184], podemos mantener nuestro juicio que ésta se debía en gran parte a su cara o máscara romántica o sea su "atractivo estético"[185]. Así que la "victoria del movimiento fascista en Italia y la toma del poder por el nacionalsocialismo en el Reich alemán constituyeron […] el fenómeno de que partieron olas no sólo de irritación, sino también de fascinada conmoción"[186]. El temple de ánimo que se produjo en Alemania ha sido descrito como sentimiento de alivio por el final de la democracia tan poco querida, de redención de "un hechizo paralizante", anunciándose "algo realmente nuevo: un gobierno del pueblo sin partidos y un caudillo, del cual se esperaba que hiciera nuevamente de Alemania una nación unida en el interior y segura de sí misma hacia el exterior" [187]. El salto mortal de una triste realidad política, caracterizada según Heidegger por el "uno" y las "habladurías", a la "autenticidad", a la "verdadera vida"[188] fue visto como puesta en escena artística del gran "instante"[189], el inicio del *Tercer Reich* como "intento de dar a luz una estrella en un mundo sin Dios"[190], como nacimiento de una gran obra de arte, creyendo que el "arte sólo llega al gran estilo cuando incluye totalmente la existencia del pueblo en la marca típica de su esencia"[191].

---

[184] "La historia intelectual no es sólo un adorno superficial, sino un adorno […] que nos hace recordar que las sociedades humanas se caracterizan no sólo por lo que hace la gente, sino por lo que dicen y piensan sobre lo que hacen" (Wolf Lepenies, op. cit., p. 15).
[185] Ibíd., pp. 13 y 59.
[186] Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, loc. cit. p. 260.
[187] Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, loc. cit., p. 327.
[188] Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (1927), Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 4ª. ed., 2005, passim.
[189] Según Safranski , el descubrimiento del "instante", originalmente concepto central en Kierkegaard, en Heidegger es sintomático de la conciencia de una crisis cada vez más aguda al final de la República de Weimar que obligaba buscar "la verdad histórica no en el continuo del tiempo, sino en el desgarro y en la rotura" , en el "instante de la decisión" (Schmitt), en la "oscuridad del instante vivido" (Bloch), en el "espanto súbito" (Jünger), en el "instante de despertar" (Benjamin) (Rüdiger Safranski, op. cit., p. 309).
[190] Id., *Un maestro de Alemania: Martín Heidegger y su tiempo*, Barcelona: Tusquets, 2003, pp. 276-277.
[191] Martin Heidegger, "Der deutsche Student als Arbeiter" (discurso del 25 de nov. de 1933), en: id., *Gesamtausgabe*, vol. 16, pp. 198-208, aquí: p. 201. No es el lugar aquí para entrar en el muy amplio debate sobre la magnitud de la relación entre el filósofo Heidegger con el nazismo y de la repercusión o no de la misma en su pensamiento. Cf. como breve visión general cronológica sobre las distintas etapas de las polémicas al respecto (culminando con las publicaciones de Victor Farías, *Heidegger y el nazismo* [1987], Barcelona: Muntaner, 2da. ed., 2009; Emmanuel Faye, *Heidegger, la introducción del nazismo en torno a los*

3.2.3 Las ambigüedades estéticas del fascismo

La fusión del mito del arte con el del Estado, es decir, la "producción de lo político como obra de arte"[192] en particular en el nazismo tiene una connotación racista en forma de un "antisemitismo eliminador"[193]. Así la tradicional diferencia estética entre lo bello y lo feo en el "nacional-esteticismo" nazi[194] se transforma en la imagen caricaturesca del judío como lo feo, lo antiestético en contraste con imágenes de ideales de belleza nacional relacionada con la raza "aria" como las de los soldados políticos de la SS que (desde 1932) en sus uniformes negros con insignias de calavera parecen representar profetas de excesos de muerte[195]. De esta forma, lo estético llega a instrumentalizarse en función del mito racista nazi al igual que lo religioso, al otorgarle de acuerdo a este mismo mito una explicación teológica a dicho contraste: el ario como vivo retrato de Dios y el judío como "protesta encarnada en contra de la imagen del Señor"[196]. Fue sólo un paso desde la

---

seminarios inéditos [2005], Madrid: Akal, 2009) vgr. Adolfo Vázquez Rocca, "El pensamiento político de Martin Heidegger", Zoología política, 4 de mayo de 2007 (http://labola.wordpress.com/2007/05/04/heidegger-y-el-nazismo-escritos-politicos/). Una distinción sistemática de en total ocho posiciones (planteadas por Löwith, Marcuse, Arendt, Habermas, Fédier, Derrida, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Bourdieu, Nolte, Rorty, Ferry, Renault y muchos otros) en dicho debate proporciona Dieter Thomä, "Heidegger und der Nationalsozialismus. In der Dunkelkammer der Seinsgeschichte,", en: id. (ed.), Heidegger Handbuch, Stuttgart: Metzler, 2003, pp. 141-162.

[192] Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy, op. cit., p. 37.

[193] Daniel Jonah Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el holocausto* (1996), Madrid: Taurus, 1997, p. 537. Acerca de la tesis de Goldhagen sobre la responsabilidad de los alemanes comunes en el holocausto, y el debate al respecto cf. infra, cap. 3.3.1.

[194] Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política* (1987), Madrid: Arenas, 2002. El autor comprende el nazismo como culminación de una tradición alemana que concibe la política como obra de arte nacional, como "nacional-esteticismo" alimentado por el mito de la raza aria.

[195] Cf. Karlheinz Barck, "Konjunktion von Ästhetik und Politik oder Politik des Ästhetischen?", en: id. y Richard Faber (eds.), *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 97-118, aquí: p. 107.

[196] Adolf Hitler, *Mein Kampf*, loc. cit., pp. 195-196.

distinción estético-religiosa de las razas hasta el genocidio, la aniquilación de la raza supuestamente inferior[197].

Ya antes de su ascenso al poder, Hitler dejó muy claramente documentado que para el nazismo lo estético igual que lo humanitario en última instancia tienen que subordinarse a lo político: "Cuestiones de destino de la importancia de la lucha de un pueblo por su existencia anulan cualquier obligación hacia la belleza"[198]. Es esta claridad de la primacía de lo político, de la reducción de todos los ámbitos de vida a la oposición entre amigo y enemigo, la que tal vez le motivó a Carl Schmitt a ver en el Estado nazi la superación del "romanticismo político", la sustitución de la priorización de lo estético por la "totalidad de lo político"[199]. Pero a diferencia de Schmitt, muchos intelectuales y artistas, por lo menos temporalmente, se dejaron engañar por la "bella apariencia"[200] del régimen nazi como obra de arte[201], sin darse cuenta a tiempo del fondo político de esa apariencia, de las ambigüedades estéticas del fascismo.

Los intelectuales, embelesados "por la idea de que la política era la forma más elevada de arte y el Estado su obra maestra, hicieron todo lo posible para convencerse a sí

[197] "La palabra ´racismo´ en su acepción común, designa dos dominios distintos de la realidad: se trata de un lado de un comportamiento, que la mayoría de las veces está constituido por odio y menosprecio con respecto a personas que poseen características físicas bien definidas y distintas a las nuestras; y por el otro, de una ideología concerniente a las razas humanas […] Con el objeto de separar estos dos sentidos, se adoptará aquí la distinción que a veces se hace entre *racismo*, término que designa el comportamiento, y *racialismo*, que se reserva a las doctrinas. Es preciso agregar que el racismo que se apoya en un racialismo, produce resultados realmente catastróficos: este es el caso del nazismo." (Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana* [1989], México: Siglo XXI, 1991, p. 115).

[198] Adolf Hitler, op. cit., p. 195.

[199] Carl Schmitt, citado en: Karlheinz Barck, op. cit., p. 110.

[200] Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus*, München y Wien: Hanser, 1991.

[201] "Creo que si aceptáramos que el nazismo es aparte de todo lo demás, uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX nos ahorraríamos un larguísimo tira y aflojo intelectual. Las películas de Leni Riefenstahl, la arquitectura de Albert Speer, las coreografías de los mítines, los uniformes, incluso la bandera nazi, eran un derroche de creatividad. ¿Por qué fingir lo contrario? Para derrotar al diablo, lo mejor es ser justos con él […] Cuanto más conscientes seamos del poder de atracción, limitado, pero poderoso, de la cultura nazi, más fácil será evitar que los artistas de tercera fila se dejen de seducir por su fragancia, por su promesa de viaje directo al mundo de sensación" (Peter Schjedahl, "The Jewish Museum Revisits the Nazis", en: *The New Yorker*, 1 de abril de 2002, p. 87; citado en Wolf Lepenies, op. cit., pp. 56-57, nota 47).

mismos de que […] el fascismo era el *l´art pour l´*art de la política"[202]. Admiraban a Mussolini y Hitler por sus cualidades artísticas, como políticos tocados por las musas y le creían a la propaganda fascista y nazi de que las añoranzas románticas de pensadores y artistas se cumplieron, al convertirse la política, después de tanto tiempo de ser representada por profesionales parlamentarios ajenos al pueblo, nuevamente en "una obra teatral popular"[203] basada en rituales, recreando el arte dionisiaco en el sentido nietzscheano. En esa obra teatral, en Alemania con ciertos rasgos wagnerianos debido a las preferencias personales de Hitler por las óperas de Wagner[204], "las palabras rimbombantes, las banderas vistosas eran más importantes que la partitura musical"[205] y los contenidos de los discursos políticos se convirtieron en meros medios para los rituales, así que arte y política parecían inseparables, arte de gobernar y arte teatral se confundían[206]. Los principales personajes teatrales eran políticos, muchos de los cuales con antecedentes artísticos[207] − en el sentido de "artista como político" y "político como artista" a la vez[208] −,

[202] Wolf Lepenies, op. cit., p. 54.
[203] Joseph Goebbels, citado en: ibíd., p. 52.
[204] Según Lepenies, Hitler presumía haber escuchado cien veces los *Maestros Cantores de Nuremberg* de Wagner (ibíd., p. 50). "´Quien quiere entender el nacionalsocialismo, debe conocer a Wagner´, [Hitler] gustaba de afirmar. Hitler veía en Wagner a su ideal artista creativo y político en una persona. A base de retazos del pensamiento de Wagner, su culto a la herencia nórdica y su antisemitismo, su mito de la pureza de sangre, surgió su visión (redentora y sacrificadora) del mundo. En Wagner encuentra la idea del arte como fundamento (no tan sólo escenográfico) de la civilización" (Alberto Ruiz de Samaniego, "La estética nazi. El poder como escenografía", en: Domingo Hernández Sánchez [ed.], *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad, 2002, pp. 13-50, aquí p. 16).
[205] Wolf Lepenies, op. cit., p. 50.
[206] Cf. Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, London: Hutchinson, 2002, p. 61; Wolf Lepenies, op. cit., p. 52.
[207] Hitler estaba rodeado por personas con propias aspiraciones artísticas, por ejemplo: Joseph Goebbels, ministro de propaganda del *Tercer Reich*, había publicado en 1929 una novela (*Michael. Ein deutsches Schkicksal in Tagebuchblättern*, Münche: Eher, 1929), Alfred Rosenberg, ideólogo principal del nazismo (*Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, loc. cit.) se había dedicado a la pintura y también tenía ambiciones literarias, Baldur von Schirach, dirigente de las Juventudes Hitlerianas (*Hitlerjugend*), se hizo fama como poeta del Tercer Reich. Aspiraciones por la poesía también tenía Hans Frank, Gobernador General de la Polonia ocupada. Pasión por el violín durante toda su vida tenían Reinhard Heydrich, líder de la Gestapo (*Geheime Staatspolizei*, Policía Secreta del Estado) y Adolf Eichmann, uno de los responsables principales del Holocausto. Hitler mismo en su juventud era un pintor frustrado, cuya solicitud para ingresar a la Academia de Arte en Viena había sido dos veces rechazada; además soñaba con ser arquitecto, elaboró frecuentemente diseños de arquitectura exterior e interior y también de muebles sin haber recibido una

que pretendían representar también la máxima expresión del arte, entendiendo su quehacer político como una necesidad determinada por el pueblo y a la vez una tarea pasajera para poder dedicarse en un futuro nuevamente al arte puro[209]. Complementa la imagen de los político-artistas que en el caso de Alemania nazi durante la guerra "todo el mundo sabía que la pérdida de obras de arte afectaba mucho más a Hitler que la destrucción de grandes barrios residenciales"[210].

Es importante recalcar que la bella apariencia o sea "el poderoso atractivo estético del fascismo alemán"[211] no fue meramente segundario, accesorio del sistema racial y

---

formación académica al respecto, y se hizo conocedor de todos los edificios de teatro importantes en Europa. Cf. Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., pp. 16 y 41; Frederic Spotts, op. cit., p. 5. Según Spotts, las más grandes victorias de Hitler fueron las de su intuitiva imaginación sobre las objeciones racionales de sus generales, lo que se puede interpretar como "el triunfo del impulso sobre la experiencia, de la voluntad sobre la razón, la creatividad sobre la ortodoxia, − y metafóricamente el triunfo del pintor fracasado sobre los artistas pedantes de la Academia de Bellas Artes de Viena" (ibíd., p. 94). Birgit Schwarz (*Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Wien: Böhlau, 2009) describe a Hitler como penetrado del culto del genio, del siglo XIX, sintiéndose él mismo como genio.

[208] Ibíd., pp. 43 y 73. Según Goebbels ya en su novela *Michael. Ein deutsches Schkicksal in Tagebuchblättern* (loc. cit., p. 31), "el hombre de estado también es artista. Para él el pueblo no es otra cosa que lo que para el escultor es la piedra". En 1933, en una carta al director de orquesta Wilhelm Furtwängler, Goebbels escribió que "también la política es un arte, tal vez incluso el arte más elevado y más amplio que existe, y nosotros, que damos forma a la política alemana moderna, nos sentimos como hombres artistas a los que ha sido confiada la alta responsabilidad de formar a partir de la masa bruta la imagen sólida y entera del pueblo" (Joseph Goebbels, citado en Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963, p. 178).

[209] En este sentido se expresó Hitler: "La política es sólo para mí un medio para el fin […] las guerras vienen y se van. Lo único que queda son los valores de la cultura. De ahí mi amor por el arte. Música, Arquitectura, ¿no son éstas las fuerzas que indican el camino a la humanidad venidera? Cuando oigo a Wagner es como si escuchara el ritmo del mundo pasado" (Adolf Hitler, citado en Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., p. 30). De acuerdo al diario de Goebbels, Hitler en una conversación con él en 1943 le confesó su deseo para después de terminar la guerra: "[…] que dedicaremos entonces nuestras energías principalmente a las bellas artes, al teatro, al cine, a la literatura y a la música. Queremos convertirnos de nuevo en seres humanos" (Joseph Goebbels, citado en Wolf Lepenies, op. cit., p. 48). Hitler le confesó también a un diplomático británico: "en cuanto lleve a cabo mi programa para Alemania […] siento en mi interior que me convertiré en un uno de los artistas más importantes de la época, y los historiadores no me recordarán por lo hecho por Alemania, sino por mi arte"(Adolf Hitler, citada en ibíd., p. 47). Albert Speer, arquitecto jefe de Hitler y a partir de 1942 ministro de armamento en el Gobierno nazi, según sus diarios de Spandau, nunca tuvo interés en el poder y su sueño más bien fue "convertirse en un segundo Schinkel, el mejor arquitecto alemán hasta entonces" (ibíd., p. 52).

[210] Wolf Lepenies, op. cit., p. 9. Cf. también la expresión de Hitler: Ningún pueblo sobrevive a los testimonios de su cultura" (Adolf Hitler, discurso en el Congreso del Partido de 1935, citado en Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., p. 20). Cf. también Klaus Backes, *Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln DuMont, 1988, pp. 116-117.

[211] Ibíd., p. 53.

dictatorial de dominación nazi, sino una apariencia necesaria de este sistema. Arte y cultura de masas eran momentos constitutivos muy importantes del régimen nazi, esenciales para su propia esencia; vinculándose con la política, la ideología y la propaganda nazi se produjeron las ilusiones de estar en el camino de solucionarse las cuestiones centrales del pueblo alemán: la cuestión social debido a la constitución de una "comunidad del pueblo", que deje detrás las contradicciones de los intereses de las diferentes clases sociales y busque una "tercera vía" para superar la dicotomía entre capitalismo y socialismo[212]; la cuestión nacional mediante la mistificación religiosa del poder del *Führer* y una arquitectura monumental tendiente a materializar y glorificar ese mismo poder, el re-armamiento, la política de fuerza hacia el exterior y el incumplimiento intencional de las condiciones del Tratado de Versailles; la cuestión económica a través de gratificaciones materiales y simbólicas y promesas de trabajo e ingreso para todos y de participación masiva en un futuro espléndido de consumo, motorización y turismo. La mayoría del pueblo no podía o quería o acaso demasiado tarde renunciar a esas sus ilusiones y tener conocimiento del temor y horror en relación a la persecución de los "enemigos internos del pueblo" y de la preparación de una guerra gigantesca contra los "enemigos externos", los otros pueblos europeos[213]. Y el régimen nazi se vio forzado a acudir a todos los remedios culturales necesarios para asegurarse la lealtad de las masas, instrumentalizando las artes en Alemania los doce años entre 1933 y 1945 − con diferentes matices y más evidentemente

[212] "[…] plutocracia y bolchevismo no son los dos únicos caminos transitables para redimir a la humanidad de la miseria y el fracaso. Porque hay un tercer camino que es el nuestro, que es el único y el mejor" (Joseph Goebbels, Rundfunkansprache an das deutsche Volk, 19.4.1945, en: Helmut Heiber (ed.), Goebbels Reden 1932-1945, Bindlach: Gondrom, 1991, pp. 452-464, aquí p. 459).
[213] Cf. Peter Reichel, op. cit., caps. 6-9.

en el caso de la producción cinematográfica − "paradójicamente en forma simultánea tanto braquial y total como sutilmente para los fines del nacionalsocialismo"[214].

Los dos regímenes totalitarios en Italia y Alemania consideraron importante reglamentar y manipular el desarrollo de las artes para dar énfasis a sus objetivos políticos y militares. Mussolini declaró en 1926 que era necesario abandonar la mera explotación de la herencia cultural y "crear el nuevo arte de nuestra época: el arte fascista"[215]. Con eso se provocó un amplio debate en Italia, con participación de muchos intelectuales y artistas cercanos al movimiento fascista, acerca de la concreción de las exigencias de un arte fascista[216]. Sin embargo, no se logró un consenso sobre dos cuestiones fundamentales: la intervención del nuevo Estado fascista requerida para combatir el arte no fascista y promover el fascista; las características precisas de una estética fascista[217], resultando "más fácil […] decir qué es lo que el arte fascista no debe ser que decir lo qué debe ser"[218]. Y hasta los últimos años del régimen tampoco se pudo cumplir con una aspiración común desde el principio del movimiento fascista italiano, de unir la alta cultura con la popular para ayudar generar el "nuevo hombre fascista"[219]. "A pesar de sus aspiraciones totalitarias entonces, lo que surgió en Mussolini no era uniforme, pero […] la situación paradójica de ´pluralismo totalitario´. Sin embargo […], esto no fue debido a la falta de una ideología

[214] Hans Gerhold, "Revuen des Untergangs und Melodien des Aufbaus", en: Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch y Detlef Gojowy (eds.), *Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus*, : Köln: Bela, 1999, pp. 423-435, aquí p. 423.
[215] Benito Mussolini, citado en: Jeffrey T. Schnapp (ed.), *A primer of Italian fascism*, Nebraska: University Press, 2000, p. 207.
[216] En los años 1926 y 1927 se publicaron una serie de artículos al respecto en la revista *Crítica Fascista*, de los cuales algunos son citados y comentados por Roger Griffin, "The Sacred Synthesis: The Ideological Cohesion of Fascist Cultural Policy", http://ah.brookes.ac.uk/resources/griffin/ sacredsynth.pdf, pp. 16-19.
[217] Ibíd., p. 16.
[218] Guiseppe Bottai, citado en ibíd., p. 19.
[219] Ibíd., p. 19.

cultural coherente, pero a causa de la polivalencia y la ambigüedad intrínseca de ese núcleo ideológico a la hora de traducirlo a términos concretos"[220].

En lo que respecta a Hitler, para él el florecimiento del arte requería un Estado fuerte; ya antes de su ascenso al poder político, en 1929 declaró: "El arte siempre, en todos los tiempos, ha sido la expresión de una visión del mundo, una experiencia religiosa, y también la expresión de la voluntad política de poder"[221]. Sin embargo, en forma comparable con la Italia fascista tampoco en la Alemania nazi se llegó al planteamiento de una "estética unificada"[222]. A pesar del fuerte interés personal de Hitler por la política cultural[223], en lugar de un concepto consistente de la misma, el régimen nazi ofreció únicamente unas "ideas vagas de asociar, con reserva autoritaria, restos distorsionados de la estética del arte, propia de la burguesía culta, con una afirmación de la cultura de masas"[224], volviendo siempre a la misma evocación de "sangre y raza como fuente de la inspiración artística"[225], de una voluntad cultural uniforme bajo la reivindicación de la superioridad germana frente a otros pueblos y dirigida sobre todo contra el modernismo en el arte, el "bolcheviquismo cultural" y la "decadencia de la civilización occidental"[226].

---

[220] Ibíd. p. 21.
[221] Adolf Hitler, citado en Klaus Backes, op. cit., p. 55.
[222] Wolf Lepenies, op. cit., p. 53.
[223] Cf. Klaus Backes, op. cit., passim.
[224] Georg Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion: Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne, 1880-1945*, Frankfurt/M.: Fischer, 1999, p. 299.
[225] Adolf Hitler, "Regierungserklärung" (declaración del gobierno de 23 de marzo de 1933), en: Eberhard Jäckel, Detlef Junker y Axel Kuhn (eds.), *Deutsche Parlamentsdebatten*, tomo II: 1919-1933, Frankfurt/M.; Fischer, p. 238. Ya Rosenberg en 1930, en *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* (loc. cit., p. 120) había escrito que „el arte es siempre la creación de una determinada sangre y […] sólo es comprendido por criaturas de la misma sangre".
[226] Riccardo Bavaj, *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung*, München: Oldenbourg, 2003, p. 153. Cf. Fullbrook: "Los nazis no propagaron una doctrina coherente o un cuerpo de ideas interrelacionadas de forma sistemática, pero más bien una vaga visión del mundo compuesta de una serie de prejuicios […] que dificilmente podría ser dignificado con el término ´ideología´" (Mary Fullbrook, *The divided nation: a history of Germany 1918-1990*, Oxford: University Press, 1991, p. 51). También Heldt habla en este sentido de "trozos y piezas, un conjunto desordenado de ideologemas traducidos políticamente […] y adaptados flexiblemente a las condiciones de ámbitos culturales diferentes" (Guido Heldt, "Hardly heros: composers as a subject in National Socialist Cinema", en: Michael H. Kater y Albrecht

Los regímenes totalitarios en Italia y Alemania eran policéntricos, "sistemas de poder policráticos" [227], carecían de una "estructura de poder monolítica"[228] también en los aspectos de la política cultural. "Bajo la cúspide directiva había centros de poder con ideologías rivales, cuyos portavoces libraban batallas tanto encubiertas como abiertas"[229]. Tanto en Italia como en Alemania se crearon una serie de nuevas instituciones para regular la producción cultural[230]. En Alemania nazi, del enredo de competencias, rivalidades y cambiantes alianzas de esas instituciones, de su "darwinismo"[231], emergió como el ganador Joseph Goebbels[232]; pero el nuevo poder de él fue relativo, puesto que dependía no solamente del apoyo de Hitler, a su vez "solo uno de muchos jugadores en una lucha caótica por el poder" y funcionando "más efectivamente como un símbolo de la autoridad central y el consenso ideológico"[233], sino también de su habilidad permanente de no ignorar y tener en consideración las ideas de otros dirigentes nazis sobre la política cultural. Así que las disputas sobre aspectos estratégicos de la política cultural igualmente a Italia en

---

Riethmüller [eds.], *Music and nazism: art under tyranny, 1933-1945*, Laaber: Laaber, 2003, pp. 114-135, aquí p. 116).

[227] Michael H. Kater, "Das Problem der musikalischen Moderne im NS-Staat", en: Albrecht Riethmüller, *Bruckner-Probleme*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, tomo XLV, Stuttgart: Steiner, 1999, pp. 176-191, aquí p. 177.

[228] Wolf Lepenies, op. cit., p. 53.

[229] Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, loc. cit., p. 318.

[230] "Las principales instituciones creadas por los fascistas italianos para regular la producción cultural incluían: Instituto Nazionale Fascista di Cultura (1925) (nuevo nombre Instituto Nazionale di Cultura Fascista); L'Unione Cinematografica Educativa o LUCE (1925); Ente Italiano Audizione Radiofoniche (1928); Accademia d'Italia (1929); la Scuola di Mistica Fascista Sandro Mussolini (1930); Gruppi Universitari Fascisti (independiente desde 1926); Enciclopedia Italiana (1925); Corporazione dello Spettacolo (1930); Corporazione degli Intellettuali (originalmente el Sindicato Nacional de Trabajo Intelectual, después la Confederazione di Professionisti e degli Artisti); Comitato Nazionale per le Arti Popolari (1932); Ministero di Cultura Popolare (1937) que surgió de la Oficina de Prensa de Mussolini; Opera Nazionale Balilla (1926) (incorporada a Gioventù Italiana del Littorio en 1937). Un rol mayor en la generación y coordinación del arte popular fue desempeñado por la Opera Nazionale Dopolavoro (1925)" (Roger Griffin, op. cit., p. 24, nota 35).

[231] Michael H. Kater, op. cit., p. 177.

[232] Cf. Peter Reichel, op. cit., pp. 83-100.

[233] Pamela M. Potter, "What is ´Nazi´ music?", en: The Musical Quarterly, vol. 88, no. 3, Oxford: University Press, 2005, pp. 428-455, aquí p. 436.

Alemania continuaron, destacándose el conflicto de Goebbels con Alfred Rosenberg[234], y "no se limitaban al círculo más próximo a los dirigentes nazis, sino que acabaron trascendiendo a la opinión pública"[235].

Goebbels, desde marzo de 1933 ministro de propaganda del Tercer Reich (*Minister für Propaganda und Volksaufklärung*) a partir de septiembre del mismo año se hizo cargo también de la presidencia del nuevo organismo Cámara de Cultura del Reich (*Reichskulturkammer*). La cámara, cuya tarea principal era la organización y la supervisión de la cultura incluyendo la atención a asuntos económicos y sociales de los productores de cultura, estaba subdivida en siete organizaciones (cámaras) correspondientes a diferentes ámbitos culturales: cine, música, prensa, literatura, artes plásticas, radio. La afiliación a estas cámaras individuales se hizo obligatoria para todos los involucrados en la producción cultural[236]; sin embargo como no se aceptaron como miembros a ciudadanos no arios y a artistas o intelectuales inconformistas con el régimen, una no afiliación individual llegó a significar realmente la prohibición de seguir con actividades artísticas, de publicación, etc., causando la huida al exilio o la "emigración interna". La Cámara Cultural como organización paraguas a través de su presidencia como de sus vicepresidencias se entrelazó fuertemente con el Ministerio de Propaganda[237].

---

[234] Rosenberg, autor de *Der Mythus des 20. Jahrhunderterts* (loc. cit.), quien había fundado ya en 1929 una de las más activas organizaciones nazis, la Liga de Combate por la Cultura Alemana (*Kampfbund für deutsche Kultur*), tomó las funciones de Goebbels como un ataque a su autoridad en cuestiones culturales. Otra competencia tanto para Rosenberg como para Goebbels venía entre otros de: Hermann Göring, figura prominente del nazismo de primera línea, cuyas funciones político-militares incluían también el control de la escena teatral; Robert Ley, quien como líder del "Frente Alemán del Trabajo" (*Deutsche Arbeitsfront*) controlaba también el gremio de músicos profesionales más grande de Alemania, el *Deutscher Musikerverband* .

[235] Wolf Lepenies, op. cit., p. 53.

[236] En 1935 la Cámara Cultural del Reich contaba con más de 100,000 miembros (Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Abrams, 1992, p. 53).

[237] Cf. ibíd.

Ya en marzo de 1933, después de tomar este ministerio, Goebbels les hizo ver a los intelectuales y artistas que deberían cumplir con funciones representativas y evitar cualquier disharmonía con la propaganda política, ya que sólo el arte que surge del "pueblo […] puede ser de calidad a fin de cuentas, y significar algo para el pueblo al que está destinado"[238]. Aunque al principio del desempeño de sus funciones gubernamentales relacionadas con la cultura, Goebbels, muy a diferencia de Rosenberg, mostró cierta apertura hacia el desarrollo moderno de las artes y simpatías por partes de la vanguardia, con la prohibición de la crítica del arte en 1936 y el inicio de las exposiciones sobre "arte degenerado" en 1937 llegó a seguir una línea más dura, acercándose a la radicalidad ideológica que Rosenberg había exigido desde siempre[239].

El arte desprovisto de su autonomía, convirtiéndose en una forma de propaganda de la ideología nazi[240], era una expectativa por parte de las autoridades estatales, a la cual con mayor o menor grado los artistas e intelectuales formalmente aceptados en la Cámara Cultural tenían que responder, si no querrían correr el riesgo de severas sanciones. Por esta razón, manifestaciones de desacuerdo realmente fueron excepciones relacionadas a personajes artísticamente muy reconocidos y por ende con un espacio de libertad individual más amplio[241]. De ahí que es entendible que muchas referencias a la producción artística durante el Tercer Reich tienden a destacar también la relación de la misma con la ideología nazi.

[238] Joseph Goebbels, citado en Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., p. 33.
[239] Cf. Riccardo Bavaj, op. cit., p. 153.
[240] Cf. Peter Adam, op. cit., p. 110.
[241] Cf. infra, cap. 3.3.2.

Hitler veía la expresión artística más contundente del poder político absoluto[242] en particular en la arquitectura[243], dando lugar con ello a los grandes proyectos de reforma urbanística en Munich, Berlín, Nuremberg, en total para más de cuarenta ciudades alemanas[244]. La arquitectura pública nazi, bajo la responsabilidad personal principal del propio Hitler juntamente primero con Treos y a partir de 1934 con Speer[245], en su estilo exterior estuvo orientada estrictamente al Neoclasicismo y Neobarroco, usando a la vez para los interiores las más modernas técnicas de construcción[246]; y con su monumentalismo y su rechazo a todo ornamento[247] puede considerarse "un elemento de poder a través de la despersonalización […] El colosalismo intenta que no haya una relación entre el individuo y la obra […] Se trata de una arquitectura para masas, para recoger a la masa en ella y hacer que se sienta como tal"[248].

Como una señal de la importancia que el régimen nazi otorgara a las artes plásticas fue percibido el hecho de que el primer gran edificio que se construyó durante la era nazi fue la Casa del Arte Alemán en Munich[249]. En su inauguración con la "Gran Exposición del Arte Alemán" en 1937, Hitler subrayó el enfoque anti-modernista de la política cultural nazi: "Hasta el ascenso al poder del nacionalsocialismo había en Alemania un llamado arte

[242] "Nosotros estamos enfebrecidos por el ansia de poder y no nos avergonzamos en absoluto de reconocerlo. Estamos locos por este supremo bien. Somos fanáticos en nuestra voluntad de poder […] el sentido y contenido de esta vida" (Adolf Hitler, citado en Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., p. 30).
[243] "En mis construcciones presento al pueblo mi voluntad de orden convertida en señal visible. De las construcciones se traspasa la voluntad a los hombres mismos […] Con ellas estampo sobre mi pueblo y mi época el sello espiritual no indeleble" (Adolf Hitler, citado en ibíd.).
[244] Cf. ibíd., p. 40.
[245] En relación al involucramiento del propio Hitler en los planes de reedificación urbana cf. Klaus Backes, op. cit., pp. 117-181.
[246] Cf. Peter Adam, op. cit., pp. 207 y 227.
[247] El "rechazo a toda ornamentalidad en los edificios públicos habría de indicar la voluntad de neutralidad temporal y la eternidad, por cuanto el ornamento expresa siempre determinadas épocas, estilos, modas. La ornamentalidad vendrá dada por los individuos" (Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., p. 20, nota 15).
[248] Ibíd., p. 32. Cf. también Adam: "Los edificios del Nacionalsocialismo estaban destinados a impresionar e intimidar, también estaban destinados a unir la gente" (Peter Adam, op. cit., p. 227).
[249] Cf. Wolf Lepenies, op. cit., p. 51.

moderno, es decir, […] casi cada año un nuevo arte. La Alemania nacionalsocialista vuelve a exigir un arte alemán, y éste debe ser y será como todos los valores creativos de un pueblo un arte eterno"[250]. Paralelamente a dicha exposición se efectuó otra en Munich sobre "arte degenerado", la cual posteriormente se iba a repetir, bajo la coordinación de Goebbels, hasta 1941 en diferentes ciudades grandes de Alemania. Por "arte degenerado" se consideraban todas las obras "racialmente degeneradas" por ser creadas por judíos así como obras de la vanguardia artística, calificadas productos del "bolcheviquismo de cultura" asociado a las grandes ciudades, al espíritu cosmopolita y a la decadencia de la civilización[251]; la producción y comercialización de tal arte ya desde 1936 estaban totalmente prohibidas, muchas obras de arte habían sido sacadas de los museos, algunas vendidas al extranjero o destruidas, y otras previstas para dicha exposición en 1937. El nuevo arte propuesto se ajustaba estrictamente al gusto tradicional de un público con pocas pretensiones intelectuales, exaltando los valores de *sangre y suelo* (*Blut und Boden*). Así los motivos preferidos por los nazis en la pintura eran paisajes[252], bodegones, escenas mitológicas, la vida de trabajo preindustrial y en el campo sin técnica avanzada así como el cuerpo humano (desnudo) bien formado expresando belleza, pureza y gracia como los supuestos ideales del hombre nórdico. Aparentemente los resultados de la nueva pintura

[250] Adolf Hitler, citado en Stefan Koldehoff, *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst*, Frankfurt/M.: Eichborn , 2009, o. 57.

[251] Las ideas nazis sobre el "arte degenerado" tenían su origen en la teoría antropológica del siquiatra italiano Cesare Lambroso sobre características físicas anormales en individuos delincuentes, a finales del siglo XIX, la cual fue adaptada por su discípulo Max Nordau al mundo cultural, suponiendo una base patológica en ciertas manifestaciones artísticas modernas. "Adoptada por los teóricos nazis desde los años veinte, la idea de degeneración en las artes iba a ser el argumento central de las reflexiones artísticas nacionalsocialistas. La vaga definición del concepto permitió que fuese utilizado indiscriminadamente por los críticos cercanos al régimen". (Fernando Delgado García, "Introducción", en: *Componer bajo el Tercer Reich*, Madrid: Fundación Juan March, 2010, pp. 6-19, aquí p. 8).

[252] Se tomaba como modelo a los románticos como Caspar David Friedrich y Philipp Otto Runge. Según Adam, la pintura de paisaje nazi "representaba el *Lebensraum* alemán, su espacio vital" (Peter Adam, op. cit., p. 130); refiriéndose Adam a la idea nazi, ya expuesta en *Mi lucha* de Hitler, para describir la necesidad de Alemania de expandirse hacia nuevos territorios, principalmente en Europa del este.

nacionalsocialista decepcionaron al propio Hitler y otros jerarcas nazis, por lo que pusieron sus expectativas hacia la escultura, cuya promoción llegó a adquirir un espacio político importante, siendo escultores como Breker y Thorak "diseñadores de un nuevo tipo de hombre", el "tipo heroico", otorgando de acuerdo al modelo de la antigüedad clásica "expresión creadora a la ansiedad de un pueblo sano por alcanzar la plenitud racial, la cual ha de ser equivalente con la plenitud estética"[253]. Era un mensaje político que a través de la escultura expuesta en los espacios de tránsito de los ciudadanos prometía llegar hasta un muy amplio público.

El arte como medio de comunicación del poder político con las masas se relacionó con dos otros medios de propaganda de naturaleza oral y visual, utilizados por los nazis a la "perfección totalitaria"[254]: la radio y el cine. Hitler ya en 1925 había mostrado su profundo conocimiento de diferentes principios y técnicas de la propaganda, que posteriormente iba a implementar[255]; y en 1936 afirmó: "La propaganda nos ha llevado hasta el poder, nos ha permitido desde entonces conservar el poder; también la propaganda nos concederá la posibilidad de conquistar el mundo"[256]. Para Goebbels propaganda era más que técnica de

[253] Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., pp. 40 y 26. De acuerdo a Adam, dichas esculturas representaban para Hitler y los nazis "el ideal de la raza aria, encarnando las virtudes del régimen: camaradería, disciplina, obediencia, dureza y valor. No era sólo un ideal de belleza, que era un ideal de ser" (Peter Adam, op. cit., p. 178).

[254] Alejandro Pizarroso Quintero, *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*, Madrid: Eudema (1990), 2a. ed. 1993, p. 344.

[255] Cf. Adolf Hitler, Mein Kampf, loc. cit., passim. "Es indudable que Hitler pudo cumplir sus ambiciones artísticas en la propaganda" (Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., p. 20).

[256] Adolf Hitler, discurso en el Congreso del Partido de 1936 en Nuremberg, citado en Emma Rodero Antón, "Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo" (2000), http://bocc.ubi.pt/pag/rodero-emma-propaganda-nazismo.pdf, 14 pp., aquí p. 11. La importancia que tenía la propaganda para Hitler, demuestra también el hecho de que Goebbels, desde 1930 encargado del partido nazi para la propaganda y desde 1933 Ministro de Propaganda, fue considerado por Hitler en su testamento su futuro sucesor como *Führer* (Georg Bönisch, "Das böse Genie", en: *Der Spiegel*, no. 47, 2010, pp. 76-85, aquí p. 85). Debido a su utilización sistemática de las técnicas más modernas de la agitación para "sustituir el convencimiento por la sugestión, […] crear por todos los medios una atmósfera sofocante de fe ciega, de histerismo de hombres crédulos y desesperados", Lukács considera el nazismo una "mescolanza de la filosofía alemana de la vida y la técnica publicística norteamericana" (Georg Lukács, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, loc. cit., pp. 388 y 389).

publicidad, era un arte cuya ejecución requería la colaboración de artistas. El arma más poderosa de la propaganda nazi llegó a ser el discurso. Tanto Hitler como Goebbels en sus discursos de larga duración casi siempre en forma libre, preparados con sumo cuidado no sólo en su contenido sino también en su escenificación – en el marco de gigantescas manifestaciones oficiales de mucho más de 100,000 personas, grandes eventos deportivos[257] o "eventos totales" especiales del partido con desfiles militares, banderas y símbolos, música coral y de marcha, antorchas y catedrales de luces − supieron perfeccionar la manipulación de los sentimientos de las masas, para persuadirlas cerrar filas en torno al nazismo, someterse incondicionalmente a la voluntad del gobierno, no dudar del *Führer* aún en una etapa ya muy crítica de la guerra, estar dispuestas a dejarse llevar por él a donde sea, la "guerra total"[258], la autodestrucción, la propia muerte[259]. Para fortalecer aún más el efecto de estos discursos, Hitler y su Ministro de Propaganda recurrieron a la radio y el cine como los dos medios más modernos en su tiempo que prometían el alcance masivo de la propaganda nazi. Así el control total de las emisoras de radio y de la industria cinematográfica por el Ministerio de Propaganda fue complementado con impulsos estatales para la fabricación masiva de receptores radiofónicos económicos y para la construcción de nuevas salas cinematográficas, logrando con ello en pocos años la

[257] Así los Juegos Olímpicos de 1936 celebrados en Berlín fueron un evento deportivo muy importante aprovechado por el régimen nazi para escenificar su poder tanto hacia la propia población alemana como hacia fuera de Alemania.

[258] En su discurso del 18 de febrero de 1943 en el palacio de deportes de Berlín, transmitido por radio hacia todas otras partes del Reich, Goebbels conjuró ante la población alemana, asustada por las primeras derrotas militares y el comienzo de los ataques aéreos británicos a ciudades alemanas, aceptar la necesidad de la "guerra total" para lograr la victoria final de Alemania.

[259] De acuerdo a Adorno, la propaganda nazi estaba centrada en la idea del *Führer*, "ya que sólo esta imagen psicológica puede resucitar la idea del padre todopoderoso y amenazante del antepasado" (Theodor W. Adorno, "Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda", en: *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1971, pp. 34–66, aquí p. 45).

existencia de radios populares (*Volksempfänger*) en casi todos los hogares alemanes y un enorme incremento de espectadores en las salas cinematográficas[260].

A falta de televisión las salas de cine ofrecieron noticiarios y documentales con una fuerte carga propagandística; y la censura estatal de todas las producciones cinematográficas garantizó una combinación de la propaganda política con películas en su gran mayoría ligeras de diversión de diferentes géneros a gusto de un público masivo[261]. Los diálogos para las películas, de acuerdo a las directrices de Goebbels, debían ser escritos en un lenguaje entendible por todo el pueblo; y en forma similar a la industria cinematográfica de Hollywood se mantuvo un culto a los actores y actrices célebres[262]. Al igual que en Italia fascista sólo una pequeña minoría de las películas producidas durante el Tercer Reich fueron de propaganda directa[263], con referencias a los valores exaltados por los nazis y a contenidos antisemitas[264]. Unas pocas producciones cinematográficas destacaron por su muy alto valor artístico, en particular los documentales de Leni Riefenstahl sobre el Congreso del Partido (*Triunfo de la* voluntad) y sobre los Juegos Olímpicos, los cuales como "resultado de esfuerzos de composición destinados a convertirlos en documentos de valor permanente que sobrevivieran a los más efímeros

[260] Siguiendo la meta del gobierno nazi "Para cada familia un radio" en pocos años se logró obtener una existencia de receptores de radio mucho más alta en Alemania que en los otros países europeos (cf. Hans Sarkowicz, "´Nur nicht langweilig werden´. Das Radio im Dienst der nationalsozialistischen Propaganda", en: Bernd Heidenreich y Sönke Neitzel, *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn: Schöningh, 2010, pp. 205–234); y al mismo tiempo se incrementó en forma acelerada el número anual de espectadores de las salas cinematográficas, de 245 millones en 1933 hasta un mil doscientos millones en 1944 (Wolf Donner, *Propaganda und Film im "Dritten Reich"*, Lampertheim: Tip, 1995, p. 64).

[261] Los géneros más favorecidos fueron: comedias, comedias musicales, películas de revista, literatura llevada a la pantalla, biografías de reyes, de otros hombres de estado y de artistas, películas sobre el circo, la tierra natal, de aventuras exóticas y utópicas (cf. Hans Gerhold, op. cit., p. 426).

[262] Ibíd, p. 425.

[263] En relación a Italia, cf. Jacqueline Reich y Piero Garafalo, "Preface", en: id. (eds.), *Re-viewing fascism: Italian cinema, 1922-1943*, Bloomington: Indiana University Press, 2002, pp. VII-XIV, aquí p. VII.

[264] "De 1094 películas menos de una sexta parte eran de propaganda" (Hans Gerhold, op. cit., p. 425). Cf. también Wolf Donner, op. cit.

noticieros semanales"[265] desde Kracauer hasta hoy en día están en el centro de amplias controversias sobre las características de la estética fascista[266].

"La música afecta más al corazón y a las emociones que al intelecto. ¿Dónde entonces podría latir más el corazón de una nación que en sus grandes multitudes, donde el corazón de la nación encuentra su verdadero hogar?"[267] En la imaginación nazi la música tenía un significado cultural muy especial gracias al gran número de compositores alemanes desde la época del Barroco considerados importantes y el reconocimiento internacional del alto nivel artístico de las orquestas, los directores, músicos y cantantes y de las

[265] Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán (1947), Barcelona: Paidós, 1985, p. 271.

[266] Leni Riefenstahl (1902-2003), cineasta estrella en el Tercer Reich, se dedicó después de la guerra principalmente a la fotografía (documentaciones fotográficas sobre la tribu africana Nuba y sobre arrecifes de coral). Su obra completa gira alrededor del culto a la belleza – neutral sin juicio ideológico-político, según su propio punto de vista –, encontrada por ella entre atletas, desfiles de masas, tribus africanas, en la montaña y en el mar profundo, y ha sido objeto al mismo tiempo de gran admiración como de fuertes ataques. Un ejemplo de la dificultad de tener una postura definida ante la obra artística de Riefenstahl dio Susan Sontag, al opinar en 1966 que "a través del genio de cineasta de la Riefenstahl", por proyectar "los complejos movimientos de la inteligencia, la gracia y la sensualidad", sus películas *Triunfo de la voluntad* y *Olimpia* [de Riefenstahl] "trascienden las categorías de la propaganda e inclusive del reportaje" (Susan Sontag, "On Style", en: id., Against Interpretation and Other Essays [1966], New York: Dell, 1967, pp. 15-39, aquí pp. 25-26), para llegar en 1975 a una profunda revisión de su anterior subvaloración del contenido de esas películas (id., "Fascinating Fascism" [1975], en: id., *Under the Sign of Saturn*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980, pp. 72-105), considerando que no existe belleza sin contenido y que una determinada belleza ya en sí misma es un contenido: "el arte fascista despliega una estética utópica, la de la perfección física" (ibíd., p. 92) y la obra de Riefenstahl, independientemente del contexto histórico de su creación, por plasmar la belleza del cuerpo humano en movimientos disciplinados articula una visión proto-fascista de la vida. Una posición similar a la de Sontag de 1975 ante la obra artística de Riefenstahl, la toma Royo Hernández, tratando de comprobar "la imposibilidad de un arte apolítico" (Simón Royo Hernández, op. cit., p. 9). También Peucker sigue la argumentación de Sontag, pero pone el acento no tanto en "la dimensión psico-sexual del arte fascista", sino trata de contextualizar artística e históricamente algunos aspectos del estilo coreográfico de Riefenstahl, para identicarlos como fascistas (Brigitte Peucker, "The Fascist Choreography: Riefenstahl´s Tableaux", en: id., *Art and the Real in Film*, Stanford: Stanford University Press, 2007, pp. 49-67).
Sin embargo, la idea de hablar en relación a la obra de Riefenstahl de una "estética fascista" no ha quedado sin objeción. Para Baxmann las películas de Riefenstahl no crearon ninguna propia "estética fascista", sino "condujeron a una síntesis las posibilidades fílmicas desarrolladas desde los años 10 y 20" en relación a la estetización de la dimensión político-nacional del espacio y el culto del cuerpo (Inge Baxmann, "Ästhetisierung des Raums und nationale Physis", en: Karlheinz Barck y Richard Faber (eds.), *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 79-96, aquí p. 84). Žižek rechaza el término "proto-fascista", considerando el fascismo no como rasgo de una obra de arte, sino como su contexto político, y ante la obra de Riefenstahl al igual la de "Ezra Pound, William Butler Yeats, y otros modernistas con tendencias fascistas" propone "sostener la tensión […] entre la perfección artística y el proyecto ideológico ´ex-apted´" (Slavoj Žižek, "Aprendiendo a amar a Leni Riefenstahl" [2003], http://zizekencastellano2.blogspot.com/2009/10/aprendiendo-amar-leni-riefenstahl.html, 3 pp., p. 3).

[267] Joseph Goebbels, citado en "Música en el Tercer Reich", http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/, 6 pp., aquí p. 3.

instituciones de la educación musical[268]. El medio idóneo de la instrumentalización de la música para la propaganda sonora nazi fue la radio, a través de la cual la música pudo llegar a las masas en forma de complemento y adorno de discursos y noticieros políticos; así mismo, debido a una programación radiofónica totalmente controlada por el Ministerio de Propaganda, los criterios arbitrariamente impuestos por el régimen nazi para la selección de música deseada y rechazada se pudieron transmitir como directrices no cuestionables a todo el pueblo.

Música deseada significó por una parte la depuración de la herencia musical del pasado de todas las obras de compositores no arios − como, Meyerbeer, Mendelssohn, Mahler y otros −, llegando a ser favoritos en primer lugar, debido a las predilecciones musicales muy personales del propio Hitler, la música de Wagner, exaltando algunas de sus óperas como expresión más pura del espíritu alemán[269], y después el clasicismo de Haydn y Mozart y sobre todo de Beethoven, la música barroca de Bach y Händel, así como los compositores del romanticismo como Schubert, Schumann, Brahms y Bruckner. Por otra parte, en cuanto a la música contemporánea la no permitida estaba definida a través de su estigmatización como "degenerada", la cual se aplicaba tanto a cualquier obra judía como a las tendencias del modernismo musical relacionadas con la atonalidad y el dodecafonismo y en lo referente a la música más ligera también al jazz. Sin embargo, los criterios para la

[268] "En un nivel social más amplio, se consideraba a la música como un medio importante para inculcar los ´valores alemanes´, el nacionalismo y el sentido de comunidad. Se abrieron incontables organizaciones musicales, se publicitó músicos, se entregaron premios, se pusieron en escena festivales con el objetivo de que la música ´alemana´ llegara a cada hogar y a las barracas militares del Reich. La música también formó una parte importante de las propias actividades del Partido Nazi y tuvo un papel fundamental en los encuentros del Partido y otros eventos públicos […] Había ´grupos de música´ dentro de las SS […] En ciudades y pueblos ocupados a menudo los músicos locales eran obligados para tocar para públicos nazis […] Varios campos de concentración tenían sus propias orquestas […] La música también se usaba como medio de tortura: los prisioneros eran forzados a tocar música mientras se los golpeaba o a cantar mientras realizaban tareas extenuantes. La música acompañaba ejecuciones públicas y se transmitía por altoparlante en fusilamientos masivos" ("Música en el Tercer Reich", loc. cit., pp. 5-6).

[269] De las óperas wagnerianas la más promovida por los nazis fue Los *Maestros Cantores de Nuremberg*; en cambio obras como *Tristán e Isolda* y *Parsifal* fueron ignoradas.

calificación de música como "degenerada" no fueron muy homogéneos, sino particulares y divergentes. "Las generalidades sobre degeneración […] nunca llegaron a materializarse en la condena gubernamental de estilos musicales concretos"[270]; así que la exposición sobre "música degenerada" en 1938 en Düsseldorf en contraste con la exposición dedicada a las artes plásticas "degeneradas" fue fruto de una iniciativa personal de un dirigente nazi menor, contó con poca publicidad, se cerró antes de lo previsto y tampoco logró conseguir el aval oficial para repetirse en muchas otras ciudades[271].

Aunque tal vez no para la mayoría, pero para las partes de la población más estrechamente relacionadas con la vida musical y su historia, incluyendo los propios músicos, las contradicciones de la política musical nazi se hicieron perceptibles. Aparentemente la solución de la "cuestión judía" no era tan sencilla, si se tomaban en cuenta los "pecados" al respecto por los grandes compositores en el pasado: como la adaptación de textos del Viejo Testamento a música por Händel, la colaboración de Mozart con un libretista judío, canciones (*Líeder*) de Schubert y Schumann basadas en poemas del judío Heine[272]. Algunas obras de compositores judíos del pasado gozaban de amplia popularidad: como la marcha nupcial del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, algunas operetas de Offenbach así como los valses y las operetas de Johann Strauss hijo, cuyas relaciones familiares de sus antepasados con judíos fueron ocultadas por las

[270] Fernando Delgado García, op. cit., p. 8.
[271] Ibíd., pp. 8-9. Acerca de dicha exposición sobre "música degenerada", que se repitió sólo en Weimar, Munich y Viena, cf. también Albrecht Dümling, "The Target of Racial Purity: The 'Degenerate Music' Exhibition in Düsseldorf, 1938," in Richard Etlin (ed.), *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, Chicago: University Press, 2002, pp. 43-62.
[272] Según el poeta Benn, durante el Tercer Reich "se vuelve habitual que un poeta de baladas solicite al ministerio de propaganda el permiso para sustituir en los *Lieder* de Schubert los textos de Heine por otros suyos, más cercanos al sentir popular. Y la prensa juzga oportuna dicha propuesta" (Gottfried Benn, parafraseado en Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., p. 44, nota 64).

autoridades nazis[273]. En sus primeros años el régimen nazi tuvo que enfrentarse a manifestaciones de preocupación por el riesgo de una pérdida de calidad de las grandes orquestas debido a la exclusión de músicos judíos[274] y a la resistencia de reconocidos y elogiados compositores "arios" de renunciar a la colaboración con judíos[275].

Eran obvias las ambigüedades en la relación del régimen nazi con el modernismo musical, del cual algunos representantes no judíos como Egk, Bartók y Stravinski a pesar de influencias atonales en sus obras no fueron rechazados como compositores "degenerados" y encontraron por lo menos temporalmente un reconocimiento oficial[276]. En la música ligera − cuya promoción radiofónica, pese a las protestas de los amantes de la "música seria", en particular en los últimos años de la guerra llegó a adquirir una importancia creciente para el aparato propagandístico del Estado nazi, reconociendo la

[273] El 5 de junio de 1938, Goebbels se quejó en su diario que algún "sobre-inteligente detectó que Joh. Strauss era un octavo judío. Prohíbo que eso se haga público. Puesto que en primer lugar todavía no está comprobado y en segundo lugar no estoy dispuesto a dejar socavar poco a poco toda la herencia cultural alemana. Al final de eso sólo quedan de nuestra historia Viduquindo, Enrique el León y Rosenberg […] Hago todo lo que puedo en contra de eso. Así lo quiere también el *Führer*" (Joseph Goebbels, *Die Tagebücher*, Parte I, Vol. 3, München: K. G. Saur, 1987, p. 449).

[274] En este sentido Wilhelm Furtwängler, internacionalmente reconocido como director de orquesta y nombrado en 1933 por los nazis como director de la ópera de Berlín y como vicepresidente de la nueva Cámara de Música del Reich, criticó en abril del mismo año en una carta abierta a Goebbels la discriminación de los músicos judíos. En 1934 renunció en protesta a la prohibición política del estreno de la ópera *Matías el Pintor* ("*Mathis der Maler*") de Paul Hindemith a dichos cargos; permaneciendo en Alemania, defendió en varias ocasiones a músicos judíos y no judíos no aceptados por los nazis. A pesar de su postura crítica hacia el régimen nazi fue oficialmente protegido para no tener que participar en la guerra, incluyéndolo no sólo en la *Gottbegnadeten-Liste* (cf. supra, cap. 3.1), sino dentro de ella en la lista especial de los tres músicos más importantes del Tercer Reich (junto con Hans Pfitzner und Richard Strauss). Cf. Fred K. Priedberg, Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich. Wiesbaden 1986; cf. también Eberhard Straub, *Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie*, München: Siedler, 2007 (críticando el papel de Furtwängler durante el Tercer Reich como "opotunista").

[275] Así dio ejemplo Richard Strauss, quien, nombrado en 1933 por el régimen nazi como presidente de la Cámara de Música del Reich, ya en 1935 renunció a este puesto debido a las críticas del partido nazi por haber usado para su ópera *La mujer silenciosa* un libreto del autor judío Stefan Zweig. Después de esa controversia con el régimen nazi, Strauss, igualmente al director de orquesta Furtwängler, permaneció en Alemania, como célebre compositor con gran reputación internacional y considerado por los nazis como uno de los tres músicos más importantes del Tercer Reich (cf. supra, anterior nota a pie de pág.). Cf. acerca del papel de Strauss durante el Tercer Reich Michael H. Kater, *Composers of the Nazi era: Eight portraits*, Oxford: University Press, 2000, cap. 8.

[276] Sin embargo, en el curso de la guerra paso a paso también la música de compositores no judíos, del pasado y de la contemporaneidad, de los países enemigos llegó a ser víctima de la propaganda nazi, al ser considerada no deseada para conciertos y la radio.

necesidad de distraer, cohonestar, apaciguar y mentir para poder mantener el ánimo de la población y para evitar a través de programas atractivos que se escucharan emisoras enemigas[277]– se manifestó una contradicción entre la difamación y prohibición del jazz como "música de negros" y la aceptación de la música swing, obviamente influenciada por el jazz y llegando a ser la moda musical de amplias partes de la juventud alemana ("jóvenes del swing")[278]. Tales ambigüedades y contradicciones de la política musical pudieron considerarse como señal de "las graves diferencias entre la teoría y la práctica en la vida musical del Tercer Reich"[279], entre el discurso oficial del régimen nazi sobre la "música degenerada" y la realidad de su relación con el modernismo musical, dejando descubierto que los motivos centrales para rechazar música como "degenerada" tenían poco que ver con juicios estéticos y eran sobre todo de carácter racial[280]. Además, era evidente que la renuncia total a innovaciones compositoras tampoco era de mucho agrado para los jerarcas nazis para quienes lo revolucionario era un componente central de su ideología y por ello su gobierno "el más moderno que existe mundialmente"[281]. Bajo esas condiciones y en la

[277] Como eslogans propagandísticos de aguante y resistencia contra el desánimo causado por el bombardeo de las ciudades alemanas se pueden interpretar dos canciones de gran éxito de Alemania nazi *No es el fin del mundo* ("*Davon geht die Welt nicht unter*") y *Sé que un día habrá un milagro* ("*Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen*"), originalmente interludios musicales de la película *El gran amor* de 1942. El hecho de que en el Tercer Reich, al igual que en Italia fascista, seguía manteniéndose la separación entre arte seria y arte popular comercial, podría haber dado lugar a la exasperación de aquellos idealistas entre los adictos al nazismo que habían esperado la realización de la idea de un Estado de alta cultura o sea de la utopía de un "Estado estético" en el sentido de Schiller (cf. Jost Hermand, "Die Kulturszene im Dritten Reich", en: Brunhilde Sonntag, Hans- Werner Boresch y Detlef Gojowy [eds.], op. cit., pp. 9-22, aquí pp. 19-20; acerca de las ideas estéticas de Friedrich Schiller cf. supra, caps. 1.2 y 2.3.1).

[278] Cf. Michael H. Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York y Oxford: University Press, 1992.

[279] Pamela M. Potter, op. cit., p. 445.

[280] Cf. Michael H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford: University Press, 1999, p. 6

[281] Joseph Goebbels, citado en Michael H. Kater, op. cit., p. 177. Hitler no tenía ningún deseo de imponer restricciones estéticas a los compositores (cf. Frederic Spotts, op. cit., pp. 272-276) y declaró en 1938: "Pero sería terrible si el Nacional Socialismo, el que por un lado vence el espíritu del tiempo que causó la dilución de nuestra fuerza creativa musical, por otro lado, mediante el establecimiento de objetivos falsos, contribuyera a conllevar la música a un camino equivocado e igualmente malo como el de la confusión general que

estela de los discursos oficiales de la esforzada pesquisa por una modernidad artística fascista, "pudieron formarse espacios libres, en los que innovadores serios tuvieron la oportunidad de perfilarse y ser reconocidos por el régimen"[282]. Así que el modernismo musical no dejó de existir y siguió presente en las composiciones musicales realizadas durante el Tercer Reich, dando continuidad a las diferentes tendencias como atonalidad, dodecafonía, neoclasicismo, etc., surgidas en los años veinte y anteriormente[283]; al mismo tiempo se impuso – pero no sólo en sino también fuera de Alemania nazi − como respuesta a las nuevas realidades socio- y político-culturales de los años treinta la tendencia hacia estilos más simplificados y comprensibles, "nacionalmente teñidos adoptados por una amplia gama de compositores"[284].

---

dejamos atrás" (Adolf Hitler, cit. en Michael Walter, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945*, Stuttgart: Metzler, 1995, p. 196).

[282] Michael H. Kater, "Das Problem der musikalischen Moderne im NS-Staat", loc. cit., p, 184. Cf. id., The Twisted Muse, loc. cit., pp. 178-179. Acerca de la poca consistencia de la censura que ejerció el régimen nazi a través de la cámara de música del Reich sobre la producción musical, cf. Alan E. Steinweis, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre, and the Visual Arts,* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993, pp. 138-142. También los análisis de otros aspectos organizativos de la política musical hacen dudar de la idea de un control total sobre la vida musical por parte del régimen nazi: cf. vgr. los ensayos de Celia Applegate, Kim H. Kowalke y Stephen McClatchie en: Michel H. Kater y Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933-1945*, Laaber: Laaber, 2003.

[283] "Eso no quiere decir que la composición atonal y dodecafónica, finalmente, hayan contado con mucha aceptación en el Tercer Reich, sino más bien quiere mostrar que el modernismo en un sentido más amplio no fue vilipendiado como muchos [autores] han supuesto" (Pamela M. Potter, op. cit., p. 442). Cf. también ibíd., p. 445: "[…] a pesar de la denigración de la atonalidad y el jazz en la exhibición de música degenerada […], la composición atonal e incluso dodecafónica sobrevivió, y el jazz americano disfrutó de una mayor popularidad durante el Tercer Reich que en la República de Weimar. Muestras al azar de las listas de repertorio de las orquestas y teatros de ópera, de listas de reproducción de la radio, de discos producidos y de programas de las organizaciones de aficionados han revelado nuevas sorpresas: la continuación de la presencia de compositores ´judíos´ o ´degenerados´ como Mendelssohn, Zemlinsky, y Berg, y una amplia representación de la música extranjera".

[284] Joan Evans, "'International with National Emphasis': The Internationales Zeitgenössisches Musikfest in Baden-Baden, 1936–1939," en: Michael H. Kater y Albrecht Riethmüller (eds.), op. eit., pp. 102-113, aquí p. 108. En el marco de estudios comparativos internacionales muchas tendencias musicales consideradas anteriormente típicamente nazis o más ampliamente fascistas "se revelan como mucho más universales y características de la época" (Pamela M. Potter, op. cit., p. 444). Eso puede explicar también la reacción relativamente neutral hasta afirmativa en muchos países, independiente de su forma de gobierno (dictatorial o democrática), incluyendo a Gran Bretaña y Estados Unidos, a la exhibición de 1938 en Alemania sobre "música degenerada" (cf. Albrecht Dümling, op. cit., p. 61).

Los nazis pudieron tomar a Italia como ejemplo de que el modernismo en el arte y el régimen fascista no eran incompatibles. "Ya durante demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de antiguallas. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios innumerables", había escrito el poeta Marinetti en el *Manifiesto futurista* publicado en 1909 en París[285], el cual inauguró el movimiento artístico del futurismo, sentó precedente para el *Manifiesto surrealista* de 1924[286] y para otras vanguardias. A la vez con las propuestas del mismo texto − de glorificar el rompimiento con la tradición, la juventud, la velocidad técnica, la violencia, la agresividad y la guerra – expresando una crítica radical de la cultura y la sociedad, el deseo de un cambio total más allá de lo meramente artístico, incluyendo lo político, el futurismo no sólo se acercó al anarquismo, sino también llegó a contribuir al nacimiento del fascismo. La politización de las actividades artísticas de los futuristas llevó poco antes de la finalización de la Primera Guerra Mundial hacia la formación de un partido futurista, precursor del *Partito Nacionale Fascista, creado en 1919*. A pesar de la posterior marginación política de algunas futuristas radicales, que se entendieron como defensores de la pureza de principios fascistas y cuestionaron fuertemente el pacto del Estado fascista con la cultura burguesa[287], a diferencia de la Alemania nazi y también de la Unión Soviética bajo Stalin[288], en la Italia fascista no se llegó a condenar la vanguardia artística como "degenerada" o "formalista".

---

[285] Filippo Tommaso Marinetti, en *Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909 (http://es.wikipedia.org/wiki/ Manifiesto futurista).

[286] Cf. supra, caps. 2.3.2 y 2.3.3, en relación al surrealismo y el debate entre Benjamin y Adorno al respecto.

[287] Cf. el análisis del pensamiento político de los autores Curzio Suckert, Mino Maccari, Mario Carli, Emilio Settimelli y Julius Evola, considerados representantes de un futurismo y fascismo radical, por Patrica Chiantera-Stutte, *Von der Avantgarde zum Traditionalismus. Die radikalen Futuristen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1931*, Frankfurt/M.: Campus, 2002.

[288] El arte en la Rusia antes y poco después de la Revolución de 1917 tenía muchos rasgos comparables con las vanguardias en Europa occidental, en particular con el futurismo, los cuales posteriormente se superaron o fueron oprimidos bajo el dictado del programa estético oficial del "realismo socialista" (cf. Detlef Gojowy, "Gesunde Kunst in großer Zeit", en: Brunhilde Sonntag, Hans- Werner Boresch y Detlef Gojowy (eds.), *Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus*, Köln: Bela, 1999, pp. 42-63, aquí pp. 50-51).

Las vanguardias artísticas en Alemania de las primeras décadas del siglo XIX retomaron algunos elementos del futurismo italiano: su idea central de la unificación de arte y vida[289]; su actitud provocativa contra la tradicional cultura burguesa, la cual caracterizó en particular al dadaísmo, surgido inicialmente en Suiza durante la Primera Guerra Mundial, cuya burla "de las añoranzas románticas del más allá y los asaltantes del cielo"[290] más tarde en los años veinte llevó al "tono frío y desilusionado" [291] de la "Nueva Objetividad", al estilo constructivista y racionalista del *Bauhaus*, retomando elementos del cubismo, futurismo y expresionismo, a la "danza expresiva" (*Ausdruckstanz*)[292]. Pero a diferencia del futurismo, en Alemania la relación del arte con la modernidad económica, social y política quedó rota: así el dadaísmo fue una protesta satírica contra el sinsentido de la guerra, la cual por los futuristas fue admirada como realización del hombre heroico y de la belleza de la técnica; y en cuanto al expresionismo, tal vez en Alemania la vertiente de la vanguardia más importante[293], sólo en un corto momento inicial (1919-1912) se confesó partidario del futurismo y de su admiración del progreso técnico, pero después llegó a distanciarse de la posición de Marinetti[294]. A pesar de esas diferencias que impidieron en Alemania la transformación de las vanguardias en "arte de Estado", la estetización de lo político fuertemente impulsada por el régimen nazi, siguiendo el ejemplo del fascismo italiano, y a la vez las contradicciones de la política cultural pueden explicar que muchos artistas contemporáneos, representantes del modernismo no llegaron a oponerse a ese régimen, sino buscaron un *modus vivendi* entre adaptación total y el aprovechamiento de

[289] Ibíd., p. 49.
[290] Rüdiger Safranski, op. cit., p. 300.
[291] Ibíd., p. 307.
[292] Cf. Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (2007), Madrid: Akal, 2010, p. 208.
[293] Cf. ibíd., p. 45.
[294] Hansgeorg Schmidt-Bergmann, "Futurismus und Expressionismus", en: York-Gothart Mix (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, München y Wien: Hanser, 2000, p. 477.

espacios para la producción artística aparentemente libres de rigorosos mecanismos de control.

Dónde seguramente menos espacios libres de control por las autoridades de la política cultural alemana existían, era el ámbito de la literatura[295]. Las repetidas acciones de quemas públicas de libros de autores judíos, marxistas y otros críticos del nazismo bajo el lema "en contra del espíritu no alemán", las cuales empezaron en 1933 inmediatamente después del ascenso al poder político de los nazis y contaron con amplia participación de estudiantes universitarios alemanes, las listas negras de libros y escritos prohibidos parecen indicar que probablemente la literatura debido a su mayor acceso a un público grande fue considerada un riesgo muy especial para la estabilidad del régimen nazi, un riesgo más fuerte en comparación con la mayoría de las obras "degeneradas" de la música, pintura, plástica, etc., en las cuales una posición política en relación al régimen solía expresarse normalmente en forma menos evidente para sus receptores. Con ello se puede explicar el por qué entre los emigrantes alemanes no judíos durante el Tercer Reich se encontraban mucho más escritores que otros artistas. Sin embargo, igualmente a los últimos muchos escritores permanecieron en Alemania, podían seguir publicando y expresaron su eventual

[295] En este contexto debe señalarse nuevamente una diferencia entre la Alemania nazi y la Italia fascista. El movimiento fascista italiano, por lo menos en su primera fase, se caracterizó por la "poca formalización" de su ideología (cf. Zeev Sternhell, "Fascist ideology", en: Walter Laqueur (ed.), *Fascism. A reader´s guide. Analyses, Interpretations, Bibliography*, Berkely: University of California Press, 1976, pp 315–376), siendo "una especie de crisol para todo: sindicalismo, vanguardia anti-burguesa y anarquista, nacionalismo, tradicionalismo, conservadurismo pequeñoburgués" (Patricia Chiantera-Stutte, op. cit., pp. 14-15); esta falta de homogeneidad se mantuvo también después de su ascenso al poder político, impidiendo que las nuevas organizaciones culturales de reciente constitución fueran vistas como un ámbito oprimido sin rasgos creativos; e incluso en los años treinta nunca se llegó a una represión total de la libertad de expresión de los intelectuales, así que disidentes u opositores como Benedetto Croce o Luigi Einadi pudieron permanecer en Italia y seguir publicando y revistas no fascistas no dejaron de tener influencia pública (ibíd. pp. 15-16).

distancia crítica al régimen en un retiro hacia lo privado, la llamada "emigración interior"[296].

Las ambigüedades estéticas, la "mezcla de estilos y formas estéticas" en la Italia fascista y la Alemania nazi son "elementos que no esperaríamos en un régimen totalitario de acuerdo a la definición del diccionario"[297] y no concuerdan con una caracterización del fascismo y nazismo como movimientos políticos meramente "anticuarios", "anti-modernos[298]. Así que un juicio sobre la relación de ambos movimientos con la modernidad no debería perder de vista que en el plano ideológico-cultural se percibieron a sí mismos como "futuristas", teniendo como intención "crear un nuevo tipo de ser humano del cual surgiría una nueva moral, un nuevo sistema social y eventualmente un nuevo orden internacional"[299].

En 1930, tres años antes del ascenso del movimiento nazi al poder político, Walter Benjamin en una crítica a Ernst Jünger había calificado tal estetización relacionada con el culto futurista de la técnica y la guerra como "imposición desenfrenada de las tesis de *l´árt pour l´art* para comprender la guerra", una estética de lo sublime que exige del individuo

[296] Este concepto, creado por el escritor Frank Thiess, provocó después de 1945 discusiones y polémicas con los autores exiliados, los cuales reclamaron haber representado únicamente ellos "la otra Alemania". Acerca de la literatura alemana durante el Tercer Reich cf. Jan-Pieter Barbian, *Literaturpolitik im NS-Staat. Von der "Gleichschaltung" bis zum Ruin*, Frankfurt/M: Fischer, 2010.
[297] Michael H. Kater, *The twisted Muse*, loc. cit., p. 6.
[298] Lo que la interpretación en particular del nazismo "como intrínsecamente reaccionario […] pasaba por alto es que lo característico del modernismo era la combinación de lo subjetivo y lo no racional con nuevas formas en la búsqueda de una síntesis novedosa de estas cosas con los estilos y modos de tecnología y organización más recientes, un modelo frecuentemente repetido en el modernismo programático. El resultado no fue una vuelta a una utopía preindustrial ´reaccionaria´, sino una ´modernidad alternativa´ nueva y radical, en la que el Tercer Reich habría de estar a la cabeza del mundo en tecnología al tiempo que construía una utopía que combinaba todos los valores primordiales de la raza con las nuevas formas del siglo XX […] Más que volver a una cultura del tradicionalismo o el cristianismo histórico, Hitler [en *Mi lucha*] *ofreció* un programa enteramente modernista de redención que combinaba lo racialmente primordial e irracional, por un lado, y un proyecto político radical que habría de introducir una nueva época milenaria" (Stanley G. Payne, "Prólogo", en: Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (2007), Madrid: Akal, 2010, pp. 7-12, aquí pp. 9-10).
[299] Modris Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, New York: Anchor, 1989, p. 303.

"guardar la compostura" frente a la muerte y convierte lo meramente instrumental de la tecnología militar en una "abstracción metafísica"[300]. Tal apreciación puramente estética del horror de la guerra, su percepción futurista como espectáculo bello, "la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica"[301], demuestra para Benjamin "los peligros de la sacralización de lo estético que se ha aislado de lo humano"[302] y cuya consecuencia lógica fue el esteticismo de la política por el fascismo. El fascismo ofreció dentro del contexto de una cultura de masas una puesta en escena de la vida política, en la cual las mismas masas formaban parte, reviviendo "el tipo de sensaciones pertenecientes a una época previa a la reproductibilidad técnica, creando un falso sentimiento de comunidad y opacando la posibilidad de cualquier pensamiento independiente"[303]. Aprovechándose los nazis de los nuevos medios de la era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte – como la radio, la fotografía y el cine − lograron una "auratización del Führer y de las masas que éste hipnotizaba"[304], una "éxtasis de los dominados" que sustentaba el dominio de los dominantes[305] y que planteaba con angustia para Benjamin la posibilidad de que las masas vivieran "su propia destrucción como un goce estético del primer orden"[306].

---

[300] Walter Benjamin, "Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift "Krieg und Krieger" herausgegeben von Ernst Jünger", en id., *Gesammelte Schriften,* vol. 3, Frankfurt/M., 1980, pp. S. 238-250, aquí pp. 241 y 247.

[301] Id., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", loc. cit., pp. 15-60, aquí p. 57.

[302] María Mercedes Andrade, "Los peligros de la estética en ´La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Revista de Estudios Sociales*, no. 34, Bogotá, dic. de 2009, pp. 72-80, aquí p. 79.

[303] Ibíd..

[304] Bernd Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona: Gedisa, 1990, p. 180.

[305] Wolfgang Benz, „The Ritual and Stage Management of National Socialism: Techniques of Domination and the Public Sphere", en: John Milfull (ed.), *The Attractions of Fascism*, New York: Berg, 1990, pp. 273-288, aquí p. 273.

[306] Walter Benjamin, op. cit., p. 57. La propuesta de Benjamin, de contrarrestar la estetización de la política por el fascismo con una "politización del arte" (ibíd.), hay que entenderla en el contexto político de la lucha antifascista, como pronunciación a favor del arte comprometido; con esta propuesta Benjamin perdió de vista que la politización del arte, que "ya era una práctica corriente en la Unión Soviética stalinista en esos años",

Impulsados por la idea de "convertir la vida cotidiana en cosa bella, no justa o buena, sino bella", el fascismo y el nazismo fueron "más que la estetización de la política", fueron "la estetización de la existencia como un todo"[307]. Su ideología incluía una visión utópica del mundo en la cual "una máquina social en su funcionamiento deficiente es sustituida por una perfecta"[308], de acuerdo a dos modos del pensamiento estético que surgieron en el siglo XIX como reacción a la modernización industrial y tuvieron su continuidad en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX: una metafísica de lo bello y una estética industrial vinculando lo bello con lo útil bajo nombres como "estética tecnológica" o "práctica", "belleza de la técnica", "belleza de la vida cotidiana", "romanticismo de acero"[309]. "El volver a través del romanticismo el alma a la técnica y mediante el arte el alma a la política son las fórmulas en el discurso nacionalsocialista de la estetización con las cuales se proclamó la unión entre arte y vida cotidiana"[310].

Desde la perspectiva nazi la idea de lo bello no era compatible con lo racialmente considerado feo y enfermo[311] y con lo decadente en el arte moderno; así que la

---

"en nada difería de su presunto contrario" (Anibal Romero, "Benjamin y el nazismo", 2004, http://anibalromero.net/Walter.Benjamin.estetica.pdf, pp. 3 y 5).

[307] Modris Eksteins, op. cit., p. 304.

[308] Ernst Bloch, *Freiheit und Ordnung. Abriss der Sozialutopien*, Hamburg: Rowohlt, 1969, p. 132 (ref. a Proudhon).

[309] "Vivimos en una época que es a la vez romántica y acerada, que no ha perdido su profundidad de ánimo, pero que, por otra parte, ha descubierto un nuevo Romanticismo en los resultados de las invenciones y de la técnica en la modernidad"; el nacionalsocialismo "ha sabido quitar a la técnica su carácter desalmado y llenarla con el ritmo y el impulso cálido de nuestra época" (Joseph Goebbels, discurso de 1935, citado en Rüdiger Safranski, op. cit., p. 320. En relación al intento nazi de fusionar el Romanticismo con la técnica en la modernidad, cf. también los comentarios de Safranski (op. cit., pp. 316-321), partiendo de la pregunta "cuánto Romanticismo tomó parte realmente en el triunfo del nacionalsocialismo" (ibíd., p. 316).

[310] Kalheinz Barck, op. cit., p. 107. Barck hace referencia particular a la "Institución de la Belleza en el Trabajo" (*Amt Schönheit der Arbeit*), la cual, bajo la responsabilidad de Albert Speer, se encargaba de organizar y dirigir una red nacional de acciones de estetización en las esferas de trabajo y de tiempo libre de la población obrera, incluyendo medidas de "embellecimiento" del lugar de trabajo industrial como "buena luz – buen trabajo", "máquinas limpias − fábrica limpia", "aire sano en el local de trabajo", etc., y de recuperación de la fuerza de trabajo a través de viajes, etc. (ibíd., pp. 104-107).

[311] Partiendo del punto de vista nazi sobre las relaciones entre lo bello y lo sano e higiénico y entre lo feo y lo enfermo, se convirtió la estética en medicina y la medicina en estética, respondiendo el antisemitismo exterminador, el genocidio, así como la eutanasia y la esterilización forzada de personas asociales y con

estigmatización como "arte degenerado" se refería sobre todo a artistas judíos[312] así como a ciertas partes del modernismo, consideradas decadentes o de "bolcheviquismo cultural" precisamente por su crítica de la modernidad técnica y su carácter eminentemente intelectual, elitista. Es notable que el fascismo alemán no se encontraba solo en su rechazo del expresionismo por decadente, sino paradójicamente situado al lado de una posición del frente antifascista para la cual esa vanguardia artística significaba un "asalto a la razón", preparando el terreno para el nazismo[313]. En términos generales se puede decir que las "continuidades entre nacionalsocialismo y temprana modernidad [artística] predominaban sobre las rupturas"[314] y que se buscaba reemplazar las formas decadentes del modernismo artístico por una forma innovadora del arte contemporáneo orientada a una visión futurista

---

enfermedades mentales y hereditarias "a la delirante planificación de un mundo perfecto de diseño, es la trágica versión de una delirante ingeniería social", "bajo un aura médica" garantizada por la fuerte colaboración de médicos con el régimen nazi, de una "biopolítica estética", de "una medida de higiene" (Alberto Ruiz de Samaniego, op. cit., pp. 36, 45, 34)

[312] Es sabido que entre los artistas vanguardistas hubo no pocos simpatizantes y afiliados al nazismo. Algunos, durante los primeros años del Tercer Reich, trataron de obtener sin éxito el reconocimiento de su arte por el régimen: vgr. el pintor Emil Nolde, el escultor Ernst Barlach, los literatos Gottfried Benn, Ernst Jünger y Hanns Johst (Roger Griffin, op. cit., pp. 40, 48, 352), el compositor dodecafónico (estrecho colaborador del exiliado judío Arnold Schönberg) Anton Webern (Amaury du Closel, *Erstickte Stimmen: "Entartete Musik" im Dritten Reich* [2005], Wien: Böhlau, 2010, pp. 430-442). Cf. también Justus H. Ulbricht, "´Germanisch-Dichterische Monumentalkunst´und ´nordischer Expressionismus´", en. Kalheinz Barck y Richard Faber (eds.), *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 59-78; donde se hace referencia a tendencias nacionalistas y de acercamiento al nazismo por artistas vanguardistas, pertenecientes al *Bauhaus* y el expresionismo.

[313] Georg Lukács, op. cit., (cf. también supra. cap. 4.2.2). En relación a similitudes de la crítica de los nazis y de Lukács al expresionismo, cf. Roger Griffin, op. cit., p. 44. Es además evidente que en ambas posiciones se reflejan momentos de una crítica cultural conservadora que en los años veinte había hecho hincapié en la "deshumanización" o sea la eliminación de lo humano en el arte modernista (José Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte y otros ensayos de estética" [1925], Madrid: Alianza, 1991).

[314] Inge Baxmann, op. cit., p. 80. La autora cuestiona el concepto de una "estética fascista", considerando que la estetización de lo político por el fascismo da continuidad a una tendencia del desarrollo del arte desde finales del siglo XIX, relacionada con "cambios en las disposiciones de percepción colectivas" del espacio político debido a la tecnología de los nuevos medios fotografía y cine (ibíd., p. 84). Para Baxmann "racismo y genocidio no significan una ruptura […], sino una variante" de "la tradición moderna de la estetización" de lo político (ibíd., p. 83).

del mundo, combinando "lo clásico y realmente arcaico con nuevas formas de expresión que se valían de las técnicas más avanzadas"[315].

Podemos concluir que el fascismo tanto en Italia como en Alemania más que ser forma híbrida del modernismo, resultado de su vinculación con lo reaccionario[316] o sea arcaísmo, parte anacrónica dentro de la modernidad europea, se centraba en la temporalidad de la misma y representaba una forma del modernismo en sentido "programático", es decir más amplio que el meramente artístico, estético o "epifánico"[317]. Este carácter programático del fascismo italiano y alemán no sólo puede explicar su atracción para muchos artistas modernistas e intelectuales de su tiempo, las rupturas radicales en el pensamiento político de algunos, cambiando desde la izquierda hacia la derecha, y la convergencia de tendencias revolucionarias con tendencias nacionalistas[318], sino también

[315] Stanley G. Payne, "Fascismo y modernismo", en: *Revista de Libros de la fundación Caja Madrid*, no. 134, febrero 2008 (http://www.revistadelibros.com/articulos/fascismo-y-modernismo).

[316] Cf. Jeffrey Herf, *El modernismo reaccionario* (1984), México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Para Herf el modernismo reaccionario del nazismo expresa "una conciliación entre las ideas anti-modernistas románticas e irracionales del nacionalsocialismo alemán y la manifestación más obvia de la racionalidad de medios y fines, es decir la tecnología moderna" (ibíd., p. 18).

[317] Para la distinción entre modernismo "epifánico" y "programático" cf. Roger Griffin, op. cit., p. 94-99. El marco conceptual usado por Griffin en su análisis del fascismo, se basa en gran parte en Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-garde*, London: Verso, 1995. De acuerdo a Griffin "el modernismo es un término genérico para un enorme despliegue de iniciativas heterogéneas, individuales y colectivas, que se llevaron a cabo en las sociedades europeizadas en todos los ámbitos de la producción cultural y la actividad social desde mediados del siglo XIX en adelante. Su común denominador se halla en el intento de lograr una sensación de valor, significado o propósito trascendentes a pesar de la progresiva pérdida de valores y una cosmología dominante de la cultura occidental provocada por las fuerzas secularizadoras y desarraigadoras de modernización" (ibíd., p. 169). Para Griffin el "modernismo programático", más allá de lo artístico y estético, se expresa en proyectos y políticas sociales. Así que define el fascismo como "una forma de modernismo programático cuya intención es hacerse con el poder político para llevar a la práctica una visión totalizadora del renacimiento nacional o étnico. Su meta última es acabar con la decadencia que ha destruido la sensación de pertenencia a una comunidad y que ha despojado a la modernidad de significado y de trascendencia, y dar comienzo a una nueva era de homogeneidad cultural y de salud" (ibíd., p. 257). El estudio de Griffin hace referencia principalmente a Italia y Alemania, donde se instalaron regímenes fascistas durante periodos prolongados. En cuanto al régimen de Franco en España, se considera que su "neo-tradicionalismo cultural y religioso […] así como las propias prioridades políticas del dictador, impidieron toda revolución fascista o modernista en España, aunque no impidieron la modernización básica" (Stanley G. Payne, "Prólogo", loc. cit., p. 10).

[318] Chiantera-Stutte habla en relación a una parte de los intelectuales italianos durante los años veinte y treinta de la convergencia "entre una derecha […] que abandonó su papel anterior de representar la clase burguesa y una izquierda que llegó a distanciarse de un proletariado que había perdido su energía revolucionaria"

nos indica que las ambigüedades estéticas del fascismo reflejan nada más que la propia ambivalencia de la modernidad europea[319], cuya indagación visceral, como la realizaron Horkheimer y Adorno[320], lleva a desentrañar las "consecuencias perversas"[321] de su lado oscuro, la dialéctica de la Ilustración, según la cual lo racional llega a ser irracional, lo moderno se convierte en anti-moderno y la Ilustración recae en mito.

3.3 Culpa y responsabilidad

3.3.1 La cuestión de la culpa alemana

"Quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió […] Si comprender es imposible, conocer es necesario, porque lo sucedido puede volver a suceder, las conciencias pueden ser seducidas y obnubiladas de nuevo, los nuestros también" (Primo Levi[322]).

"Nosotros los sobrevivientes no buscamos la muerte. No salimos a la calle cuando fueron deportados nuestros amigos judíos, no gritamos hasta que se nos destruyesen también a nosotros. Preferimos sobrevivir. El hecho de que vivimos es nuestra culpa" (Karl Jaspers[323])

"El odio fue lo que construyó el camino hacia Auschwitz, y la indiferencia lo que lo pavimentó" (Ian Kershaw[324]).

"A riesgo de afirmar lo obvio, no podemos escapar del consenso general de que el Tercer Reich fue tal vez la mayor tragedia del siglo XX, pero no sólo por la enorme cantidad de muertos o los grados de crueldad infligidos, sino también por la desconcertante paradoja de que los portadores alemanes de la cultura – un pueblo que enriquecía el mundo

---

(Patricia Chiantera-Stutte, op. cit., p. 67). En lo referente a la apertura del nazismo tanto hacia la derecha como la izquierda, cf. Peter Fritzsche, Germans into Nazis, Cambridge: Harvard University Press, 1998, pp. 212-214: "Los nacionalsocialistas encarnaban un deseo amplio, pero muy vago de la renovación nacional y la reforma social [...]. Juntaron partes de la izquierda política y la derecha política, sin ser fieles a las ideas de ninguna de ambas".

[319] Cf. Riccardo Bavaj, op. cit. Bavaj intenta demostrar el carácter ambivalente del fascismo en términos generales, haciendo referencia a diferentes ámbitos de la política. Cf. también Zygmunt Bauman, *Modernidad y ambivalencia* (1991), Barcelona: Anthropos, 2005.

[320] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *La dialéctica de la Ilustración*, loc. cit. (cf. supra, cap. 2.1).

[321] Cf. Josetxo Beriain (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona: Anthropos, 1996.

[322] Primo Levi, *Si esto es un hombre* (1947), Barcelona: El Aleph, 1987, p. 208.

[323] Karl Jaspers, *Hoffnung und Sorge. Schriften zur deutschen Politik. 1945-1965*, München: Piper, 1965, p. 32

[324] Ian Kershaw, "Reacciones a la persecución de los judíos", en: id., *Hitler, los alemanes y la Solución Final* (2008), Madrid: La Esfera de los Libros, 2009, p. 319.

occidental con su literatura, ciencia, filosofía y música – pudieron ser llevados a cometer tales actos de barbarie"[325].

El debate sobre la culpa alemana surgió inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, al socializarse el conocimiento sobre la tremenda magnitud de las atrocidades causadas por el régimen nazi, clasificadas por las potencias vencedoras de la guerra de acuerdo a tres categorías de delitos – "crímenes de guerra" en el sentido de violación de normas internacionales para humanizar la guerra (asesinatos, torturas, violaciones), crímenes contra la humanidad", "guerra de agresión" − de los cuales fueron individualmente acusados dirigentes, funcionarios y colaboradores del régimen nazi durante los juicios de Nuremberg entre 1945 y 1946[326]. Esos juicios representaron un arma de doble

[325] Pamela M. Potter, op. cit., p. 429.

[326] En lo referente a los crímenes contra la humanidad", es importante subrayar que se llevaron hacia el extremo bajo las condiciones de la guerra. Así la política racista en contra de la población judía, si bien se impuso desde el inicio del régimen nazi, se caracterizó por diferentes etapas de escalación, desde la discriminación hasta la persecución y finalmente el exterminio: en los primeros años privación de derechos civiles, expropiación y desplazamiento de ciudadanos judíos de los organismos gubernamentales, las profesiones y la vida pública en Alemania; el progromo nacional de noviembre de 1938 ("noche de los cristales rotos") contra judíos, sus propiedades y las sinagogas; después de iniciar la guerra la formación de guetos judíos en territorios ocupados por los alemanes, en Alemania prohibición para los judíos de salir al extranjero y mudanza forzada a casas judías para preparar sus deportaciones, matanza masiva de judíos del este de Europa; desde 1942 la expansión de esa matanza a todos los judios europeos, la "solución final" en la terminología nazi o sea el "holocausto" o la "shoa" desde la perspectiva de las víctimas, i.e. el asesinato sistemático de los judíos en campos de exterminio y mediante cámaras de gas especialmente construidas para esa finalidad (cf. Peter Longerich, *Politik der Vernichtung. Eine Gesamtdarstellung der nationalsozialistischen Judenverfolgung*, München: Piper, 1998). El saldo de los crímenes nazis contra la humanidad puede describirse en forma cuantitativa: el genocidio de 6 millones de judíos europeos y de cientos de miles de gitanos, la matanza de millones de habitantes de Polonia y la Unión Soviética, el asesinato de más de 100,000 personas con discpacidad ("eutanasia") y de miles de opositores políticos al régimen (cf. Peter Pohl, *Verfolgung und Massenmord in der NS-Zeit 1933-145*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003). Pero la precisión meramente estadística de esos crímenes parece poco apropiada ante su magnitud – "indicar las cifras o regatear incluso sobre ellas es ya indigno de un ser humano" (Theodor W. Adorno, "Educación después de Auschwitz", en: *Educación para la emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*, Madrid: Morata, 1998, pp. 79-92, aquí p. 80) −, la cual trascendió lo imaginable, lo decible, era algo para lo cual "los idiomas no tenían palabras" (id., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc.cit., p. 262). Si la desesperación que le siguió al saber de Auschwitz (como area de concentración más grande y de mayor número de muertos símbolo o metáfora del holocausto) se expresó primero a través de palabras vagas como "lo indecible", el recordar de las víctimas requería nuevos términos más precisos como "genocidio" y más tarde "holocausto" y "shoa", los cuales sin embargo no carecían del efecto no deseable de hacer "lo indecible conmensurable" (ibíd.).

filo, ya que aquellos que fueron responsabilizados[327] de manera individual por haber o bien ideado, o bien ordenado los crímenes, habían sido en su totalidad miembros del gobierno representando el pueblo de Alemania, por lo que éste quedaba implícitamente criminalizado. La idea de una "culpa colectiva" del pueblo alemán en su conjunto constituía un aspecto central de la política de ocupación de Alemania y Austria por las potencias vencedoras de la guerra[328], por lo menos en su primera fase, ya que se consideraba de mucha importancia confrontar la población con los crímenes nazis − a través de documentaciones fotográficas y fílmicas sobre las instalaciones de los campos de concentración, etc.−, para lograr su reeducación ideológica dirigida al reconocimiento de su corresponsabilidad y su distanciamiento del pasado nazi. Sin embargo, de parte de agrupaciones importantes de la población, incluyendo las iglesias, la tesis de una "culpa colectiva" de todos los alemanes en gran parte fue rechazada[329], haciendo hincapié en que el régimen nazi no había representado todo el pueblo, puesto que algunos ciudadanos se

[327] "Responsabilidad" en el sentido jurídico remite a un procedimiento judicial de señalar a la persona (física o moral) las consecuencias de sus actos y en exhortarla a que se defienda al respecto. El concepto está asociado con la autonomía de la persona: sólo puede imputarse responsabilidad a quien consciente y voluntariamente ocasiona determinadas consecuencias. Más allá del ámbito de derecho coincide con la perspectiva de una ética consecuencialista, de buscar tanto criterios de imputación de las consecuencias del acto al agente como normas (legales, morales) para la valoración de dichas consecuencias; se distingue de una ética deontológica, como por ejemplo la del "imperativo cateogorico" de Kant, para la cual las acciones tienen un valor intrínseco, independiente de sus consecuencias. Cf. Kurt Bayertz, "Verantwortung", en: Hans Jörg Sandkühler (ed.), *Enzyklopädie Philosophie*, tomo 2, Hamburg: Meiner, 1999, pp. 1683-1686. La responsabilidad en cuanto a la violación de una norma tiene como efecto la culpabilidad; una visión general de diferentes teorías filosóficas sobre culpabilidad presenta Christian Schulte, "Schuld", en: ibíd, pp. 1405-1410.

[328] En el Acuerdo de Potsdam, de agosto de 1945, entre los jefes de gobierno de las tres potencias vencedoras de la guerra Unión Soviética, Estados Unidos y Gran Bretaña y ratificado posteriormente también por Francia, se hace referencia al pueblo alemán que "ha empezado a expiar por los terribles crímenes que se cometieron bajo el liderazgo de personas con las cuales estaba abiertamente de acuerdo y a quienes obedecía ciegamente" (Potsdamer Abkommen, citado en Benjamin Ortmeyer, "Nazi-Verbrechen und Faschismustheorien´, http://www.docin.com/p-115650214.html [16 p.], p. 4, nota 15).

[329] Controversias durante varios años en la población alemana provocó en octubre de 1945 una declaración pública ("*Stuttgarter Erklärung*") de varios representantes de la Iglesia Protestante Luterana (*Evangelische Kirche in Deutschland*), en la cual se aceptó una culpabilidad de la misma Iglesia en cuanto a los crímenes de la Alemania nazi (Gerhard Besier y Gerhard Sauter, *Wie Christen ihre Schuld bekennen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, p. 62).

sublevaron, otros se exiliaron y muchos se retiraron a un "exilio interno" absteniéndose de colaborar, además que el sentimiento de la culpa era algo individual y no podía imponerse o delegarse.

Una posición esclarecedora desde una perspectiva filosófica en el debate sobre la culpa alemana la tomó en 1946 Karl Jaspers[330], quien en la Alemania nazi había sido un "exiliado interno"[331]. Distingue cuatro tipos de culpabilidad: la "culpa criminal", que resulta de actos que objetivamente infringen leyes inequívocas (contra masacres, secuestros, torturas, ejecuciones, etc.) y que son demostrables ante un tribunal; la "culpa política", que se desprende de acciones de los gobernantes del Estado, cuyas consecuencias competen a cada persona por ser "corresponsable de cómo sea gobernada"[332]; la "culpa moral", que surge de las acciones de cada individuo, teniendo por instancia la propia conciencia[333]; y la "culpa metafísica", resultante de una "solidaridad entre hombres como tales que hace a cada uno responsable de todo el agravio y de toda la injusticia del mundo, especialmente de los crímenes que suceden en su presencia o con su conocimiento"[334]. A diferencia de los demás tipos de culpa, la culpa política para Jaspers no es individual, sino colectiva.

---

[330] Karl Jaspers, *El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania* (1946), Barcelona: Paidós, 1998.

[331] Jaspers por estar casado con una mujer de origen judío, fue expulsado por el régimen nazi de la docencia; sin embargo los dos optaron por permanecer, ella escondida, en Heidelberg, Alemania, hasta la ocupación de la ciudad por las tropas americanas a finales de la guerra.

[332] Ibíd., p. 53.

[333] La idea de la conciencia moral como un tribunal cuenta con una larga historia. Según Kant "el tribunal interior de nuestra conciencia se asemeja en mucho a un tribunal de justicia ordinario. Dentro de nosotros nos encontramos con un fiscal que no podría ser tal de no existir una ley […] que subyace en la razón, […] De otro lado, también hallamos en el hombre a un abogado defensor, que no es otro sino el amor propio, el cual tiende a disculparle y a refutar las acusaciones objetando los alegatos del fiscal. Por último, encontramos asimismo en nosotros un juez que nos absuelve o condena" (Immanuel Kant, *Lecciones de ética*, Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1988, pp. 171-172). Cf. también los comentarios de Aramayo acerca de la metáfora kantiana del tribunal de conciencia y en relación a los planteamientos éticos de Diderot, Rousseau y Schopenhauer: Roberto R. Aramayo, "Culpa y responsabilidad como vertientes de la conciencia moral", en: *Isegoría*, no. 29, 2003, Madrid: Instituto de Filosofía del CSIC, pp. 15-34.

[334] Karl Jaspers, op. cit., p. 54.

Si bien la tipología de culpabilidad de Jaspers admite atribuir un carácter colectivo a la culpa de los alemanes frente a la experiencia nazi, a la vez lo limita a su culpa política de haber permitido que el régimen nazi de terror se haya instaurado en el país. "Es absurdo inculpar por un crimen a un pueblo entero. Sólo es criminal el individuo. También es absurdo acusar moralmente a todo un pueblo"[335]. Exceptuando la corresponsabilidad política, no puede haber culpa colectiva, ni criminal ni moral ni metafísica. La colectividad de la culpa política no puede conducir a lavar las culpas individuales[336] y deja intocada la responsabilidad de "una muy pequeña minoría" del pueblo alemán por los actos criminales nazis. Pero cada alemán, aunque no siempre por los mismos motivos, debería llevar a cabo "un autoexamen por razones de orden moral" y finalmente, si "tiene capacidad para la comprensión" de "la carencia de la solidaridad absoluta con el ser humano en tanto que tal […] ante Dios"[337] que transforme "su conciencia de la realidad y su conciencia de sí en el curso de la experiencia metafísica de tales desgracias" [338].

Siguiendo a Jaspers, las distintas modalidades de culpa conllevan también distintos efectos de reacción y sanción. La acusación para la culpa criminal y la política viene de fuera,

[335] Ibíd., p. 60. En su noción de culpa metafísica Jaspers parte de la máxima de que la relación entre los seres humanos debe guiarse por el principio de solidaridad (caridad) universal.
[336] Con la tesis de la culpa política colectiva Jaspers no pretende relativizar la culpa individual, sino más bien busca enfatizar el sentimiento colectivo de vergüenza de los alemanes por los actos del régimen nazi (cf. Christian Schulte, op. cit., p. 1408).
[337] Karl Jaspers, op. cit., pp. 87, 88 y 90.
[338] Ibíd., p 89. De acuerdo a Olson, Jaspers se mueve en la delineación de los tipos de culpa desde lo empíricamente inteligible hacia lo "ideal trascendental" (Kant), de consideraciones pragmáticas de la culpa criminal y la política hacia consideraciones, en los casos de la culpa moral y metafísica, que reflejan su procedencia de una noción de trascendencia o sea la idea de un movimiento de la existencia hacia su fusión con la trascendencia. La categoría de culpa metafísica de Jaspers es interpretada por Olson a la luz de otros escritos filosóficos de Jaspers así como la afirmación de Ricouer, alumno de Jaspers, sobre la culpa como "una verdadera revolución en la experiencia del mal": como resultado de una deducción trascendental, como "situación límite", forma o modo de trascender la existencia, o, en relación a Ricoeur como "etapa hermeneútica" que supera la etapa del análisis fenomenóligico de la culpa (Alan M. Olson, "Metaphysical guilt", en*: Existenz. International Journal in Philosophy, Religion, Politics and the Arts, Vol. 3, no. 1, primavera 2008 (http://www.bu.edu/paideia/existenz/volumes/Vol.3-1Olson.html*).

para la moral y la metafísica de dentro, del "alma"[339]. La culpa criminal lleva al castigo, la política a sanciones que afectan a todos los ciudadanos (en el caso de Alemania reparaciones de guerra, imposición de un nuevo orden político)[340], la moral al arrepentimiento y la renovación, la metafísica a "una transformación de la conciencia de sí humana ante Dios"[341]. En lo que respecta a la culpa criminal y la culpa política frente al pasado nazi, los vencedores de la guerra asumieron el papel de juzgar. Jaspers advierte del carácter muy frágil de la legitimidad penal del tribunal de Nurembuerg establecido por los vencedores, ya que el orden legal que reclama en sus juicios sobre la culpa criminal nazi "está fundado en la exigencia de universalidad de los principios de humanidad y de paz (crimen contra la humanidad, crimen contra la paz)" cuya defensa "está condicionada al establecimiento efectivo de un tribunal penal internacional"[342]. Asimismo la asignación de culpa política por los vencedores a los vencidos "puede ser ocasión de injusticia […] ligada no tanto a un deber universal como a quien tenga el poder de imponer" la asignación[343].

[339] Karl Jaspers, op. cit., p. 59.

[340] La culpa política hace corresponsables a los miembros de un Estado político por las actuaciones de su gobierno. Es una responsabilidad compartida de cuyas consecuencias, según Jaspers, no se libera ningún ciudadano, aunque no haya votado por el partido de gobierno o se haya abstenido de votar.

[341] Ibíd., p, 57.

[342] Mathias Nebel, "Condición de pluralidad y responsabilidad común. Karl Jaspers: *Die Schuldfrage*", en: *Estudios*, No. 72, primavera 2005, ITAM, México, pp. 157-170, aquí p. 161, nota 4. Cf. también Jaspers: "Hay crímenes de Estado, que son siempre y al mismo tiempo crímenes de determinados individuos. […] Quien […] ordena o comete el crimen es – tal es la idea – juzgado siempre como persona por la comunidad de Estados del mundo. Bajo tal amenaza se aseguraría la paz del mundo. La humanidad se uniría en un *ethos* comprensible para todos" (Karl Jaspers, op. cit., p. 131).

[343] Mathias Nebel, op. cit., p. 162. Siguiendo la interpretación de Jaspers por Nebel: "Esto, en términos bruscos, es lo que significa ´capitular sin condiciones´: dejar que otros me culpen de lo que juzguen apropiado, prescindiendo de toda opinión mía" (ibíd.). Según Nebel el hecho de que "los Aliados nunca fueron citados delante del tribunal de Nuremberg por los bombardeos masivos de las ciudades alemanas al final de la guerra, como tampoco [por] […] Nagasaki e Hiroshima" (ibíd., nota 7) demuestra lo que también reconoció Jaspers: que entre vencedores y vencidos la imputación de culpabilidad "puede desligarse de toda referencia a la justicia" (ibíd., p. 162). También Olson habla en relación a los Tribunales de Nuremberg de la "venganza de los vencedores sobre los vencidos, de expresión de poder más que de principios" (cf. Alan M. Olson, op. cit., nota 19).

Una de los primeros autores que comentaron el planteamiento de Jaspers sobre la cuestión de la culpa alemana fue Hannah Arendt[344]. Está de acuerdo en "todos los puntos esenciales"[345], sin embargo objeta que Jaspers escribe muy poco sobre las víctimas de los crímenes nazis, sobre todo los judíos, y el papel de los alemanes frente a ellos. Llega a la conclusión de que esos crímenes eran demasiado grandes para ser tratados en el marco del sistema jurídico: "Los alemanes con miles o decenas de miles o cientos de miles de personas cargan una culpa que dentro de un sistema jurídico ya no puede ser castigada adecuadamente, mientras que los judíos cargamos la inocencia de millones de personas, por las cuales cada judío de hoy se siente como la personificación de la inocencia"[346].

El problema de la "culpa organizada"[347], producto de la matanza masiva planificada y altamente administrada por el régimen nazi, será retomado por Hannah Arendt quince años más tarde en sus comentarios sobre el juicio de Eichmann a cargo de un tribunal en Jerusalén[348]. En forma comparable con Jaspers, Arendt cuestiona la legitimidad de un tribunal no internacional de juzgar crímenes cometidos contra la humanidad, ya que la "monstruosidad de los hechos ocurridos queda ´minimizada´ ante un tribunal que únicamente representa a un Estado"[349].

---

[344] Hannah Arendt, carta a Karl Jaspers del 17 de agostos de 1946, en: Hannah Arendt y Karl Jaspers, Briefwechsel 1926-1969, München: Piper, 1985. pp. 88-93. Hannah Arendt, judía y ex alumna de Jaspers así como de Heidegger, emigró inicialmente, en 1933, a Francia, y, en 1941, a Estados Unidos, donde permanecerá hasta su muerte en 1975, realizando sin embargo varios viajes a Alemania de posguerra.

[345] Ibíd., p. 89.

[346] Ibíd., p. 90.

[347] Cf. id., "Culpa organizada" (1944), en: id., *La tradición oculta* (2000), Barcelona: Paidós, 2004, pp. 34-48; id., "Culpa organizada y responsabilidad universal" (1945), en: id., *Ensayos de comprensión 1930-1954*, Madrid: Caparrós, 2005, pp. 153-166.

[348] Id., *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963), Barcelona: Lumen, 4ª. ed. 2003. Adolf Eichmann, durante el Tercer Reich teniente coronel de las SS y responsable de logística de las deportaciones de judíos a los campos de exterminio nazi instalados en los territorios ocupados de Europa, fue localizado y capturado en 1960 en Argentina por funcionarios de la agencia de inteligencia de Israel, deportado hacia Jerusalén para fines de su juicio que lo condenará a muerte por crímenes contra la humanidad; será ahorcado en 1962.

[349] Ibid., p. 161.

Eichmann es para Arendt uno de "los modernos asesinos masivos, funcionarios del Estado"[350], uno entre tantos burócratas del Estado nazi, a cargo de una sub sección lejos de los centros de poder, cumpliendo órdenes simplemente por "obediencia ciega"[351] y por el deseo de ascender en la pirámide de la burocracia estatal, sin reflexionar sobre sus consecuencias más allá del ordenamiento jurídico del Estado nazi, del cual formaban parte leyes, decretos, reglamentos concernientes a la violación de los derechos humanos y el genocidio. No era un "monstruo"[352], un pervertido o sádico con inmensa capacidad para la crueldad, ni demente sino psicológicamente un "hombre normal"[353], "ciudadano fiel cumplidor de la ley"[354], preocupado por hacer bien su trabajo[355], además con conocimientos de la *Crítica de la razón práctica* de Kant[356] y sin rasgos de un antisemitismo extraordinario, un hombre "inofensivo y hasta refractario al uso de la violencia en lo cotidiano"[357]. Esa caracterización de la personalidad de un burócrata dentro de un "Estado criminal"[358] basado en la maldad, en el exterminio de la humanidad y piedad[359], le lleva a Arendt a hablar de "la banalidad del mal", de una maldad que se compartía como algo trivial.

Consciente del problema de delimitar la responsabilidad individual en toda una cadena de responsabilidades de planificación, organización y ejecución, Arendt afirma la certeza de la

[350] Ibíd., p. 162.
[351] Ibíd., p. 83.
[352] Ibíd., pp. 37 y 165.
[353] Ibíd., p. 66.
[354] Ibíd., p. 83.
[355] No dejaba duda alguna de "que habría enviado a la muerte a su propio padre, caso de que se lo hubieran ordenado" (ibíd, p. 30).
[356] Ibíd., p. 83.
[357] Daniel Rafecas, "Hannah Arendt:´Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal´ en: Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963), Barcelona: Lumen, 4ª. ed. 2003, pp. 3-5, aquí p. 3.
[358] Hannah Arendt, op. cit., pp. 157 y 173.
[359] Según Arendt, para eliminar "la piedad meramente instintiva que todo hombre normal experimenta ante el espectáculo del sufrimiento físico", por parte de la dirección de las SS se trataba de "invertir la dirección de estos instintos, […] dirigirlos hacia el propio sujeto activo. Por esto, los asesinos, en vez de decir: ´¡Qué horrible es lo que hago a los demás!´, decían: ´¡Qué horribles espectáculos tengo que contemplar en el cumplimiento de mi deber, cuán dura es mi misión!´" (ibíd., p. 66).

sentencia de los jueces: "el grado de responsabilidad aumenta a medida que nos alejamos del hombre que sostiene en sus manos el instrumento fatal"[360]. Cuestiona en este contexto la corresponsabilidad de los propios judíos en su exterminio: la colaboración de los Consejos de Judíos con la burocracia nazi como "piedra angular"[361] en la organización de las deportaciones de los judíos[362]; la pasividad de las víctimas, habiéndose dejado conducir de manera dócil, obediente y sin mucha resistencia a los campos de concentración donde las esperaba la muerte, sabiendo de "que si trataban de resistirse no sólo los mataban, también los torturaban"[363]. En cuanto a los países ocupados por las tropas alemanas, Arendt deja claro que hubo participación de la respectiva población y los gobiernos nacionales en diferentes grados: mientras que en algunos países, como en Dinamarca y en Bulgaria, una resistencia fuerte logró a salvar la vida de judíos, en otros países con fuertes tradiciones antisemitas, como en Rumania y en la Francia de Vichy, la activa colaboración con los alemanes facilitó mucho el genocidio.

Arendt rechaza el intento de Eichmann, de invocar el imperativo categórico de Kant para explicar sus crímenes como cumplimiento del deber[364]. Siguiendo a Jaspers, reconoce "la existencia de la culpa política"[365], pero niega la idea de una colectividad de la culpa criminal y moral, que implicaría que "no habría individuos culpables o inocentes", pues "cuando todos, o casi todos, son culpables, nadie lo es" [366]. Considera a Eichmann no como víctima del

[360] Ibíd., p. 148.
[361] Ibíd. p. 77.
[362] "[…] los individuos integrantes de los consejos judíos eran por lo general los más destacados dirigentes judíos del país de que se tratara, y a éstos los nazis confirieron extraordinarios poderes" (ibíd., p. 73). "[…] La determinación de los individuos que debían ser enviados a la muerte era, salvo escasas excepciones, tarea de la administración judía" (ibíd., p. 74).
[363] Así "que únicamente los más jóvenes fueron capaces de decidir ´que no podemos aceptar ir a la muerte como corderos´" (Daniel Rafecas, op. cit., p. 13).
[364] Cf. Hannah Arendt, op. cit., p. 83.
[365] Ibid., p. 177.
[366] Ibíd., pp. 177 y 166.

cumplimiento del deber de un burócrata, sino individualmente culpable por haber secundado y ejecutado activamente con mucho entusiasmo e ingenio las órdenes de un Estado criminal, la supuesta voluntad del *Führer*.

Como muchos otros asesinos masivos nazis Eichmann estaba totalmente convencido de una "ideología de objetividad"[367], para la cual la actividad de asesinar había llegado a desligarse del antisemitismo personal y otros motivos subjetivos para convertirse en un asunto "objetivamente" necesario[368], meramente técnico. Reflejo de esa ideología eran ciertas normas de lenguaje nazi, aplicadas en los informes y las correspondencias al respecto: palabras claras como "matanza". "exterminio", "liquidación" fueron sustituidas por términos técnicos como "solución final", "evacuación" y "tratamiento especial", la deportación de judíos se denominó "reasentamiento"[369], la matanza por gas fue considerada "humanitaria", dando "el derecho a la muerte sin dolor"[370], las personas víctimas se convirtieron en puros números, la matanza en operación numérica. El empleo de dichas normas de lenguaje tenía una función de encubrir y ocultar las atrocidades del genocidio, no solamente ante la población alemana sino también ante un autor de los crímenes de matanzas, tranquilizando la aparente objetividad técnica, la consolación "que había dejado de ser ´dueño de sus propios actos´ y que él no podía ´cambiar nada´"[371] sus posibles remordimientos de conciencia. Eichmann más de quince años después

[367] Cf. Julia Schulze Wessel, *Ideologie der Sachlichkeit. Hannah Arendts politische Theorie des Antisemitismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
[368] Arendt comenta al respecto que "Eichmann decía que, si es preciso hacer algo, más vale hacerlo ordenadamente" (Hannah Arendt, op. cit., p. 115). Según Arendt, esta convicción implicaba también que en países con una tradición antisemita muy fuerte, como Rumania, "los miembros de las SS quedaron sobrecogidos, y en ocasiones aterrorizados, ante los horrores de los gigantescos pogromos llevados a cabo de modo espontáneo y a la antigua. […] intervinieron a menudo a fin de salvar a los judíos de las más espantosas carnicerías, y para conseguir que las matanzas se efectuaran al modo que los nazis consideraban civilizado" (ibíd), un modo meramente técnico, sin gusto, sin amor, sin odio.
[369] Ibíd., p. 54.
[370] Ibíd., p. 67.
[371] Ibíd., p. 83.

de la guerra, según Arendt, aún tenía completamente internalizado el lenguaje nazi[372], empleándolo persistentemente durante su juicio en Jerusalén. Arendt explica la disculpa de Eichmann − "mi único lenguaje es el burocrático" − por el hecho de que Eichmann era verdaderamente incapaz "de hablar normalmente", "expresar una sola frase que no fuera una frase hecha", prefabricada, con "lenguaje en clave", "utilizando clichés que nada tenían que ver con los hechos reales"[373]. El hecho de que Eichmann durante el juicio no logró liberarse del lenguaje nazi, hizo evidente que jamás había reflexionado por sí mismo sobre sus crímenes, había puesto en duda el discurso nazi al respecto y que no tenía ninguna capacidad de mirar algo desde la perspectiva de tan sólo una de sus millones de víctimas y así llegar a ser consciente de su propia responsabilidad en el holocausto.

Arendt insiste que también bajo condiciones de un régimen totalitario existe la libertad de negarse a órdenes superiores, subsiste la conciencia moral de cada hombre para poder elegir entre el bien y el mal. Teniendo en consideración las resoluciones de los tribunales de Nuremberg, Arendt llega a justificar la pena de muerte para el acusado decidida por el tribunal en Jerusalén[374].

[372] Existen diversos estudios sobre el lenguaje del nazismo, acerca de la relación del lenguaje con el antisemitismo y su instrumentalización para fines de la política racial nazi. Uno de los más importantes sigue siendo el de Victor Klemperer, op. cit.. Cf. también i. a. Dolf Sternberger, Gerhard Storz y Wilhelm E. Süskind, A*us dem Wörterbuch des Unmenschen* (1957), Frankfurt/M.: Ullstein, 1986.

[373] Ibíd., pp. 34, 55, 34, 54, 81. El "horrible don de consolarse con clichés no lo abandonó [a Eichmann] ni en la hora de su muerte" (ibíd., p. 37), lo que afirmó "la grotesca estupidez de sus últimas palabras" (ibíd., p. 151): "´Dentro de muy poco, caballeros, volveremos a encontrarnos. Tal es el destino de todos los hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva Argentina! ¡Viva Austria! Nunca las olvidaré´" (ibíd.).

[374] "[…] del mismo modo que tú apoyaste y cumplimentaste una política de unos hombres que no deseaban compartir la tierra con el pueblo judío ni con ciertos otros pueblos de diversa nación – como si tú y tus superiores tuvierais el derecho de decidir quién puede y quién no puede habitar el mundo –, nosotros consideramos que nadie, es decir, ningún miembro de la raza humana, puede desear compartir la tierra contigo. Esta es la razón, la única razón, por la que has de ser ahorcado"(ibíd., p. 166).

La verdadera causa central de la banalidad del mal del nazismo[375] para Arendt era la ausencia del pensamiento, la incapacidad de los burócratas involucrados en el holocausto, de pensar por sí mismos[376]. Para prevenir una posible repetición de ese mal, Arendt apuesta por la necesidad del pensar, por no confiar ciegamente en las instituciones del Estado y su legalidad, por el deber de la desobediencia civil si una discrepancia entre legalidad y moralidad la exige[377]. "Desde un punto de vista político", la lección del juicio de Eichmann "nos dice que en circunstancias de terror, la mayoría de la gente se doblegará, pero algunos no se doblegarán, del mismo modo que la lección que nos dan los países a los que se propuso la aplicación de la Solución Final es que ´pudo ponerse en práctica´ en la mayoría de ellos, pero no en todos. Desde un punto de vista humano […] no puede pedirse razonablemente más, para que este planeta siga siendo un lugar apto para que lo habiten seres humanos"[378].

Frente a la severa crítica en Israel y otras partes del mundo en relación a sus tesis sobre el juicio de Eichmann, acusándola de falta de sensibilidad ante la tragedia del pueblo judío, Arendt apela a la independencia del pensamiento: "[…] siempre hablo exclusivamente en nombre propio; y […[tengo gran confianza en el *selbstdenken* [pensar por sí mismo] de Lessing, al que, según pienso, no puede sustituir ninguna ideología, ninguna opinión pública y ninguna clase de ´convicciones´"[379].

---

[375] Con el concepto "banalidad del mal", Arendt rechaza el del "mal radical", retomado de Kant y utilizado por ella anteriormente en *Los orígenes del totalitarismo* (loc. cit.), ya que la existencia de la banalidad del mal "no prueba que haya en el origen de la naturaleza un componente malvado y, por lo tanto, no autoriza una acusación a toda la humanidad" (Elisabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt. Una biografía* [1982], Barcelona: Paidós, 2006, p. 460).

[376] Con su insistencia en el pensamiento autónomo, Arendt sigue la tradición ilustrada de Mendelssohn, Lessing, Kant. Cf. Hannah Arendt, *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política* (1971), Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1984.

[377] Cf. id., "Desobediencia civil" (1970), en id., *Crisis de la República*, Madrid: Taurus 1973, pp. 59-108.

[378] Id., *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, loc. cit., p. 140.

[379] Id., carta a Gershom Sholem del 24-7-1963, cit. en: Ron H. Feldman, "Introducción. El judío como paria: el caso de Hannah Arendt (1906-1975), en: Hannah Arendt, *Escritos judíos* (2007), Barcelona: Paidós, 2009, pp. 43-76, aquí p. 47. Acerca de la controversia sobre Arendt y el caso Eichmann, cf. también ibíd., pp. 569-630.

Si Jaspers y Arendt atribuyeron la culpa de los crímenes del holocausto a individuos y admitieron la idea de una culpa colectiva del pueblo alemán solamente en sentido político, Goldhagen en sus tesis sobre la actitud de los alemanes normales durante el Tercer Reich como "verdugos de Hitler" tiende a reactivar la idea de la colectividad de la culpabilidad alemana en un sentido muy amplio[380]. El estudio historiográfico de Goldhagen se centra en los ejecutores del genocidio a nivel de su realización, no de su programación u organización, analizando la participación de alemanes corrientes, muchos no pertenecientes al partido nazi, en tres instituciones relacionadas con el holocausto: los batallones policiales, los campos de extermino y las "marchas de la muerte", brutales evacuaciones de los campos de concentración ante la ofensiva soviética. Según Goldhagen, el holocausto no se hubiera podido producir sin la aportación consciente, voluntaria y no forzada de millones de alemanes, del "pueblo alemán". Siguiendo a Goldhagen, no se requería de ningún adoctrinamiento para que los alemanes normales se convirtieran en verdugos de los nazis, no eran "peones pasivos o víctimas aterrorizadas de su propio gobierno"[381], más bien estaban totalmente imbuidos de una cultura antisemita destructiva, producto de un largo proceso histórico, de varios siglos desde la Edad Media, de radicalización del antisemitismo en Alemania, la paulatina transformación del antisemitismo religioso en un antisemitismo secular con características específicamente eliminadoras. Goldhagen en gran medida desecha por erróneas investigaciones anteriores sobre el holocausto en cuanto a sus explicaciones de los motivos y factores condicionantes de la actitud de los perpetradores – coacción, amenaza de castigo, obediencia "ciega" y burocrática, presión psicológica, interés, falta de comprensión, − para contrastarlas con su

[380] Daniel Jonah Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el holocausto*, loc. cit.. Goldhagen mismo rechaza la noción "culpa colectiva" como ajena a su libro (así en el prefacio a la edición alemana del mismo libro), sin embargo toda su argumentación, usando generalizaciones acerca de "los alemanes" en su conjunto, deja entrever la reactivación de dicha noción.
[381] Ibíd., p. 158.

explicación mono-causal: "Durante el período nazi, Alemania estuvo habitada por personas con creencias sobre los judíos que las predisponían a convertirse en verdugos de masas voluntarios", en asesinos "de millares de hombres, mujeres y niños judíos desarmados e indefensos, de una manera sistemática y sin piedad"[382].

El estudio de Goldhagen ha sido blanco de fuertes críticas a nivel internacional por una gran mayoría de expertos historiadores sobre el nazismo y el holocausto, destacándose entre los argumentos: que el antisemitismo existente en Alemania antes de la toma del poder por los nazis no era muy diferente al de otros países europeos e incluso menos intenso en comparación con países como Austria, Polonia, Rusia, Francia, Rumania; que en Alemania igual que a otros países desde el siglo XIX se contaba con segmentos importantes en la población opuestos al antisemitismo; que entre los perpetradores del holocausto estaban involucrados también personas de otras nacionalidades y no todos las víctimas eran judíos; que los motivos del genocidio deben buscarse no en un modelo de explicación mono-causal sino en la combinación de diferentes factores ideológicos y socio-psicológicos[383].

[382] Ibíd., pp. 559 y 28.

[383] Dichas críticas están relacionadas con un fuerte cuestionamiento de las deficiencias metodológicas del estudio de Goldhagen, en cuanto al uso incorrecto de las fuentes de información, generalizaciones inapropiadas a partir de hechos individuales, sin una base empírica sólida, su lenguaje sensacionalista en torno a la descripción de la crueldad y el sadismo de los "verdugos" careciendo una distancia desapasionada al objeto de estudio. A pesar de las fuertes críticas por parte de historiadores renombrados mundialmente, el libro de Goldhagen logró convertirse en un *bestseller* mundial, gozando su autor entre 1996 y 1998 una atención mediática extraordinaria – a través de periódicos, revistas, cadenas de televisión, suplementos literarios, internet, conferencias con asistencia de públicos masivos − en varios países, sobre todo en Estados Unidos y Alemania. Cf. vgr. Volker Ulrich et al., *La controversia Goldhagen. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, Valencia: Alfons et Magnanim, 1997; Federico Finchelstein (ed.), Los *alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva: el debate Goldhagen*, Buenos Aires: Eudeba, 1999. Para la réplica de Goldhagen a sus críticos, cf. Daniel Jonah Goldhagen, "El fracaso de los críticos", en: Volker Ulrich et al., op. cit., pp. 65-99. Como buen resumen breve del debate Goldhagen cf. Antonio Fernández García, "La controversia sobre los alemanes corrientes y el holocausto", en: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 20, Madrid, 1998, pp. 261-271.

Pero a pesar de estas justificadas críticas, las tesis de Goldhagen tienen también un "innegable efecto de verdad"[384], si se toma en cuenta que ningún tipo de orden político puede mantenerse exclusivamente a través de la coerción o la represión, sino requiere de un cierto consenso por parte de la sociedad en su conjunto, o sea, un sustento por la población normal[385]. En este sentido también Žižek considera de importancia central para comprender el Holocausto, la pregunta por las condiciones de un proceso histórico que llevó a convertirse en asesinos a hombres corrientes, a "alemanes maduros, responsables y ´civilizados´", "frecuentemente capaces de comportarse honrosamente en sus vidas públicas y privadas, de participar en una rica vida cultural, de protestar contra la injusticia, etc."[386]. Como explicaciones insuficientes al respecto, Žižek rechaza la demonización del antisemitismo como "herencia ideológica colectiva" de los alemanes por Goldhagen. la noción de Hannah Arendt de la "banalidad del mal", según la cual los asesinos únicamente "eran burócratas, carentes de pasíon, siguiendo órdenes ciegamente", y también la idea de "algunos izquierdistas" de considerar a los alemanes normales como víctimas "aterrorizados por una pandilla nazi minoritaria". Sin embargo, también la propia explicación de Žižek, haciendo hincapié en "el impacto libidinal", "el *goce excesivo* que los verdugos encontraban en su labor", un "goce perverso (sádico) […] (torturando, desmembrando cuerpos, matándolos)"[387]

[384] Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías* (1997), México: Siglo XXI, 1999, p. 86.
[385] La dominación nacionalsocialista implicaba una enorme predisposición de los ciudadanos para la colaboración con las instituciones estatales, así que la resistencia contra el régimen era más una excepción que una regla y limitada a grupos minoritarios sin llegar a un nivel popular. Tal colaboración incluía también las actividades de vigilancia y control oficialmente a cargo de la *Gestapo* (*Geheime Staatspolizei* – Policía Secreta del Estado), las cuales podían complementarse ampliamente con la "auto-vigilancia", las denuncias y otros apoyos por parte de todos los sectores sociales del Tercer Reich. Cf. Francisco Miguel de Toro Muñoz, "Policía, denuncia y control social: Alemania y Austria durante el Tercer Reich", en: *Historia social*, no. 34, 1999, pp. 117-134.
[386] Slavoj Žižek , op. cit., p. 88.
[387] Ibíd., pp. 87, 88, 87. La argumentación de Žižek está orientada por la teoría psicoanalítica en su versión lacaniana: "[…] pese al carácter público del antisemitismo nazi, la relación entre los dos niveles, el texto de la ideología pública y el suplemento del superyó ´obsceno´ siguieron siendo plenamente funcionales: los mismos nazis consideraban el holocausto como una especie de ´secreto sucio´ colectivo. Este hecho […] funcionó

a mi parecer queda insuficiente al descartar arbitrariamente otros posibles factores explicativos.

La renuncia a explicaciones monocausales, a certezas absolutas y prejuicios caracteriza un estudio historiográfico de Browning acerca de alemanes corrientes reclutados como "hombres grises" de un batallón de reserva participante en la "solución final"[388]. Este estudio llega a identificar como factores multicausales que motivaron la conversión de hombres corrientes en asesinos del Holocausto: el contexto de la guerra, sobre todo en el frente del este extremadamente brutal sin mucho respeto a convenciones internacionales sobre prisioneros de guerra, etc.; los mecanismos de selección de los perpetradores "corrientes"; la división del trabajo de exterminio, la obediencia y el respeto al poder jerárquico en cualquier organización militar o paramilitar; el adoctrinamiento nazi a la sociedad alemana; otros factores sociales y psicológicos. El estudio de Browning conlleva también consideraciones acerca de la naturaleza de "hombres corrientes" sin prejuicio de su nacionalidad, o sea sobre aspectos universales del género humano implicados en el exterminio masivo; así "su retrato del horror del exterminio no alcanza el nivel enfermizo" del estudio de Goldhagen, "pero produce la misma desazón que la descripción del trabajo del burócrata Adolf Eichmann elaborada por Hannah Arendt"[389].

Teniendo en consideración en forma más amplia el nivel actual de las investigaciones historiográficas sobre el Holocausto, se puede afirmar que todas las explicaciones ofrecidas, a pesar de proporcionar aportes, resultan insuficientes para explicar el fenómeno del Holocausto

---

precisamente como un soporte libidinal, ya que la conciencia de que ´estamos juntos en esto´, de que participamos en una transgresión común, sirvió para ´cimentar´ la conciencia colectiva nazi" (ibíd., p. 89).

[388] Christopher Browning, *Aquellos hombres grises. El Batallón 101 y la Solución Final en Polonia* (1992), Madrid: Edhasa, 2002.

[389] Francesc Vilanova i Vila-Abadal, " La larga sombra de la culpabilidad alemana: ecos y derivaciones de la Historikerstreit", en: *Ayer*, no. 40, 2000, Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, pp. 137-167, aquí p. 163.

en toda su magnitud, ya que ninguna puede ser totalmente aceptada ni descartada[390]. La particular complejidad del tema histórico Holocausto se refleja en muchas discrepancias y poco consenso en cuestiones esenciales entre historiadores relacionados con diferentes enfoques o escuelas del estudio del nazismo y el Holocausto. Las "características fundamentales" de estas discrepancias "se encuentran […] dentro de la inevitable fusión de tres dimensiones: una dimensión histórico-filosófica, una dimensión político-histórica y una dimensión moral, […] inseparables tanto del tema propio del historiador como de lo que el historiador o la historiadora entienden es su papel y su tarea en la actualidad al estudiar el nazismo y escribir sobre él"[391]. Es en este sentido que se puede entender el veredicto que "frente a Auschwitz, la capacidad de explicación del historiador resulta insignificante"[392].

Aproximarse al Holocausto, sobre todo desde la perspectiva de los perpetradores nos enfrenta a "una visión pesimista de un aspecto de la condición humana – a saber, su vulnerabilidad a la implicación en el exterminio masivo – la cual nos obliga a mirar el mundo que habitamos como un lugar muy peligroso"[393], un lugar en que Auschwitz fue y sigue siendo posible. Tal vez se puede suponer que en términos antropológicos la maldad del ser humano durante los siglos no ha sufrido ningún cambio, que el hombre sigue siendo hoy igual de bueno o de malo que antes, puesto que también en el pasado anterior al siglo XX se

[390] Cf. Marcia Inés Ras, "Propuesta didáctica. Los perpetradores del Holocausto en perspectiva histórica", en: *Nuestra memoria*, no. 34, Buenos Aires: Museo del Holocausto. Fundación Memoria del Holocausto, 2010, pp. 359-380, aquí p. 360.
[391] Ian Kershaw, *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación* (1985), Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, pág. 16..
[392] Ibíd., p. 4. En cuanto a las diferentes posiciones filosóficas ante el Holocausto, cf. el resumen de Agustín Serrano de Haro, "La filosofía ante el Holocausto. Orientaciones ´categoriales´ y bibliográficas", en: *Nuestra memoria*, no. 31, Buenos Aires: Museo del Holocausto. Fundación Memoria del Holocausto, 2009, pp. 129-148. Cf. también Enzo Traverso, *La historia desgarrada. Un ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales* (1997), Barcelona: Herder, 2000.
[393] Marcia Inés Ras, op. cit., p. 362.

conocían casos de masacre o matanza masivos, de genocidio[394], y que la inhumanidad forma parte del patrimonio de la humanidad; pero lo que ha cambiado es que el llamado progreso de la civilización con su desarrollo de la ciencia y técnica les ha dado a los hombres las herramientas que les permiten cometer actos cada vez más atroces, de consecuencias más graves, más maléficas, sin sentirse individualmente responsables de ellas. El Holocausto marca una cesura, un antes y un después en la historia humana, puesto lo que constituye su singularidad, en lo que se distingue de los anteriores asesinatos de masas, es que se anuncia el "fin objetivo de la humanidad"[395], la autodestrucción de la especie humana: "Sólo una humanidad a la que la muerte le ha resultado tan indiferente como sus miembros, una humanidad que ha muerto, puede sentenciar a muerte por vía administrativa a incontables seres"[396]. Con el Holocausto "la muerte ha alcanzado un nuevo horror […]: desde Auschwitz, temer a la muerte significa temer algo peor que la muerte"[397]

En este sentido, sin relativizar la culpabilidad específicamente alemana, se abre una perspectiva de reconocer el fenómeno histórico del Holocausto − en el cual estuvieron involucrados como perpetradores, víctimas y testigos/espectadores[398] todas las naciones europeas − en su carácter universal, como liberación de la bestialidad del hombre, del mal radical en el centro de la civilización occidental moderna, un acontecimiento que pone en entredicho los fundamentos de esa misma civilización como "la terrible revelación de su

[394] Haciendo referencia a la conquista española de América en el siglo XVI, Todorov habla de una destrucción del 90% de la población nativa de América – por homicidio directo, como consecuencia de malos tratos, por enfermedades −, que corresponde a 70 millones de seres humanos: "si alguna vez se ha aplicado con precisión a un caso la palabra genocidio es éste […] Ninguna de las grandes matanzas del siglo XX puede compararse con esta hecatombe […] No es que los españoles sean peores que otros colonizadores: ocurre simplemente que fueron ellos los que entonces ocuparon América, y que ningún otro colonizador tuvo la oportunidad, ni antes ni después, de hacer morir a tanta gente al mismo tiempo" (Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro* [1982], México: Siglo XXI, 6a. ed. 1995, p. 144).
[395] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc. cit., p. 43.
[396] Ibíd., p. 242.
[397] Id., "Dialéctica negativa", loc.cit., p. 340
[398] Cf. Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933-1945*, New York: Harper Collins, 1992.

esencia"[399]. Como la posición del burócrata nazi Eichmann pudo articularse con postulados éticos de la Ilustración, el imperativo categórico de Kant, sería un grave error identificar Auschwitz con fuerzas anti-modernas alemanas, como reminiscencia de la antigua barbarie primitiva, sino más bien hay que reconocer que "fue un inquilino legítimo de la casa de modernidad, un inquilino que no se habría sentido cómodo en ningún otro edificio"[400]. Auschwitz significa exterminio "con una planificación sistemática" [401] "violencia científicamente percibida"[402], basada en un "pacto siniestro entre una racionalidad rebajada a funcionalidad de destrucción y una corporeidad reducida a materia pasiva, sufriente, objeto de experiencias en los campos de la muerte como ratas o sapos en los laboratorios de la ciencia"[403].

La identidad de Auschwitz como resultado del dominio de la razón subjetiva que ha caracterizado el proceso de modernización de las sociedades occidentales, expresión de la dialéctica de la Ilustración "reposa en la no identidad, en lo aún no acontecido que denuncia lo acontecido", es "la verdadera identidad del todo, del terror sin fin"[404]. Por ende, no se debe pensar en Auschwitz como algo ya pasado, sino en su relación con el presente entrelazado con el pasado, puesto que la posibilidad de que Auschwitz se repita no está fuera del presente. "Conmemorar las víctimas del pasado es gratificante, ocuparse hoy de ellas es más

[399] Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*, loc. cit., p. 53. Siguiendo a Heidegger, Lacoue-Labarthe llega a entender el Holocausto como expresión de la constitución metafísica de la técnica moderna; a la vez trata de reconstruir minuciosamente el entrelazamiento del pensamiento de Heidegger con el nazismo, criticando el silencio de éste después de la guerra acerca del genocidio de los judíos. El propósito de este texto, de demostrar que con Heidegger se puede llegar más allá de Heidegger, lo comparte también Jean-François Lyotard, *Heidegger y los judíos* (1988), Buenos Aires: La Marca, 1995.
[400] Zygmunt Bauman, *Modernidad y Holocausto* (1989), Madrid: Sequitur, 1997, p. 22.
[401] Theodor W. Adorno, "Educación después de Auschwitz", loc. cit., p. 80.
[402] Id., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc. cit., p. 244.
[403] Jeanne Marie Gagnebin, "Después de Auschwitz", *Boletín de Estética*, no. 3, Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2005, p. 20.
[404] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc. cit., p. 244.

delicado"[405]. "Lo que queda de Auschwitz"[406] es, de acuerdo a Adorno: que "toda afirmación de la positividad del ser-ahí" se evidencia "como charlatanería, injusticia para con las víctimas"[407]; que "ninguna palabra pronunciada desde las alturas, ni siquiera desde la teológica, tiene ningún derecho sin transformarse"[408]; que se ha comprobado el fracaso de "toda una tradición de filosofía, de arte y de ciencias ilustradoras" y por ello su "no-verdad", así que "toda la cultura posterior a Auschwitz […] es basura"[409]; que la filosofía y el arte afrontan los límites de lo "indecible"[410], puesto que la exigencia paradójica de luchar contra el olvido de Auschwitz sin transformarlo en un producto cultural digerible, consumible, una mercancía exitosa, significa que ya no debe haber ni identificación en el pensamiento ni representación en el arte[411]. Es en este sentido que la culpabilidad de la humanidad por Auschwitz universalmente, más allá de la cuestión de la culpa alemana, ha generado para las

[405] Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien* (2000), Barcelona: Península, 2002, p. 210.
[406] Cf. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* (1998), Valencia: Pre-textos, 1999.
[407] Theodor W. Adorno, "Dialéctica negativa", loc. cit., p. 331.
[408] Ibíd., p. 336.
[409] Ibíd.
[410] "Lo que los nazis hicieron a los judíos era indecible" (id., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc. cit., p. 262).
[411] Cf. Jeanne Marie Gagnebin, op.cit., pp. 22 y 24. Partiendo de dicha exigencia paradójica al arte, debería interpretarse la famosa frase de Adorno que »escribir un poema después de Auschwitz es acto de barbarie" (id., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, loc. cit., p. 23), la cual provocó mucha inquietud en la nueva generación de poetas alemanes después de la guerra: como llamado de atención, de que la cultura tradicional "no puede continuar sin más, como si nada hubiera ocurrido y es, por lo tanto, bárbaro escribir poesía después de Auschwitz como ´las de antes´" (José Antonio Fernández López, "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe", en: *A parte rei. Revista de filosofía*, no. 48, nov. 2008 [serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ jafernan48.pdf], p. 3). Cf. también Georg Crhistoph Tholen, "Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e)", en: Elisabeth Weber y Georg Christoph Tholen (eds.), *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien: Turia und Kant, 1997, pp. 225-238; Tholen, con referencia a Lyotard, reflexiona sobre las posibilidades y límites de estrategias de una "anestética", de tratar lo irrepresentable "no sólo como recuerdo […], sino como el difícil arte de una memoria […], que no olvide que siempre tendemos a olvidar la cesura traumática en la historia" (ibíd., p. 236). En este sentido se lee también el siguiente comentario de Adorno sobre la poesía de Paul Celan: "[…] está penetrada por la vergüenza del arte frente al sufrimiento, el cual se sustrae tanto a la experiencia como a la sublimación. Los poemas de Celan quieren decir el horror extremo sin nombrarlo. Su contenido de verdad se convierte en algo negativo […] El lenguaje de lo inanimado se convierte en el último consuelo sobre la muerte despojada de todo sentido" (Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, loc. cit., p. 426).

generaciones venideras una gran deuda frente a las víctimas de Auschwitz: "la exigencia de que Auschwitz no se repita"[412].

3.3.2 La responsabilidad de un artista – el caso Muench

"Allí donde mora la culpa ha de residir también la responsabilidad, siendo esto lo único que nos permite conjeturar la libertad moral" (Arthur Schopenhauer[413]).

"La responsabilidad de los intelectuales consiste en decir la verdad y revelar el engaño" (Noam Chomsky[414]).

"Si un hombre no está dispuesto a asumir riesgos por sus ideas, o bien sus ideas no valen nada, o bien, el que no vale, es él" (Ezra Pound[415]).

La pregunta por la responsabilidad del artista en el contexto político del fascismo nos remite nuevamente a la relación entre arte y vida. Podemos entender el doble carácter de esa relación, es decir, la autonomía y a la vez heteronomía del arte[416] como resultado de un proceso histórico de modernización que con la quiebra de las "visiones metafísico-religiosas del mundo" (Weber) o la "muerte de Dios" (Nietzsche) ha puesto en crisis las seguridades sobre las que se asentaba el sentido de realidad de la cultura tradicional. A esta "pérdida de la realidad" el artista moderno desde Baudelaire ha respondido de dos maneras opuestas: o buscando "refugio en la torre de marfil del arte por el arte" o "luchando por acercar el arte a la vida"[417]. En ambos casos el modernismo en el arte "renunció a la imitación del mundo de las

[412] Id., "Educación después de Auschwitz", loc. cit., p. 79. En relación a dicha exigencia, Adorno habla también de un "nuevo imperativo categórico": "orientar su pensamiento y su acción de tal modo que Auschwitz no se repita" (id., "Dialéctica negativa", loc. cit., p. 334). En forma comparable con Arendt, Adorno considera como "única fuerza contra el principio de Auschwitz" "la autonomía, […] la fuerza de reflexionar, de autodeterminarse, de no entrar en el juego" (id., "Educación después de Auschwitz", loc. cit., p. 83).
[413] Arthur Schopenhauer, *Los dos problemas fundamentales de la ética* (1841), Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 134 (E 94).
[414] Noam Chomsky, *La responsabilidad de los intelectuales* (1967), Buenos Aires: Galerna, 1969, p. 22.
[415] Ezra Pound, citado en Eva Hesse, "Introduction", en: id. (ed.), *New Approaches to Ezra Pound*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1969, pp. 13-53, aquí p. 34.
[416] Cf. supra cap 2.1.
[417] Miguel Corella Lacasa, "El artista responsable y el artista melancólico", en: *Res pública*, 5, 2000, pp. 25-44, aquí p. 30. Cf. también supra, cap. 2.3.1.

apariencias y creyó acceder al de las esencias"[418], llegando a abandonar su referencialidad a un mundo común con los no artistas. Esta renuncia del arte moderno a una función comunicativa dentro de la realidad social, implica, según algunos críticos al arte moderno, una falta de responsabilidad social y política del artista y por consiguiente una alta susceptibilidad del mismo a ser instrumentalizado por el poder político.

De acuerdo a Nietzsche, la "lucha contra la finalidad en el arte es siempre una lucha contra la tendencia *moralizante* en el arte, contra su subordinación a la moral. *L'art pour l'art* [arte por el arte] quiere decir: ´¡que el diablo se lleve la moral!´"[419]. La supuesta falta del "compromiso con la realidad (con la verdad) y los hombres (con la moralidad)"[420] es, desde Platón, un aspecto central en toda la crítica al artista como "parásito social", la cual a menudo se relaciona con un ataque a la autonomía del arte. Ya Platón cuestionaba ciertas innovaciones musicales de su tiempo por sus efectos peligrosos en el orden de la *polis*[421]. Y en lo que respecta al modernismo en el arte y los experimentos formales de las vanguardias, que se hicieron posibles con el proceso histórico de la separación del arte de los demás ámbitos sociales y culturales, se ha hablado de una impugnación de normas tradicionales de la convivencia social y del sistema político y que "toda transgresión en el plano de las formas integra una transgresión simultánea en el plano de la ética"[422], explicando ambas transgresiones como resultado de la idea romántica de la creación artística que responda a una voz surgida del fondo irracional e inconsciente del yo artístico.

Al artista que se olvida de sus compromisos sociales, que no responde a nada y nadie, se refiere el reproche de lo moderno, lo contemporáneo en el arte plástico y en la literatura por

[418] Ibíd.
[419] Friedrich Nietzsche, *El crepúcusculo de los ídolos*, loc. cit., no. 24, pp. 131-132.
[420] Miguel Corella Lacasa, op, cit., p. 29.
[421] Platón, *Leyes* (diálogo), 700-701a.
[422] Alvaro Delgado-Gal, "Las vanguardias y los años oscuros", en: *Revista de libros*, no. 26, febrero 1999 (http://www.revistadelibros.com/articulos/las-vanguardias-y-los-anos-oscuros).

parte de Jean Clair[423]. Critica al modernismo y los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX por haber preparado el terreno para el totalitarismo político. Considera que el expresionismo y el *Bauhaus*, a pesar de su difamación oficial como "arte degenerado" en el Tercer Reich, se hicieron cómplices del nazismo por sus afinidades con aspectos centrales de la ideología nazi – la exaltación del pueblo, de la tradición nórdica y lo germánico primitivo en el caso del expresionismo y el racionalismo técnico en el caso del Bauhaus –, mientras que el surrealismo, debido a sus declaraciones públicas a favor de la violencia[424] y su cuestionamiento de la cultura occidental, ofreció argumentos básicos para la justificación tanto del terror stalinista como del más reciente de proveniencia islámica. La culpa de las vanguardias, según Clair, consistía en no darse cuenta de las consecuencias de sus creencias y acciones, permitiendo que sus principios estéticos y su culto a la autenticidad estética, a la libertad del arte por encima de las reglas del sentido común, fueran instrumentalizados para fines autoritarios. El esfuerzo de Clair, de revalidar la idea de la responsabilidad del artista, está relacionado con una defensa de un "verdadero realismo moderno"[425] en el arte, para el cual Clair trata de reconstruir algunas tendencias históricas en la pintura de las primeras décadas del siglo XX – la pintura metafísica de De Chirico, los realistas alemanes e italianos de entreguerras –, los argumentos de Sartre a favor de una "literatura comprometida", las críticas de Lukács, Popper y Gombrich al expresionismo y las de Hannah Arendt y Enzensberger a la cultura de masas. Se requiere, según Clair, de un arte cuyo lenguaje

[423] Jean Clair, *La responsabilidad del artista: Las vanguardias, entre el terror y la razón* (1997), Madrid: Visor, 1998.
[424] Clair se refiere en particular a una frase frecuentemente citada del *Segundo Manifiesto del* Surrealismo: "El *acto surrealista* más simple consiste en bajar a la calle con un revólver en cada mano y tirar al azar, todo lo que se pueda sobre la multitud. Quien no haya tenido ganas, por lo menos una vez, de acabar así con el pequeño sistema de envilecimiento y de cretinización en vigor tiene su lugar perfectamente señalado en esa multitud, con el vientre a la altura del cañón" (André Breton, "Segundo manifiesto del surrealismo [fragmentos]", en: id., Antología [1913-1966], México: Siglo XXI, 13a. ed., 2004, pp. 80-98, aquí p. 82).
[425] Id., "Maquinismo y melancolía en la pintura italiana y alemana de entreguerras" (1981), en: id., *Malinconia: Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid: Visor, 1999, pp. 79-111.

restablezca la comunicación con sus receptores, les ayude restaurar los valores democráticos tradicionales y les permita detectar la falsedad de las imágenes y creencias producidas por las ideologías autoritarias y superar el "tiempo del disgusto"[426].

Si Adorno en su pensamiento estético, frente a los intentos de comprometer éticamente el arte – como en la propuesta benjamiana de una "politización del arte" para contrarrestar la "estetización de la política" por el fascismo, el teatro político de Brecht, el concepto de una "literatura comprometida" de Sartre –, insiste en la autonomía como condición indispensable del arte auténtico, está consciente que el precio que se tiene que pagar por ella es la renuncia del arte a su poder catártico, a la intención de conmover a los hombres, transformarlos[427]. De acuerdo a Adorno, el arte por ser verdadero en un mundo falso si bien da testimonio de la falsedad, pero no puede superarla, no puede mejorar el mundo de cuya racionalidad destructiva está quedando fuera, lo que lo vuelve al arte inocuo respecto del mismo mundo. "El arte, al desarrollarse a la par de la industria cultural, no puede escapar de la paradoja de que cuando es verdadero es incapaz de mejorar a los hombres, pero, si lograra mejorar a los hombres, dejaría de ser verdadero, porque él solo es verdadero en una sociedad falsa"[428]. La verdad del arte, para Adorno, está ligada a la obra de arte y no al artista y al receptor: los

[426] Cf. id., *De immundo: Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, Madrid: Arena, 2007. p. 1: "El tiempo del disgusto ha reemplazado a la edad del gusto. Exhibiciones del cuerpo, desacralización, rebajamiento de sus funciones y de sus apariencias, morphings y deformaciones, mutilaciones y automutilaciones, fascinación por la sangre y los humores corporales, y hasta los excrementos, coprofilia y coprofagia […] el arte se ha empeñado en una extraña ceremonia en donde lo sórdido y la abyección escriben un capítulo inesperado de la historia de los sentidos […]". En relación al debate acerca de los planteamientos de Clair, cf. entre otros Heribert Becker, *Haben die Surrealisten das World Trade Center zerstört?: Erwiderungen auf Jean Clairs Artikel "Der Surrealismus und die moralische Zersetzung des Abendlandes"*, Hamburg: Nautilus, 2002. Cf. también Miguel Corella Lacasa, op. cit.

[427] Cf. Hans-Robert Jauß, *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), Barceolona: Paidós, 2002. Jauß critica que la estética de la negatividad adorniana no hace justicia a las formas más primarias de la experiencia estética, ligadas al goce sensorial – que proporcionan al arte un valor práctico, catártico y comunicativo –, que el arte autónomo ha perdido y que Jauß considera más importantes que la experiencia estética a través del conocimiento. En relación a la crítica de la crítica de Jauß a Adorno, cf. Silvia Schwarzböck, "¿Por qué el arte no puede cambiar a los hombres?" (http://www.herramienta.com.ar/ print/teoria-critica-y-marxismo-occidental/por-que-el-arte-no-puede-cambiar-los-hombres).

[428] Ibíd.

conflictos y las tensiones sociales resuenan en las obras de arte, aparecen como problemas inmanentes de su forma[429]; es eso lo que define su relación con la realidad social, son refracciones, y no mero reflejo y en tanto tales no pueden prescindir de aquello que se refracta. Por ello, desde la perspectiva adorniana, el compromiso, la responsabilidad social del arte no debe entenderse como representación y comunicación, inclusión de temas sociales, sino en función de su autenticidad expresiva: "habrá que interpretar la expresión como un compromiso"[430], como responsabilidad del arte de criticar a la sociedad mediante su mera existencia, de expresar de la realidad social lo que ésta rechaza. El efecto de esa crítica social indirecta no es inmediato, puesto que "las obras de arte ejercen un efecto práctico en un cambio en la conciencia que apenas se puede atrapar"[431].

Creemos que la contradicción entre estética y ética es insuperable bajo las condiciones sociales y políticas que caracterizan el mundo occidental moderno, que una superación de esta contradicción significaría más bien el fin o la muerte del arte. Es una contradicción que el artista lleva dentro de sí mismo como momento constitutivo de su personalidad. "El arte en su propio dominio es soberano […] Pero por el sujeto en el cual el arte existe, por el hombre y en el hombre está subordinado – extrínsecamente subordinado – al bien del sujeto humano"[432]. El artista no sólo es artista, sino ser humano, ciudadano como los demás en su determinado contexto social y político, con los cuales debería compartir la responsabilidad por el otro y por la comunidad en su conjunto. Debería reconocer la imposibilidad de escapar de la culpa y responsabilidad que carga su entorno social. Si bien el arte auténtico, de acuerdo a Adorno, contiene una promesa de felicidad, eso no puede significar para el artista un refugio de

[429] "El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos" (Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, loc. cit., p. 49).
[430] Ibíd. p. 153.
[431] Ibíd., p. 320.
[432] Jacques Maritain, *La responsabilidad del artista* (1960), Buenos Aires: Emecé, 1960, pp. 32-33.

felicidad dentro de un mundo feliz. No hay vida verdadera, auténtica dentro de la vida falsa, su búsqueda es un laberinto sin fin. Por ello no consideramos aceptable una absolución general del artista de su responsabilidad social y política, como se expresa en una frase atribuida por el escultor Arno Breker a su protector Hitler: "En política, todos los artistas son inocentes como Parsifal"[433]. Igual que los demás hombres, también el artista tiene que afrontar la responsabilidad en cualquier situación concreta de su vida: Por ende la cuestión de su posible corresponsabilidad en cuanto a crímenes contra la humanidad cometidos en su entorno social y político debería evaluarse en función de su participación voluntaria al respecto, independientemente de la época histórica de referencia, tratándose por ejemplo de los artistas renacentistas colaboradores de la iglesia culpable de los crímenes de la inquisición, de los artistas bajo el fascismo o de los artistas en Estados más modernos..

"Todos los errores del hombre se los perdono al actor, ningún error del actor se lo perdono al hombre"[434]. Entendemos esta cita de Goethe como alusión a la doble responsabilidad del artista – literalmente el "actor" − en su calidad como artista y en cuanto a ser humano. El artista como ser humano no está exento a cometer todos los errores que los demás seres humanos pueden cometer, errores sujetos a ser perdonados o, en caso dado – no mencionado por Goethe – sancionados; sin embargo, cualquier error del ser humano actuando como artista (actor) es imperdonable. Goethe expresa aquí una comprensión negativa del actuar del artista que insinúa una deficiencia de principios éticos en su carácter.

[433] Arno Breker, citado en: Guillermo Solana, "Nihilistas de salón", en: *Nueva Revista*, no. 62, abril 1999, pp. 46-51, aquí p. 46.
[434] Johann Wolfgang von Goethe, "Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1795/96), en: *Werke (Jubiläumsausgabe*), vol. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 103-630, aquí: p. 477 (libro 7, cap. 3).

También Nietzsche en *La gaya ciencia* se aproxima al "peligroso concepto de ´artista´" desde una caracterización del "problema del actor"[435]: "La falsedad con la conciencia tranquila; el deleite de la simulación que se manifiesta como poder […]; el último anhelo de papel y de máscara de *apariencia*; un excedente de toda clase de capacidades de adaptación […] a nuevas circunstancias […] para bailar a cualquier son […], asimilado y encarnado en el eterno juego del escondite, que en los animales se denomina ´mimetismo´"[436]. Nietzsche llama "al comediante […], al bufón, cuentista de mentiras, payaso, loco, clown, también al criado clásico, al Gil Blas" "tipos" que "representan la prehistoria del artista, y harto frecuentemente hasta la del ´genio´"[437]. El artista es para Nietzsche, así se podría resumir su argumentación, un estafador, un ser humano que pretende ser reconocido como alguien que no es, cuya honorabilidad, seguridad de sí mismo, intelectualidad son pura apariencia, es un "mono" amaestrado en la imitación, "un mono ideal, y tan simio que no es siquiera capaz de creer en la ´esencia´ y lo ´esencial´; todo es para él juego, sonido, gesto, tablas, bastidores y público"[438].

Como "un mono del poder y un payaso para la diversión de los asesinos" está descrito el protagonista en la novela *Mefisto* de Klaus Mann[439], un actor de teatro, una curiosa combinación entre una personalidad brillante como actor y un carácter muy endeble, ingenuo e indefenso en asuntos políticos y a la vez con una alto talento estafador, astuto, taimado para aprovechar en forma oportunista las posibilidades de hacer una gran carrera en el Tercer Reich, siendo su arte, que pretende ser apolítico, instrumentalizado para fines políticos del régimen nazi. La novela termina con un grito del protagonista, como culpable inocente,

[435] Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, loc. cit., aforismo 361, pp. 285-287, aquí p. 285.
[436] Ibíd., p. 286.
[437] Ibíd. Según Nietzsche también los diplomáticos, los judíos así como también las mujeres en general se caracterizan por ser artista-actores (ibíd., pp. 286-287).
[438] Id., *Aurora* (1882), , Madrid: Edaf, 1996, aforismo 324, p. 305.
[439] Klaus Mann, *Mephisto. Roman einer Karriere*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981, p. 398.

alegando en su favor la impunidad: "¿Qué quieren los hombres de mí? […] ¡Sólo soy un actor común y corriente!"[440].

Parece obvio que la gran mayoría de los artistas alemanes que no emigraron durante el nazismo no pudieron considerarse ni totalmente inocentes ni totalmente culpables, "ni santos ni pecadores"[441]. Como otros alemanes comunes, muchos trataron de evitar lo mejor que pudieron conflictos con las autoridades nazis, otros buscaron una colaboración más activa, dejándose corromper por los nazis. Así en 1945, probablemente muy pocos sobrevivieron a la caída del régimen y la guerra con una ética profesional no dañada o violada: "gente gris frente a un paisaje gris"[442].

Entre los grupos de personas seleccionados por los ejércitos aliados de ocupación en la Alemania posguerra para una investigación judicial sobre sus afinidades con la ideología nazi y su involucramiento en actos criminales del régimen nazi ("desnazificación") se encontraban también artistas. Esas investigaciones provocaron mucha publicidad en algunos casos, tratándose de personajes prominentes por su destacado rol en la vida cultural durante el período nazi. Así en el caso de Arno Breker, el escultor favorito del régimen nazi, quien fue juzgado por autoridades del ejército americano de ocupación, teniendo en cuenta su apoyo comprobado para muchos de los artistas perseguidos por los nazis, entre otros para Pablo Picasso, sólo como mero simpatizante, aprovechado y no como corresponsable de crímenes políticos. También en el caso de Wilhelm Furtwängler, el dirigente de orquesta más famoso del Tercer Reich, no se llegó a llevar a cabo un juicio, cuyo inicio ya había sido preparado por los militares americanos. El escritor Ernst Jünger, debido a su denegación de someterse a la revisión de desnazificación en la zona de ocupación británica, provocó la prohibición

[440] Ibíd., p. 412.
[441] Michael H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, loc. cit., p. 6.
[442] Ibíd.

de sus libros en esa misma zona, lo que le llevó a mudarse a la zona de ocupación francesa. La cineasta Leni Riefenstahl, responsable de unos documentales político-propagandísticos con gran valor artístico durante el Tercer Reich[443], tras el final de la guerra justificó dichas producciones como productos de un servicio profesional contratado de acuerdo a las directrices nazis y sin expresar convicciones personales.

El único artista que tuvo que enfrentar un juicio ante un tribunal alemán de la posguerra por su posible colaboración en los crímenes nazis, fue Veit Harlan, director de cine y actor, quien había realizado por encargo del régimen nazi varios filmes antisemitas de los cuales el más conocido fue *El judío Süß* del año 1940. En su escrito de defensa, Harlan preguntó: "Tiene un artista apolítico la obligación de sacrificar la felicidad y la vida de toda su familia con el fin de realizar un ataque casi inútil contra el nacionalsocialismo?" – proporcionando él mismo la respuesta: "Por supuesto, los judíos [que interpretaron en *Jud Süß* su propia carricatura antisemita] hubieron podido dejarse matar como mártires, pero ninguno de ellos lo hizo"[444]. Aunque Harlan logró en dos juicios el veredicto de inculpabilidad, hasta su muerte en 1964 se quejaba que injustificadamente su persona había sido puesta en la picota en lugar de toda la industria cinematográfica nazi, lamentando no sus acciones durante el Tercer Reich, sino solamente a sí mismo[445].

[443] Cf. supra, cap. 3.2.3.

[444] Veit Harlan, citado en Frank Liebert, "Der Künstler als Opfer", en: *Der Freitag*, 8.3.2002 (http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-kunstler-als-opfer).

[445] Cf. Felix Moeller, "Ich bin Künstler und sonst nichts", en: Hans Sarkowicz (ed.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt/M.: Insel, 2005, pp. 135-175. Moeller revisa el involucramiento activo de varios artistas y directores en la propaganda nazi, para cuestionar en cada caso su excusa después de la guerra, de haber sido "sólo artistas y nada más", es decir apolíticos instrumentalizados por el poder político. Cf. también Wolfgang Benz, "Hitlers Künstler. Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat", en: ibíd., pp. 14-39. Benz comenta críticamente las mentiras en las autobiografías de varios personajes relacionados con la industria cinematográfica nazi, mentiras que tratan de ocultar su "sumisión voluntaria (ibíd., p. 22).

Volvamos a la pregunta de partida del presente capítulo: ¿Gerhart Muench era un fascista? No sabemos de ninguna acusación oficial en la Alemania posguerra contra él, por haberse involucrado en crímenes nazis. Así que nos vemos remetidos a algunos hechos en la vida de Muench, sospechosos desde el punto de vista de su crítico Elías[446] y sobre los cuales trataremos de reflexionar a la luz de lo expuesto a lo largo de los últimos subcapítulos.

Muench permaneció en Alemania durante el período nazi. Como hemos visto, su decisión de no emigrar compartió con la gran mayoría de los alemanes, incluyendo a hombres dedicados a las diferentes artes. Sería muy erróneo suponer que todos los que no emigraron hubieran sido nazis o hubieran simpatizado con el nazismo.

En 1944, Arnold Schönberg, padre principal del dodecafonismo musical, judío y emigrado desde 1933, escribió desde su exilio en Estados Unidos: "[…] muy pocos de los que han emigrado pueden pedir que se les honre por su rectitud política o artística […] Posiblemente no son tantos los que emigraron de manera voluntaria"[447]. La gran mayoría de los emigrantes eran judíos o tenían cónyuges judíos; entre los no judíos predominaban comunistas, socialdemócratas y otras personas políticamente perseguidas en Alemania nazi. Con respecto a la culpabilidad y corresponsabilidad de todos los que no emigraron, Schönberg concluye que los que no han intervenido como políticos "deben quedar libres de castigo" y, "considerando la clásica inferioridad mental y moral de los artistas", recomienda: "Tratadlos como a niños inexpertos. Tratadlos locos y dejadlos en libertad"[448].

Cuando en 1933 el partido nazi ascendió al poder político, Muench tenía la edad de veintiséis años. Pertenecía a una familia acomodada en la ciudad de Dresde y había gozado

[446] Cf. supra, cap. 3.1.
[447] Arnold Schönberg, "Un juego peligroso" (1944), en: *El estilo y la idea*, loc. cit., pp. 129-130, aquí p. 130.
[448] Ibíd.

– aparte de su formación musical, la cual lo había conducido a ser un pianista de conciertos ya renombrado y a encontrar sus inclinaciones hacia la composición musical – de una amplia educación humanista transmitida por maestros provenientes de una burguesía culta que tradicionalmente no quería hacerse suyos los valores utilitaristas de la burguesía de dinero y tampoco se consideraba muy interesada en asuntos de carácter político[449].

Desde esa perspectiva de la burguesía culta sin simpatías, por lo menos al principio, para el nazismo, Sebastian Haffner, como Muench alemán no judío, "ario", ni comunista ni miembro de otra minoría amenazada por el régimen nazi, de buena posición social y educado con valores tradicionales, conservadores de la cultura occidental, describe el impacto de la toma de poder nazi en 1933, teniendo él en ese año la misma edad que Muench, preparados ambos como hijos de "familias escrupulosas […] de manera óptima para la última época vivida"[450] y no para la venidera, como superación de la división entre política y vida privada. Por consiguiente trata de demostrar que los trastornos en su propia forma de pensar y vivir causados por aquel acontecimiento político deben entenderse no sólo como experiencias meramente personales, sino como "vivencia de muchos miles de personas"[451]: "Los nazis nos tenían completamente en sus manos. Todos los baluartes habían caído, era imposible cualquier tipo de resistencia colectiva y la oposición individual era una mera forma de suicidio. Nos habían perseguido hasta llegar a los últimos recovecos de nuestra vida privada, en todos los ámbitos reinaba un estado de desbandada, una huida confusa de la que no se sabía dónde iba a terminar"[452]. Las memorias de Haffner, escritos en 1939 en el exilio de Inglaterra, nos dan a conocer otra cara de la Alemania nazi, la cara

[449] Cf. supra, cap. 3.2.1.
[450] Sebastian Haffner, *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933*, loc. cit., p. 97.
[451] Ibíd., p. 202.
[452] Ibíd., p. 184.

de aquellos alemanes no nazis, en su mayoría apolíticos, que tuvieron que soportar la barbarie del nazismo dentro de su propio país. Habiendo logrado él mismo escapar de Alemania nazi junto con su futura esposa judía en 1938, Haffner posteriormente no cayó en el error de condenar en forma indiferenciada a todos los que se quedaron, sino en sus memorias supo mediar bien su aguda crítica al régimen nazi con el intento de ponerse en el lugar característico ocupado por los alemanes no nazis y comprender sus conflictos o tentaciones a los que se vieron expuestos: afiliarse al partido nazi, tentación en la que muchos cayeron para evitarse un panorama nefasto de desolación desesperada, de insultos y humillaciones a diario, de un "desarraigo total"; inclinarse hace un "pesimismo sin barreras"; acostumbrarse a ignorar el sufrimiento en su entorno, "desviar la mirada, taparse los oídos y aislarse"[453].

Haffner aclara que la decisión de emigrar, de volver la espalda a su país y percibirlo como país enemigo, no era para nada un asunto fácil: "El sometimiento voluntario a este proceso de desvinculación íntima del propio país es un acto de radicalismo bíblico: ´Si tu ojo es para ti ocasión de pecado, sácatelo´. Muchísimos de los que estuvieron tan a punto […] de hacerlo no fueron capaces de llevarlo a término y, desde entonces, su emoción y su razón van por ahí a trancas y barrancas, sin posibilidad de avanzar, estremeciéndose ante los crímenes cometidos en su nombre, siendo más bien incapaces de rechazar abiertamente esta responsabilidad y viéndose atrapados en una red de conflictos sin solución aparente"[454]. Así muchos que al inicio rechazaron al nazismo, con el tiempo se convirtieron en sus seguidores. "La gente comenzó a participar, primero sólo por miedo. Sin embargo, tras haber tomado parte una primera vez, ya no quisieron hacerlo por miedo – eso hubiera

[453] Ibíd., pp. 185, 187 y 189.
[454] Ibíd., p. 204.

sido cruel y despreciable –, así que terminaron incorporando el convencimiento político necesario. Éste es el mecanismo emocional básico del triunfo […] nacionalsocialista"[455].

Muchos artistas que supieron adaptarse al nuevo régimen en 1933 pudieron comenzar una carrera lucrativa; el cebo puesto para ellos fue la expectativa de horrendos honorarios. Muench – ¿tal vez uno de "los colaboradores, oportunistas y tránsfugas que con exagerado celo tratan de situarse en primer plano en cada cambio de gobierno"[456]? Por conocer su forma de pensar que se refleja en muchos poemas de él y sabiendo además de su renuncia voluntaria a una vida acomodada después de su emigración de Europa, nos parece muy poco probable tal suposición.

No podemos negar que entre los que se quedaron en Alemania había no sólo oportunistas, sino también "verdaderos creyentes, que esperaban en 1933, que con la toma del poder por los nazis la cultura alemana finalmente se convirtiera en un bien común que ennobleciera a todos los compatriotas y los pusiera por las estrellas"[457]. Intelectuales y artistas, provenientes de la élite burguesa cultural, levantaron su voz para expresar con mucho entusiasmo la bienvenida al Tercer Reich y al *Führer* como el cumplimiento final de todos sus deseos secretos y abiertos, como "la actual y futura realidad alemana y su ley"[458]. Así, ¿tal vez Muench formaba parte de los convencidos de la ideología y las promesas del nazismo? Si "el problema de la inteligencia fascista", según Habermas, "se revela […] como el problema de la prehistoria del fascismo"[459], es importante tener en consideración las sospechas de Julio Elías en torno a afinidades ideológicas de Muench con el fascismo,

[455] Ibíd. p. 122.
[456] Jost Hermand, op. cit., p. 18.
[457] Ibíd.
[458] Martin Heidegger, "Aufruf an die Deutschen Studenten", discurso del 3 de noviembre de 1933, en: *Gesamtausgabe,* vol. 16, p. 184.
[459] Jürgen Habermas, "Martin Heidegger", en: *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid: Taurus, 2000, pp. 58-90, aquí p. 59.

relacionadas con su cercanía espiritual a Klages, su amistad con Pound así como su presunto antisemitismo.

Ya Lukács trató de desenmascarar a Ludwig Klages como pre-fascista, precursor prominente de la ideología nazi. Esa crítica de Lukács, como ya vimos anteriormente[460], es resultado de su propia exaltación de un ideal de pensamiento que acepte plenamente la lógica de la racionalidad instrumental como motor del progreso en la historia humana y que condene cualquier forma de cuestionamiento de esa misma lógica como irracionalismo. Considerando la oposición al logocentrismo occidental no sólo en el pensamiento de Klages, sino ya mucho antes, a más tardar desde el Romanticismo de fines del siglo XVIII y principios del XIX, como parte integral de la modernidad, indicador de una conciencia aún viva sobre las perversiones del proceso de modernización en el mundo occidental, sobre su dialéctica de Ilustración, rechazamos el intento de Lukács y otros autores de construir un vínculo unilineal entre esa oposición y el fascismo. Más bien no se debe perder de vista la ambigüedad en la relación del fascismo con el espíritu romántico, la cual revela la doble cara del fascismo: la estetización de la política encubriendo como bella máscara su compromiso con la racionalidad técnica y el dominio sobre la naturaleza y el hombre.

Klages no propagó ningún objetivo político, pero sí una creencia en la vida auténtica la cual llegó a fascinar a sus alumnos. Entre éstos algunos trataron de reinterpretar la condena de la época contemporánea por Klages como visión apocalíptica para provocar el deseo de un futuro mejor, y resaltaron lo común de ese deseo con las ideas del nacionalsocialismo. No obstante, Klages mismo mantuvo su distancia al movimiento nazi.

[460] Cf. supra, cap. 3.2.2.

En 1930 calificó el nazismo como "crisol de limitaciones intelectuales"[461], y más tarde, aunque suavizó sus críticas no se trasladó de la Suiza, donde vivía desde 1914, nuevamente a Alemania, no se afilió al partido nazi ni tampoco a una sub-cámara de la Cámara de Cultura del Reich. A pesar de la inclinación de Klages hacia el antisemitismo, su pesimismo cultural difícilmente pudo compatibilizarse con la exaltación de la voluntad heroica en la ideología nazi, provocando su descalificación por parte de los ideólogos nazis como "profeta de la decadencia"[462].

El poeta norteamericano Pound se cuenta entre las personalidades no alemanas y no italianas de mucha importancia literaria[463] que, como el novelista francés Céline y el novelista noruego Hamsun, apoyaron activamente al fascismo europeo. Este apoyo en el caso de Pound fue resultado por una parte de la influencia que tuvieron en su pensamiento – desde sus numerosos artículos durante los años diez del siglo pasado en *New Age*, diario de la *Fabian Arts Society* y uno de los principales de la izquierda británica – las ideas críticas sobre el sistema económico del mundo financiero capitalista formuladas por los teóricos del "Crédito Social"[464] y de la "doctrina de la libre economía"[465]. Pound ve en el fascismo

[461] Ludwig Klages, citado en: Thomas Rohkrämer, "Ludwig Klages und die Suche nach einerm neuen Glauben", en: *Hestia. Jahrbuch der Klages-Gesellschaft*, No. 22, 2004/07, Würzburg: Könighausen & Neumann, 2008, pp. 163-177, aquí p. 175.

[462] Alfred Rosenberg, citado en: ibíd., p. 176. También Luhr se expresa a favor de una evaluación más equilibrada de la filosofía de Klages: "La clarividencia de Klages también en su crítica de la civilización, ecológicamente justificada, no es de dudarse. Así que en el caso Klages se puede observar siempre una discusión entre aquellos que enfatizan la legitimidad de sus visiones críticas y aquellos que ponen de relieve más los rasgos fascistoides" (Geret Luhr, "Ästhetische Kritik der Moderne. Über das Verhältnis von Walter Benjamin und der jüdischen Intelligenz zu Stefan George", Marburg: LiteraturWissenschaft.de, 2002, p. 203, nota 784).

[463] Cf. en particular Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1971. Kenner considera a Pound como uno de los más grandes modernistas literarios.

[464] La teoría del crédito social, elaborada primero por Clifford Hugh Douglass, propone contar en forma continua con créditos accesibles para todos, cuya magnitud debe calcularse por parte del Gobierno de acuerdo a la necesidad de garantizar suficiente dinero circulante para poder comprar todas las mercancías producidas. A partir de los años veinte del siglo pasado esta teoría se convirtió en movimiento social-político y logró tener presencia parlamentaria en algunos países, como Canadá y Nueva Zelandia. Cf. Frances Hutchinson y Brian Burkitt, *The Political Economy of Social Credit and Guild Socialism*, New Rotk: Rotuledge, 1997. Acerca de

italiano una posibilidad muy real para realizar dichas ideas[466]; las promueve en varias cartas a Mussolini[467], con quien comparte la deriva fascista desde el socialismo, en encuentros personales con él, en escritos ensayísticos[468], y en una vasta correspondencia con literatos, economistas y políticos en Inglaterra y Estados Unidos[469]. Para Pound, la "usura" representa la causa principal del mal en el mundo occidental; es fundamento del capital financiero, cuyo poder rebasa la esfera meramente económica para determinar, mediante los vínculos de los grandes bancos con el sistema político, en forma cada vez más directa los objetivos e instrumentos de la política hacia adentro de un Estado como hacia afuera, y decide en última instancia sobre la cuestión de guerra y paz. Pound extiende las connotaciones del concepto de usura, retomado por él como poeta en varios cantos[470], hacia todas las capas de la vida moderna: usura es corrupción cultural total por el fetichismo de dinero, ha socavado el mundo medieval, ha conducido a la degeneración de la literatura en manos de los "pervertidos y pervertidores del lenguaje"[471] y ha corrompido el lenguaje, lo ha hecho mercancía, para desinformar, tergiversar los hechos, destruir el significado de las palabras, dominar y oprimir las propias ideas.

---

la relación de Pound con la teoría del crédito social, cf. Tim Redman, , *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge: University Press, 1991, cap. 2, pp. 51-75.

[465] La doctrina de la libre economía fue un planteamiento teórico de Silvio Gesell y sus seguidores dirigida a superar la influencia económica del capital financiero y permitir la oportunidad de negocios en igualdad de condiciones para todos, contando con dinero "libre", de interés negativo o sea una moneda que se desprecie con el tiempo, y con "libre tierra", i.e. pleno acceso individual a todos los recursos naturales sin restricciones Cf. Silvio Gesell, *El orden económico natural por libre tierre y libre moneda* (http://www.silvio-gesell.de/html/el_orden_economico_natural.html). Acerca del descubrimiento de la teoría de Gesell por Pound, cf. Tim Redman, op. cit., cap. 5, pp. 122-154.

[466] Cf. Leon Surette, *Pound in Purgatory: From Economic Radicalism to Anti-Semitism*, Illinois: University Press, 1999.

[467] Cf. las cartas de Ezra Pound a Mussolini incluidas en: C. David Heymann, op. cit., Appendix I.

[468] Entre los escritos económicos de Pound se pueden mencionar los ensayos contenidos en *ABC of Economics*, de 1933, y *Social Credit. An Impact*, de 1935.

[469] Cf. Tim Redman, op. cit., cap. 4, "The Turn to Fascism", pp. 93-121.

[470] Cf. vgr. Ezra Pound, canto XLV "Con usura", en: id., *Cantares completos*, ed. por Javier Coy, tomo I, Madrid: Cátedra, 1994

[471] Id., Canto XIV, en: ibíd. Cf. Russell A. Berman, "Pound", en: *Historia de la literatura VI. El mundo moderno.1914 hasta nuestros días* (1982), Madrid: Akal, 2004, pp. 121-123, aquí p. 122.

Por otra parte, la inclinación de Pound hacia el fascismo como respuesta política viable a la necesidad de emprender la lucha contra el mundo de la usura, es decir, el poder internacional de las grandes organizaciones financieras, está estrechamente relacionada con su admiración personal por Mussolini. Ve a él no sólo como político sino como artista, un hombre que hace de la política un arte, un genio sin medida[472]. Lo compara con Jefferson, el tercer Presidente de los Estados Unidos[473], y con el filósofo chino Confucio[474], cuyas enseñanzas sobre ética comunitaria y moralidad estatal basada en decisiones pragmáticas sin abuso de poder le parecen a Pound compatibles con el fascismo italiano.

Teniendo en consideración, aparte de las publicaciones económicas y políticas de Pound, también sus emisiones radiofónicas desde Italia durante los últimos años de la guerra[475], se han detectado "casi todos los grandes temas de la ideología fascista: 1) un descontento generalizado por la destrucción de los lazos sociales […] unidos al suelo, 2) una enérgica protesta frente a la incapacidad de las naciones occidentales para acabar con el desempleo […], 3) el rechazo de la teoría marxista […], 4) un intento de encontrar en el estado-nación […] un modelo de una comunidad orgánica, 5) el apoyo a la utilización de todo el poder del Estado para estimular el desarrollo económico […], 6) un culto del gran

[472] Pound describe a Mussolini como "un gran hombre, demostrablemente en sus efectos sobre los acontecimientos, inadvertidamente en la rapidez mental, en la velocidad con que se expresa su verdadera emoción en su cara, de tal modo que únicamente un hombre torcido podría malinterpretar lo que quiere decir y cuales son sus intenciones básicas" (Ezra Pound, *Guide to Kulchur* (1938), New York: New Directions, ed. reimpresa, 1970, p. 105).

[473] Cf. Ezra Pound, *Jefferson and/or Mussolini. L´idea Statale: Fascism as I have seen it*, London: S. Nott, 1935.

[474] Confucio fue una de las referencias centrales del pensamiento de Pound desde los años diez del siglo pasado. Cf. Mary Paterson Cheadle, *Ezra Pound´s Confucian Translations*, Michigan: University Press, 2000.

[475]Las emisiones radiofónicas de Pound, según Aridjis, llegaron a superar el número de trescientos, "adquiriendo bonos de guerra italianos, preparando slogans de propaganda" y fueron completadas por textos redactados "bajo el seudónimo de Pietro Squarcio" y leídos por comentaristas italianos" (Homero Aridjis, "Ezra Pound: Fascismo y traición" [http://jinuj.net/articulos/231/ shoa.ezrapound. tribunaisra.html]. Para una selección de emisiones radiofónicas más significativas de Pound, cf. Ezra Pound, *Aquí la voz de Europa. Alocuciones desde Radio Roma*, Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1984.

líder […], 7) una obsesión con el enemigo externo […] y con el interior (es decir, el judío), 8) una celebración de la violencia […] y un elaborado ritual de la ´violencia simbólica´"[476].

El poeta y novelista mexicano Homero Aridjis en forma anecdótica hace alusión a la amistad de Pound con Muench. Encontrándose Aridjis en julio de 1967 junto con Octavio Paz en un festival cultural en la pequeña ciudad de Spoleto, Italia, llegó a conocer a Pound durante el intermedio de la realización de una ópera de Mozart. Según Ardijis, Pound, quien entonces tenía 82 años, no mostró ningún signo de interés y no miró a nadie a la cara, cuando, delante las cámaras de televisión, le fueron presentados varios poetas de diferentes países, pero en seguida reaccionó y clavó sus ojos en Aridjis como pidiendo más información, al escuchar las palabras de él: "Conozco a Gerhart Muench. Está en México y es amigo mío"[477].

Podemos decir que la amistad entre Pound y Muench se originó en la importancia que atribuía Pound a la música. Pound no se cansaba en indicar que lo esencial de la poesía está en la "música de las palabras"[478], en el sonido de las vocales, y que "la manera de aprender la música del verso es oírla"[479]. Reivindicaba para la poesía moderna volver a alcanzar la máxima posibilidad de su unión con la música como en la medieval, en Sicilia, Provenza o Florencia, cuando se escribía para cantar, para entonar las estrofas con música, compuesta en el caso de los trovadores por el mismo autor[480]. Tal vez estas ideas de Pound sobre la unión entre poesía y música, sobre el poeta músico[481] son comparables con las de

[476] Burton Hatlen, "Ezra Pound and Fascism", en: Marianne Korn (ed.), *Ezra Pound and History*, University of Maine: National Poetry Foundation, 1985, pp. 145-172, aquí p. 157.
[477] Homero Aridjis, "Spoleto hace 40 años",en: *Reforma*, México, D.F., 15 de julio de 1997.
[478] Héctor Alvarez Castillo, "Ezra Pound y la música de las palabras" (http://www.mundoculturalhispano.com/spip.php?article4292).
[479] Ezra Pound, citado en ibíd.
[480] Cf. ibíd.
[481] El interés de Pound por la música fue "pasión y duró toda la vida" (Ezra Pound, *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, ed. y comentado por R. Murray Schafer, New York: New Directions, 1977, p. IX).

Nietzsche sobre el rol del coro en la tragedia antigua, sobre el arte dionisíaco y con las de Wagner sobre la "obra de arte total"[482]. ¿Es mera coincidencia que los primeros poemas de Muench datan de principios de los años treinta? ¿Acaso su apertura hacia la poesía fue inspirada por el poeta músico Pound? Podemos suponer que la inspiración fue reciproca, teniendo en consideración que Pound tenía a Muench como músico en muy gran aprecio. Pound, llegando a ser una especie de "administrador cultural" voluntario del régimen fascista[483] en cuanto a la organización de la vida musical dentro de la pequeña ciudad de Rapallo, contaba durante varios años con la colaboración muy estrecha y continua de Muench: con sus grandes "talentos tanto en composición como en transcripción" de música antigua para instrumentación moderna[484] para el proyecto de redescubrimiento de piezas musicales italianas del Renacimiento y Barroco[485], con su participación como "pianista de primero rango"[486] en los recitales y conciertos de Rapallo, que con el tiempo llegaron a

Pound mismo compuso tres óperas así como piezas musicales para violín. Cf. inter alia Margaret Fisher, *Ezra Pound´s Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*, Massachusetts: MIT, 2002. Escribió también ensayos y críticas sobre musica (cf. Ezra Pound, op. cit.).

[482] Cf. supra, cap. 2.2.2.

[483] Catherine Paul, "Ezra Pound, Alfredo Casella and the Fascist Cultural Nationalism of the Vivaldi Revival", en: *Quaderni di Palazzo Serra*, no. 15, 2008, pp. 91-112, aquí p. 106.

[484] Ezra Pound, op. cit., p. 351. Pound expresa su apreciación muy positva de dichos talentos de Munech también en el canto LXXV, como ya fue anteriormente comentado (cf. supra, cap. 3.1).

[485] Una importancia particular tenía para Pound el redescubrimiento de la música de Vivaldi, la cual en gran parte en aquel tiempo había caído en olvido. Cf. Catherine Paul, op. cit.

[486] Ezra Pound, op. cit., p. 376. Cf. también id., Guide to Kulchur, loc. citado, p. 248, en relación al pianista Muench: "El comentario de Franchetti ´alguien que no se ha vuelto completamente imbécil, de tocar el piano´, debe ser escrito en letras de oro. ´Él toca como un compositor´, es un cumplido […]".

tener fama hasta al nivel internacional[487], así como en la programación y organización de los mismos[488].

¿Muench era un fascista, por haber colaborado estrechamente con Pound, por haber sido amigo de un gran poeta para quien lo musical significaba el destino de su arte? Creo que sería absurdo suponer eso, independientemente de las actividades de carácter político del mismo poeta. Y sería aún más absurdo, si reconocemos que tales actividades de Pound fueron motivadas no por un afán de ganarse ventajas personales dentro del sistema político fascista italiano, sino por sus propias convicciones acerca de lo correcto y lo deseable para ese sistema en función del bien común. En sus emisiones radiofónicas durante la guerra Pound no divulgó propaganda del Estado fascista, sino sus propias ideas de una vida económicamente justa para todos y su creencia de que tales ideas fueran realizables sólo a través del fascismo. Pound defendió la ideología fascista no por el mal que resultaría encarnar, sino por no haber percibido ese mal, por haberse dejado engañar – como muchos otros intelectuales más – por la bella apariencia del fascismo. En este sentido, Pound "era políticamente ingenuo con una concepción idealizada del funcionamiento de sistemas políticos"[489]. Finalmente, las sospechas de Elías sobre la amistad de Muench con Pound[490] tal vez también se relativizan a la luz de la observación personal del importante narrador

[487] "En poco tiempo nuestros músicos han recibido muchos elogios fuera de Rapallo, así que […] la revista mensual londinense *The Musical Times*, comentando nuestros esfuerzos y las transcripciones de Münch, afirma que ´Rapallo está desafiando a San Remo en la posición del centro musical de la Riviera italiana […]´" (Ezra Pound, *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, loc. cit., p. 365). Muench juntamente con la violinista Olga Rudge, compañera sentimental de Pound de muchos años hasta su muerte, formaba el núcleo de los instrumentalistas en los conciertos organizados por Pound, cuyo enfoque estaba dirigido a promover la "conversación" entre música antigua y contemporánea, como "Hindemith, Bartók, Skriabin y Stravinski" (Catherine Paul, op. cit., p. 101).

[488] Tal apoyo de carácter organizativo incluía también la invitación de conocidos instrumentalistas, cantantes o compositores contemporáneos. Cf. vgr. Ezra Pound, carta a Gerhart Muench de diciembre de 1936, pidiendo su apoyo para invitar al compositor Hindemith, en: Ezra Pound, Ezra Pound, *Selected Letters 1907-1941 of Ezra Pound*, New York: New Directions, 1971, pp. 284-285, aquí p. 284.

[489] Tim Redman, op. cit., p. 9.

[490] Cf. supra, cap. 3.1.

norteamericano Hemingway, antifascista desde su participación activa al lado de los republicanos en la Guerra Civil Española, sobre Pound, con quien se hizo amigo desde la estancia de ambos en París en los años veinte: "Sus propios escritos […] eran tan perfectos, y él era sincero en admitir sus equivocaciones y tan enamorado de sus errores y tan amable con la gente que a menudo pensaba en él como una especie de santo"[491].

¿Munch era antisemita? Así interpreta Elías un comentario despectivo de Muench en relación a algunos judíos entre el público de un recital suyo[492].

Hablar del fascismo implica hablar del antisemitismo. Eso es en particular el caso del nazismo en Alemania, como ya lo vimos anteriormente[493]. En lo que respecta al fascismo italiano, en sus principios no jugaba un papel central; fue hasta 1938 que se publicó el manifiesto "El fascismo y el problema de la raza", atribuible al gobierno de Mussolini, y en ese mismo año y los siguientes se dictaron una serie de leyes y decretos dirigidos a discriminar la población judía, privarla cada vez más de derechos de que gozaban antes. El giro racista del régimen fascista italiano puede explicarse como reacción no sólo al modelo de las leyes raciales en Alemania nazi, sino también al anti-judaísmo religioso (católico) muy arraigado en particular en Italia así como a la necesidad de justificar ideológicamente las pretensiones hegemónicas de Italia fascista en el Sur de Europa y norte de África, autodefiniéndose racialmente como arios de tipo mediterráneo hermanos de los nórdico-germánicos. A diferencia de Alemania nazi, el antisemitismo fascista en Italia, al menos en lo referente a su impacto más amplio sobre la población, no

[491] Ernest Hemingway, *A Moveable Feast: The Restored Edition*, New York: Simon & Schuster, 2009, p. 88.
[492] Cf. supra, cap. 3.1.
[493] Cf. supra, caps. 3.2 y 3.3.1

dejó de ser un constructo ideológico sin llegar a tener un carácter eliminatorio[494]. Debemos considerar este contexto histórico si nos referimos al origen del posible antisemitismo de Muench, residiendo entre 1928 y 1937 principalmente en Italia.

A la vez, no podemos descartar una influencia al respecto de Pound sobre Muench. En 1967, como hombre viejo, Pound le confesó a Allan Ginsberg – poeta norteamericano de la generación beat, nacido como judío y convertido posteriormente en budista –: "Todo lo bueno que he hecho ha sido echado a perder por malas intenciones – la preocupación por cosas irrelevantes y estúpidas […] Pero el error más grande que cometí fue aquel prejuicio estúpido, suburbano del antisemitismo"[495]. Dicho "prejuicio" de Pound tuvo su origen en su infancia y juventud, en la influencia que tuvieron sobre él primero el nativismo americano de los años 1880 y en la siguiente década el movimiento político populista[496]; posteriormente fue durante su estancia en Londres y París cuando se profundizó su rechazo a la usura y su idea de relacionarla con el judaísmo, debido a sus estrechos contactos con representantes británicos de la teoría del crédito social, tardías repercusiones antisemitas del "caso Dreyfus" en Francia y la publicación de los *Protocolos de los sabios de Sión* con sus especulaciones sobre una conspiración judía internacional para apoderarse del mundo[497]. Las emisiones radiofónicas de Pound durante la guerra desde Italia "son implacablemente

[494] Cf. Carlo Moos, "Der späte italienische Faschismus und die Juden. Hintergründe und Folgen einer rassenpolitischen Wende" (http://www.europa.clio-online.de/Portals/ Europa/ documents/ B2008/E_Moos_Faschismus.pdf).
[495] Ezra Pound, citado en James J. Wilhelm, *Ezra Pound: The Tragic Years, 1926-1972*, Pennsylvania: Penn State University Press, 1994, p. 344.
[496] El nativismo americano fue una reacción a la creciente inmigración a Estados Unidos de europeos no anglo-sajones y no protestantes, en particular de Irlanda, del este de Europa así como también muchos judíos. Rasgos centrales del movimiento político populista de los años 1890 fueron sus reclamos de reformas monetarias y de un control estatal del excesivo poder económico de los bancos privados relacionados en gran parte con familias judías (Cf. Ellen Cardona, "Pound´s Early Years, 1885-1924: The Evolution of a Suburban Prejudice" (http://www.flashpointmag.com/card2.htmp).
[497] Cf. ibíd.

antisemitas"[498]. Pero no es tanto un racismo biológico, como en el nazismo alemán, que se expresa en el rechazo de Pound hacia los judíos; y podemos suponer que él no tenía conocimiento de los campos de muerte en la Alemania nazi[499]. Su antisemitismo está relacionado predominantemente con su pensamiento económico, su crítica al sistema financiero capitalista, es decir, que el judaísmo significa para Pound el fetichismo de dinero, el poder económico-político de los grandes bancos, la usura como determinantes de la gran depresión de los años veinte y de la guerra.

En el antisemitismo económico y cultural de Pound se reflejan prejuicios sobre los judíos que desde cientos de años configuraban su imagen negativa en las sociedades europeas. Aún hasta finales de la Edad Media la hostilidad hacia los judíos estaba predeterminada casi exclusivamente por motivos religiosos, guiados y documentados oficialmente por la iglesia católica – mediante las bulas pontificias y diversos escritos especiales, desde San Agustín, contra los judíos acerca de su negación obstinada de Jesucristo como mesías, su culpa colectiva por la muerte del mismo, su descendencia del diablo, su conspiración contra el cristianismo –, complementándose con leyendas populares sobre el envenenamiento de pozos por los judíos, sobre el judío eternamente errante, sobre crímenes rituales a niños cristianos perpetrados por judíos, etc. En el curso de los siglos posteriores a la Edad Media, con el proceso de secularización y modernización de la vida económica y social, de las creencias y supersticiones, los motivos religiosos del anti-judaísmo llegan a mezclarse con motivos más económicos, sociales y culturales, en cuyo centro está la imagen del judío como usurero, viviendo y haciéndose cada vez más rico a

[498] Alex Houen, "Anti-Semitism", en: Ira B. Nadel (ed.), *Ezra Pound in Context*, New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 391-401, aquí p. 396. Ejemplos de tal antisemitismo de Pound son, según Hoeuen, frases como "Creo que puede ser una buena cosa ahocar a Roosevelt y a unos cientos de judíos, después de hacerles un juicio legal" (Ezra Pound, citado en ibíd., p. 391).
[499] Cf. Tim Redman, op. cit., p. 5.

costos de los demás[500]. Así el judío llega a encarnar al capitalismo en Europa con todas sus consecuencias negativas, siendo "chivo expiatorio […] en el sentido global de que se carga sobre él la injusticia de toda la clase" y, por haber estado encerrado demasiado tiempo en la exclusión social no voluntaria, refleja, "en su ser, el odio del que [los judíos] fueron siempre objeto"[501]. El hecho de que esa imagen económica y socio-culturalmente tan negativa de los judíos encontraba una muy amplia extensión en los países europeos y también en Estados Unidos se refleja también en la siguiente cita de un escrito juvenil de 1843 de Marx, por proceder de familia judía y siendo fundador del comunismo seguramente exento de posibles sospechas de antisemitismo o pre-fascismo: "No busquemos el misterio del judío en su religión, sino busquemos el misterio de la religión en el judío real. ¿Cuál es el fundamento mundano del judaísmo? La necesidad práctica, el interés egoísta. ¿Cuál es el culto humano practicado por el judío? La usura. ¿Cuál es su Dios mundano? El dinero. Pues bien, la emancipación de la usura y del dinero, es decir, del judaísmo práctico, real, sería la auto-emancipación de nuestra época […] La emancipación de los judíos es, en última instancia, la emancipación de la humanidad del judaísmo real, práctico"[502].

Para evitar malentendidos, estamos en contra de cualquier forma de antisemitismo, aunque fuera no eliminatoria. Pero "al menos deberíamos tratar de verlo en un contexto histórico, por difícil que sea. El evento histórico específico del Holocausto ha alterado de

[500] La relación entre el judaísmo medieval y el antisemitismo moderno es uno de los temas centrales de la investigación histórica sobre el antisemitismo, en la cual se pueden distinguir cuatro enfoques principales, haciendo énfasis en: el proceso de creciente radicalización de la hostilidad hacia los judíos; la convergencia moderna entre el anti-judaísmo religioso , el socio-económico y el antisemitismo racista ; la instrumentalización de motivos religiosos dentro de un contexto no religioso; la determinación de los discursos anti-judíos por un proceso de secularización iniciado desde la Edad Media tardía (cf. Wolfgang Benz, Antisemitismus und Antisemitismusforschung, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 11. 2.2010 (https://docupedia.de/zg/Antisemitismus?oldid=75503).

[501] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, Dialéctica de la ilustración, loc. cit., p. 219.

[502] Karl Marx, *Sobre la cuestión judía* (1943), Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004, pp. 44-45.

forma tan decisiva nuestro punto de vista de lo malo del antisemitismo que es casi imposible de recuperar y entender el punto de vista de un período en el que, al menos en algunos círculos, el antisemitismo era una aceptable forma de intolerancia, sin las terribles asociaciones que ahora tiene"[503]. Sabemos que Pound participó en dichos círculos, de los cuales podemos suponer que Muench, debido a su amistad con Pound y debido a su proveniencia de la burguesía alemana culta, opuesta tradicionalmente a la de dinero y dispuesta a exaltar los valores culturales por encima del llamado progreso de la civilización, en su pensamiento muy probablemente no estaba muy cerrado hacia su influencia.

Hay varios argumentos de Estrada acerca de la supuesta adhesión de Muench al nazismo[504] que se basan "únicamente en sospechas, deducciones hipotéticas y evidencias circunstanciales"[505]. Así Raúl Falcó, en sus comentarios críticos acerca del artículo acusatorio de Julio Estrada se pregunta si Muench y su esposa Vera no pertenecían más bien a aquellas personas durante el Tercer Reich que se veían obligadas a no tomar ninguna decisión de emigración "o a postergarla, aquejados por la miopía, el celo profesional, el miedo o la incredulidad"[506]. Creemos que ante la cuestión de culpa y responsabilidad de nuestros antepasados bajo las condiciones de la supervivencia en regímenes totalitarios los "juicios tajantes y seguros de unos edecanes morales modernos" resultan "simplistas y superficiales"[507], si no tienen en consideración toda la complejidad y dificultad de las mismas condiciones. Le damos razón a Falcó quien concluye "con bastante seguridad instintiva": "las cosas pueden ser peores de lo que parecen, ya que, bien mirado, yo no

[503] Tim Redman, op. cit., p. 5.
[504] Cf. supra, cap. 3.1.
[505] Raúl Falcó, op. cit., p. 152.
[506] Ibíd.
[507] Mathias Nebel, op. cit., p. 57.

podría disimular con dignidad que nosotros también podemos ser peores de lo que parecemos"[508].

[508] Raúl Falcó, op. cit., p. 154.

Capítulo 4 Arte e identidad cultural

"El yo es el otro" (Arthur Rimbaud[1]).

"[…] que no nos sentimos muy seguros en casa, dentro del mundo interpretado" (Rainer Maria Rilke[2]).

"Echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana […]" (Simone Weil[3]).

El viaje en barco de Gerhart Muench y su esposa en septiembre de 1947 de Europa a Estados Unidos resultará para ambos un viaje sin retorno. Si eso estaba previsto por ellos, no lo sabemos. Pero lo que sabemos es que en aquel momento estaban a la mitad de su vida, contando todavía con unos cuarenta años hasta su muerte – de ella en 2007, de él en diciembre de 2008 –, sin tener la posibilidad, o quizás sin querer tenerla, de volver al "viejo continente". Concentrándonos en el artista Muench, lo que en el siguiente capítulo nos va a ocupar, es preguntarnos sobre las posibles consecuencias de ese viaje sin retorno en lo referente a lo que comúnmente suele llamarse identidad personal: los vínculos de Muench con ciertos aspectos de su proveniencia cultural, su apertura a otras culturas, las expresiones de la relación entre lo propio con lo otro en su forma de pensar, en su arte, en su búsqueda de una identidad personal, la cual – recordando la metáfora del laberinto sin fin – tal vez le resultaría imposible de encontrar.

4.1 Identidad personal y diferencia cultural – acerca de la relación entre lo propio y lo ajeno

"Es un problema, no siempre resuelto, de la filosofía moderna la separación de los niveles lógico y ontológico en el concepto de identidad y el valor que haya de darse al

[1] Arthur Rimbaud, citado en Bernhard Waldenfels, "Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva" (1996), en: *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, no. 14, 1997, pp. 17-26, aquí p. 20.
[2] Rainer Maria Rilke, op. cit.
[3] Simone Weil, *Echar raíces* (1949), Madrid: Trotta, 1996, p. 51.

primero cuando la identidad se aplica a lo personal"[4]. Teniendo en consideración de que lo lógicamente idéntico quiere decir lo mismo, la identidad la mismidad como modo de unidad[5], ha resultado discutible que ese concepto sea sinónimo e intercambiable con nociones como "sujeto", "persona" o "yo". Así las filosofías que desde el *cogito* cartesiano toman su punto de partida en el sujeto, suponiendo la identidad entre el pensar y el ser, el concepto y la realidad, se han visto cuestionadas al demostrarse el carácter contingente del "ser-ahí" (Heidegger), poniéndose con ello en tela de juicio la "auto-comprensión universalista del racionalismo occidental"[6].

En este sentido, Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, proponen pensar la identidad personal a través de la *Odisea* de Homero – como proceso de construcción de la autoconciencia (estrato épico) basada en la multiplicidad de la experiencia (estrato mítico)[7]: "el saber, en el que consiste su identidad [de Ulises] y que le permite sobrevivir, toma su sustancia de la experiencia de lo múltiple […]; el *sí mismo* […] se constituye en su rigidez sólo a través de esa contradicción: unidad sólo en la diversidad de aquello que niega la unidad"[8]. El pensamiento identificante, su acto de sintetizar lo múltiple en lo uno mediante la razón subjetiva, la astucia del concepto, significa empobrecimiento por exclusión, así que la identidad del sí mismo adquiere carácter coactivo, estableciendo una relación de dominio con lo múltiple, lo no idéntico. Pero a la vez, "cuanto más se apodera de él [del ´no-yo´] el yo, tanto más completamente se encuentra el yo rebajado a objeto. La identidad se convierte en instancia de una doctrina de la acomodación en la que el objeto al que tiene que orientarse el sujeto devuelve a éste lo

[4] Sergio Sevilla, *Crítica, historia y política*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 63.
[5] Cf. Aristóteles, *Metafísica*, Buenos Aires: Sudamericana, 2012, libro V, cap. 9, 8-9: "La identidad (mismidad) es cierta unidad de ser de dos o más cosas, o de una considerada como múltiple (o dos)".
[6] Sergio Sevilla, op. cit., p. 63.
[7] Cf. supra, cap. 2.1.
[8] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, loc. cit., p. 100.

que el sujeto le infligió. Debe aceptar la razón contra su razón"[9]. Así la destrucción del sujeto, la "muerte del hombre", proclamada en lo referente a las sociedades complejas de la actualidad[10], debe entenderse como consecuencia de la racionalización que el sujeto burgués siempre − ya desde su prehistoria, analizada por Horkheimer y Adorno a través de la *Odisea* − ha ayudado a construir.

La insistencia de Adorno en la irreductibilidad de lo múltiple a lo idéntico no debe confundirse con un pronunciamiento a favor de una "diferencia ontológica" (Heidegger[11]) referente al ser y el ente. Adorno entiende su "dialéctica negativa" como crítica inmanente del pensamiento identificante, lo que significa, que no es suficiente contraponer abstractamente a la universalidad metafísica de la identidad otra universalidad, la de la multiplicidad o "diferencia", ya que con ello no se supera la tradición metafísica y su lógica de la falsa identificación de lo universal y lo singular[12]. La auto-reflexividad, el "recuerdo de la naturaleza en el sujeto"[13] no puede escapar de la tradición del pensar conceptual y lógico, para poder trascenderlo y descubrir como insostenible la pretensión totalitaria de la razón subjetiva. La crítica adorniana en este sentido debe entenderse como unidad de identidad y no identidad: no es la identidad que se suspende, sino su monopolio,

[9] Theodor W. Adorno, "Dialéctica negativa", loc. cit., p. 144.
[10] Cf. Foucault: "En nuestros días – y Nietzsche señala aquí también el punto de inflexión –, lo que se afirma no es tanto la ausencia o la muerte de Dios, sino el fin del hombre […]" (Michel Foucault , *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* [1966], Buenos Aires: Siglo XXI, 1968, p. 373).
[11] Dicha expresión fue usada por Heidegger la primera vez en una conferencia de 1927 (Martin Heidegger, *Grundprobleme der Phänomenologie*, Gesamtausgabe, vol. 24, Frankfurt/M.: Klostermann, 1975, p. 22).
[12] Según Gruber, la "ontología de la diferencia", o sea el postulado de una eterna "*différance*" (Derrida) no tiene nada en común con la no identidad adorniana e implica la imposibilidad de una crítica social posestructuralista (Alex Gruber, "Zur Ontologie der Differenz. Über die Unmöglichkeit poststrukturalistischer Gesellschaftskritik", en: *Bahamas*, no 57, 2009, pp. 64-70). Una crítica similar al posestructuralismo, referente a Deleuze, se encuentra también en Alberto R. Bonnet, "Antagonismo y diferencia: la dialéctica negativa y el posestructuralismo ante la crítica del capitalismo contemporáneo" en: John Holloway et al. (comps.), op. cit., pp. 37-72. Cf. también la crítica de Habermas a Derrida y Foucault en Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, loc. cit.; Habermas considera a Nietzsche, Heidegger y Bataille precursores del posestructuralismo y critica en lo referente a la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno "el entrelazamiento de mito e Ilustración" es decir, la influencia del pensamiento ontológico debido a una relación ambigua con la filosofía de Nietzsche (ibíd., en particular caps. 4-9).
[13] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 93.

integrándola "en el infinito movimiento de los conceptos, en el cual cada parte encuentra su reconocimiento reflejándose en su contrario"[14]. Adorno somete a crítica la tendencia del principio de identidad en todas sus formas − como el sujeto trascendental[15], el Espíritu absoluto, la idea de la totalidad, el sistema, etc. − de establecerse de modo absoluto, en el cual se pierde lo no idéntico. La posibilidad de esta crítica inmanente está dada para Adorno en el sufrimiento, producido por el carácter coactivo y dominador del pensamiento identificante y que "desmiente la pretensión de la identidad hacer justicia a su otro: lo no idéntico"[16]. La meta de la crítica inmanente del pensamiento identificante, de la "dialéctica negativa" no es la síntesis positiva en el sentido de la filosofía idealista de Hegel − de una tercera situación final de la dialéctica de carácter afirmativo como negación de la negación (*Aufhebung*) −, en la que la identidad se justifica como dominación, sino "una liberación de lo no-idéntico que inauguraría la multiplicidad de lo diferente libre de coacción"[17]. La "reconciliación" en la dialéctica negativa evita la aniquilación del otro: "La condición reconciliada no anexaría lo ajeno al imperialismo filosófico, sino que tendría su felicidad en que lo lejano y distinto permanezca en la cercanía otorgada, más allá tanto de lo heterogéneo como de lo propio"[18].

[14] Pablo López Álvarez, "Identidad y conciencia. Consideraciones en torno a la Dialéctica negativa de Adorno", en: *Anales del Seminario de Metafísica*, Madrid: Universidad Complutense, no. 30, 1996, pp. 185-203, aquí p. 194. De acuerdo a Zamora, se "trata […] de conceptos límite negativos y no de ámbitos separados, de conceptos que ponen límite a las pretensiones de la identidad" (José A. Zamora, "Filosofía después de Auschwitz", en: Óscar Nudler [ed.], *Filosofía de la filosofía*, Madrid: Trotta, 2010, pp. 173-214, aquí p. 199).

[15] De acuerdo a Adorno, con el "sujeto trascendental" en Husserl se dio la "segunda reanudación de las antiguas filosofías del Absoluto, la primera de las cuales fue el idealismo poskantiano" (Theodor W. Adorno, op. cit., p. 68). Adorno consideraba a Husserl "el más progresista de los filósofos actuales" y la fenomenología "un obcecado intento por alcanzar el conocimiento del objeto, las cosas mismas sin dejar el concepto idealista tradicional de la razón universal y absoluta. Husserl fracasó, pero según Adorno su fracaso constituyó precisamente un triunfo, ya que condujo a los dilemas y antagonismos internos de la filosofía idealista a su articulación completa" (Susan Buck-Morss, Origen de la dialéctica negativa, loc. cit., p. 157).

[16] José A. Zamora, op. cit., p. 199.

[17] Ibíd.

[18] Theodor W. Adorno, op. cit., p. 181.

Así como para Adorno, Hegel es también punto de partida de "la moderna preocupación por la identidad y el reconocimiento"[19], la cual se caracteriza por el intento de reconstruir la idea de reconocimiento del joven Hegel[20] en términos de una intersubjetividad que supere la construcción idealista del Hegel maduro, de un sujeto absoluto como reconciliación de la voluntad con la razón[21]. De acuerdo a Taylor, "mi identidad, para que sea mía, debe ser aceptada, lo que abre en principio el espacio de una negociación con mi entorno, mi historia, mi destino"[22]. El paradigma de la intersubjetividad[23], o sea la idea de que la identidad de un individuo se constituye a través de la interacción con otros individuos, lleva al rechazo de cualquier carácter trascendental del sujeto.

Haciendo referencia al debate contemporáneo sobre una "filosofía intercultural", sobre conceptos como "identidad y diferencia cultural", "extrañeza cultural", "interculturalidad", "multiculturalismo", etc., relacionados con fenómenos y problemas de una realidad socio-cultural y política aparentemente cada vez más "globalizada", creemos

[19] Charles Taylor, *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"* (1992), México: FCE, 1993, p. 45.
[20] El concepto de reconocimiento es central para el joven Hegel, quien en su *Fenomenología del espíritu* muestra que la realización de la autoconciencia del yo tiene lugar en el reconocimiento de otra autoconciencia, lo que constituye "un yo que es nosotros y un nosotros que es un yo" (Georg W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (1807), México: FCE, 1986, p. 258). En su obra posterior, Hegel emplea el concepto de identidad en un sentido diferente, en la perspectiva del "*idem*" y no, como en la *Fenomenología*, desde el punto de vista del "*ipse*" (Paul Ricoeur, *El sí mismo como otro* (1990), Madrid: Siglo XXI, 1996, introducción y cap. I) y a la vez plantea la necesidad de la "lucha por el reconocimiento" como rasgo específico del ser humano.
[21] La discusión del concepto hegeliano de reconocimiento ha sido importante en particular, aparte de Charles Taylor, para la llamada segunda y tercera generación de la Escuela de Frankfurt: cf. Jürgen Habermas , "Trabajo e interacción. Notas sobre la filosofía hegeliana del período de Jena", en: *Ciencia y técnica como* ideología (1968), Madrid: Tecnos, 1984, pp. 11-51; Axel Honneth, *La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales* (1994), Barcelona: Crítica, 1997.
[22] Charles Taylor, "Identidad y reconocimiento" (1995), en: *Revista Internacional de Filosofía Política* (RIFP), Madrid, no. 7, 1996, pp. 10-19, aquí p. 12.
[23] Habermas habla en lo referente a la sustitución del paradigma de la subjetividad por el de la intersubjetividad relacionado con el "giro lingüístico-comunicativo" del "mérito filosófico verdadero de nuestra época" (Jürgen Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit*, loc. cit., 1996, p. 134).

que la importancia del pensamiento de Adorno al respecto hasta ahora no ha sido suficientemente tomada en cuenta[24]. El rechazo de Adorno, de una dialéctica afirmativa, su insistencia en el carácter inconcluso del movimiento dialéctico que debido a la "resistencia de lo otro a la identidad"[25] puede caracterizarse más bien como una "lógica de la desintegración"[26], conlleva la posibilidad del reconocimiento del y lo otro no sólo como alienación bajo la perspectiva de la apropiación en el sentido hegeliano, sino como "identidad de lo no idéntico"[27]

Así "el eco de Adorno parece resonar en el pensamiento de Waldenfels"[28], cuya "fenomenología de la extrañeza[29]" está relacionada con una "dialéctica abierta"[30] que retoma la crítica fenomenológica de "las aventuras de la dialéctica" (Merleau-Ponty[31]) y se acerca a la "dialéctica negativa" en el sentido adorniano, i.e. una dialéctica de negación sin retorno a la afirmación especulativa[32]. Lo extraño es para Waldenfels, igual que para Adorno, nada negativo a superar o a reducir al orden de la identidad; lo describe como un

[24] Cf. Anne Schipping, *Interkulturalität im Denken Theodor W. Adornos*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2007. Teniendo en consideración la autoría común de Adorno con Horkheimer en la *Dialéctica de la ilustración* y algunas congruencias del pensamiento de ambos, cf. también Zvi Rosen, *Interkulturalität im Denken Max Horkheimers*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2006.
[25] Theodor W. Adorno, op. cit., p, 155.
[26] Ibíd., p. 141.
[27] Anne Schipping, op. cit., p. 71.
[28] Gustavo Leyva, "Identidad, alteridad y extrañeza: entre la inclusión, la exclusión y la extrañeza radical", en: *Ética y política*, XIII, 2011, no 1, pp. 174-195, aquí p. 188, nota 24.
[29] Cf. Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden*, vol. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
[30] Id., "Möglichkeiten einer offenen Dialektik", en: id., Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.), *Phänomenologie und Marxismus., vol. 1: Konzepte und Methoden*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, pp. 143-158.
[31] Maurice Merleau-Ponty, *Las aventuras de la dialéctica* (1955), Buenos Aires: Leviatán, 1957.
[32] Cf. la referencia de Waldenfels a Adorno en Bernhard Waldenfels, "Metaphysikkritik, Politikkritik, Ethik – Ausschnitte aus einem Gespräch mit Bernhard Waldenfels" en: *Journal Phänomenologie*, no. 13, 2000, pp. 36-43, aqí p. 36. Cf. también id., *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*, Göttingen: Wallstein, 2001, passim. Cf. tambíen id., "La pregunta por lo extraño", en: *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, no. 1, 1998, pp. 85-98, aquí p. 91: "La experiencia de lo extraño, que repercute sobre la experiencia misma en el devenir extraño de ésta, se anuncia en forma de una ´ausencia corporal´ (Sartre), una ´forma originaria del en-otro-lugar´ (Merlau-Ponty), un ´no-lugar´ del rostro que se sustrae a mí (Lévinas). Estamos aquí ante formas de lo extraño y de lo exterior que no proceden de una alienación (*Entfremdung*) ni de una privación o abandono *(Ent-äusserung*). En Alemania, fueron sobre todo Plessncr y Th. W. Adorno quienes dejaron un espacio a lo extraño".

"entre" lo propio y lo ajeno, como una interrupción de órdenes establecidos, como algo atópico que "no se deja ni localizar ni globalizar, siempre está en otra parte"[33], que "procede de una *inclusión dentro de límites* y una *exclusión fuera de límites* simultáneas"[34]. La separación entre lo propio y lo ajeno no debe confundirse con la distinción entre lo mismo y lo otro, puesto que "la extrañeza presupone la esfera propia y el ser propio de un sí mismo (*ipse*), y este sí mismo no puede ser confundido con un lo mismo (*idem*) que es diferenciado por un tercer elemento"[35]. Lo extraño empieza en lo propio – en la propia casa, el propio cuerpo, la lengua materna, etc. − y termina en la relación con otras culturas[36]. Reconocer lo extraño como lo propio es quitarle el "aguijón"[37]. La relación asimétrica entre lo propio y lo ajeno debido a nuestra preferencia por lo propio es punto de partida de una ética en la relación con lo extraño, llamada por Waldenfels "ética responsiva" y según la cual nuestra respuesta a una pretensión extraña, como "llamamiento que se dirige a *alguien* y una exigencia *sobre algo*"[38], debe empezar no desde nosotros sino

[33] Id., "Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft", en: links (Pisa, Rom), 5/2005, pp. 31-40, aquí p. 33. "Lo extraño no está en-otro-sitio del mundo, que perteneciera a éste, sino que constituye un en-otro-sitio, un no-lugar (*non-lieu*), como dice Lévinas" (id., "La pregunta por lo extraño, loc. cit., p. 93). Cf. Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (1961), Salamanca: Sígueme, 1977, p. 63: "Lo absolutamente Otro es el Otro. No se enumera conmigo. La colectividad en la que digo 'tú' o 'nosotros' no es un plural del 'yo'. Yo, tú, no son aquí individuos de un concepto común. Ni la posesión, ni la unidad del número, ni la unidad del concepto, me incorporan al Otro. Ausencia de patria común que hace del Otro el extranjero; el extranjero que perturba el ´en nuestra casa´. Pero extranjero quiere decir también libre. Sobre él no puedo poder. Escapa a mi aprehensión es un aspecto esencial, aún si dispongo de él. No está de lleno en mi lugar".

[34] Bernhard Waldenfels, "Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva", loc. cit., p. 19.

[35] Id., "El hombre como ser fronterizo", en: Themata, no. 35, 2005, pp. 43-54, aquí p. 47.

[36] Cf. Nakamura, quien, en su crítica a Husserl y Waldenfels, parte de las diferentes dimensiones semánticas de las categorías de "otredad" y "extrañeza" para llegar a distinguir entre una extrañeza "vertical", referente a lo extraño en "mí mismo", y una extrañeza "horizontal", en relación a lo extraño que proviene "desde fuera de mí", a través del huésped, el vendedor, el enemigo (Yoshira Nakamura, *Xenosophie. Busteine für eine Theorie der Fremdheit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000).

[37] Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. Waldenfels habla también de la "extrañeza radical" a diferencia de la "relativa" (id., "Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft", loc. cit., p. 31): "Sólo puede hablarse de una forma radical de extrañeza cuando no se capta lo extraño como transformación de lo propio ni como momento de un universal" (id., "La pregunta por lo extraño", loc. cit., p. 90).

[38] Id., "Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva", loc. cit., p. 23.

siempre desde lo extraño – otra persona, otra cultura, otro lugar, otro tiempo –, distinguiéndose su lógica "de la lógica de los actos intencionales, de la lógica de la comprensión o de la lógica de la acción comunicativa"[39] –, una respuesta que nos obliga, en el plano individual o en el colectivo, a cuestionar, redefinir, ampliar y enriquecer nuestro pensar, sentir, decir y hacer. En resumen, la "fenomenología responsiva procede, de una parte de una experiencia, que […] se resiste a toda apropiación, y, de otra, de un *responder* que […] acepta las pretensiones y ofrecimientos extraños"[40].

Para Waldenfels el orden y la extrañeza están estrechamente vinculados, puesto que "el proceso de ordenación crea las fronteras"[41], crea las formas de inclusión y exclusión específicas para cada configuración de orden social. De eso se deriva que a la pluralidad de órdenes corresponde una "pluralidad de extrañezas"[42], lo que da lugar a una tipología, para la cual el grado y la dimensión de la extrañeza sirven como criterios de diferenciación adicionales. Waldenfels distingue gradualmente entre extrañeza cotidiana, estructural y anárquica, quedando excluida una extrañeza total[43], y tiene en consideración las diferentes dimensiones de la extrañeza social y la cultural, de acuerdo a Simmel y Schütz[44].

---

[39] Ibíd., p. 24. "Lo extraño es incomprensible, no tiene sentido y no corresponde a ninguna regla" (id., "Metaphysikkritik, Politikkritik, Ethik – Ausschnitte aus einem Gespräch mit Bernhard Waldenfels", loc. cit., p. 37); por ello […] la responsividad posee un alcance semejante a la intencionalidad y la regularidad, con las que entra en competencia" (id., "Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva", loc. cit., p. 17).

[40] Ibíd.

[41] Id., "El hombre como ser fronterizo", loc. cit., p. 43.

[42] Id., "Das Eigene und das Fremde", en: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, no. 4, 1995, pp. 611-620, aquí p. 615.

[43] "Hay una extrañeza cotidiana o normal, que afecta a todo lo que queda dentro del orden respectivo; por ejemplo, la extrañeza de los transeúntes en la calle, o determinadas lagunas en nuestros conocímientos. Hay, además, una extrañeza estructural que afecta a todo aquello que pertenece a otro orden, ya sean calendarios extraños, lenguas o rituales extranjeros, que pertenecen a un mundo cultural extraño. Queda, finalmnente, una extrañeza anórquica que apunta más allá dc todo orden, como en el caso del eros, el éxtasis, la violencia o la muerte. Queda excluida […] una extrañeza total: una lengua absolutamente extraña no sería identificada ni siquiera como lengua extranjera" (id., "La pregunta por lo extraño", loc. cit., p. 94).

[44] Cf. Georg Simmel, "Digresión sobre el extranjero" (1908), en: *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid: Alianza, tomo 2, 1986, pp. 716-722; Alfred Schütz, "El forastero. Ensayo de psicología social", en: *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 95-107. Simmel

Podemos hablar de extrañeza social, si de un determinado orden o grupo social son excluidos personas y grupos, a quienes "se les atribuye […] la posición de extranjeros"[45]. *La digresión sobre el extranjero* de Simmel se refiere a la extrañeza social. Define al extranjero como "el que viene hoy y se queda mañana"[46]; a diferencia del errante o nómada, la partida del extranjero no está asegurada, pero, a diferencia del sedentario, tampoco su permanencia en el lugar, siendo "emigrante en potencia"[47] cuya presencia es provisional y duradera a la vez. Es para Simmel una figura ambigua, en la cual convergen la vinculación y la no vinculación a un espacio, el arraigo y la movilidad, la proximidad y el alejamiento: "la distancia, dentro de la relación social, significa que el próximo está lejano, pero el ser extranjero significa que el lejano está próximo"[48]. El extranjero se integra al grupo social dado mediante su exclusión; es el intruso, que con sus diferentes expresiones culturales habita la tensión entre afuera y adentro, que está "fuera de lugar", en el sentido doble de la expresión.

Mientras que la extrañeza social es experimentada por el extranjero como no pertenencia a un grupo social, la extrañeza cultural como no familiaridad con las conocimientos y experiencias comunes del mismo grupo[49]. La extrañeza cultural es tema del estudio de Schütz sobre el extranjero, el cual analiza la situación del inmigrante en cuanto a la incongruencia de su ordenamiento y priorización de los conocimientos sobre la

---

relaciona la figura del extranjero con la del comerciante, tomando como ejemplo al judío europeo; Schütz describe dos formas complementarias de la extrañeza a través de la figura del emigrante o expulsado por una parte y por la del repatriado por otra parte. Ambos ensayos son considerados textos clásicos de la sociología sobre el extranjero/forastero (cf. Horst Stenger, "Soziale und kulturelle Fremdheit. Zur Differenzierung von Fremdheitserfahrungen ostdeutscher Wissenschaftler", en: *Zeitschrift für Soziologie*, año 27, no. 1, febrero de 1998, pp. 18-38, aquí p. 19).

[45] Ibíd., p. 24.

[46] Georg Simmel, op. cit., p. 716

[47] Ibíd.

[48] Ibíd., pp. 716-717.

[49] Cf. Horst Stenger, op. cit., p. 22.

realidad social con el del grupo y la cultura que reciben al inmigrante. Según Schütz, tal incongruencia puede ser tan gran grande que por parte de un determinado grupo social o una determinada cultura el comportamiento del inmigrante una y otra vez es percibido como desviación de las expectativas de normalidad. Extrañeza se concreta aquí como experiencia de la inconmensurabilidad en cuanto a estructuras cognoscitivas internalizadas que – como "estructuras de plausibilidad" colectivas[50], como "conocimiento tácito[51], es decir, como marco de referencia no explícito − orientan nuestras acciones, interacciones y comunicaciones[52]. Se trata de una experiencia de extrañeza causada por otro orden de realidad que parece amenazar el orden y la normalidad del propio "mundo de vida" (Husserl).

Aunque la extrañeza social y la cultural pueden expresarse en forma independiente, frecuentemente la extrañeza cultural sirve de legitimación para la exclusión social[53]. El extranjero difícilmente logra su integración y reconocimiento total, su "asimilación cultural", frecuentemente queda en la frontera entre dos diferentes ordenes, entre el mundo de vida propio ("*Heimwelt*") y el extraño o ajeno ("*Fremdwelt*")[54]; es un "hombre marginado" (Park[55]), acusado de falta de lealtad y agradecimiento, no sólo como inmigrante sino, en caso de su retorno, también en su lugar de origen: "Mientras que el emigrante o desplazado cae en un mundo propio, en el cual *aún no* está familiarizado, el repatriado se

[50] Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (1966), Amorrortu, 17a. ed. 2001, p. 194 et passim.
[51] Michael Polanyi, *Knowing and Being*, Chicago: Chicago University Press, 1969, p. 144.
[52] Cf. Horst Stenger, op. cit., p. 25.
[53] Cf. ibíd.
[54] Acerca de la diferenciación del "mundo de vida" en mundo propio y mundo ajeno , cf. Bernhard Waldenfels, "Verschränkung von Heimwelt und Fremdwelt", en: R.A. Mall y D. Lohmar (eds.), *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*, Amsterdam: Rodopi, 1993, pp. 53-66. Entre estos dos mundos, de acuerdo a Waldenfels, no hay completamente ni fusión ni disparidad, sino un entrelazamiento ("*Verschränkung*") como dentro de una red con internos "límites difusos" (ibíd., p. 54).
[55] Robert Ezra Park, "Human Migration and the Marginal Man",en: *American Journal of Sociology*, no. 33, 1928, pp. 881-893.

mete en un mundo que era su mundo propio, pero con el que ahora *ya no* está familiarizado"[56]. Así para el extranjero las expectativas de normalidad en el mundo propio han perdido su carácter de orientación, para convertirse en un "laberinto sin fin" (Muench) en su búsqueda de identidad personal.

"La superación de lo ajeno toma sin excepción la forma de un centrismo", en sus dos vertientes: "un egocentrismo, que consiste en que todo lo ajeno se comprende como variación, duplicación y reflejo de lo propio, y un logocentrismo, que acaba en que todo lo ajeno se une con lo propio en […] un Logos universal"[57]. Ambas vertientes se unen en un etnocentrismo que, en la forma del eurocentrismo u occidentalismo, representa las pretensiones universalistas del mundo de vida occidental-europeo como modelo único del progreso de modernización y civilización: la razón, la ciencia, la historia, la cultura del mundo occidental como "trampas fetichizadas de una interpretación hegemónica"[58] acerca de la relación de esa parte con el resto del mundo. Así las discusiones académicas y políticas a nivel mundial, desde las últimas décadas del siglo XX cada vez más fuertes, sobre las formas y problemas de la convivencia de diferentes culturas, sobre el "hundimiento del mundo en conflictos culturales"[59], sobre un "choque de civilizaciones"[60] pueden interpretarse como síntomas de "muros, ya debilitados, ya resquebrajados del edificio de la modernidad occidental"[61]: el multiculturalismo como intento ideológico de

[56] Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden*, vol. 1, loc. cit., p. 40.
[57] Id., "Respuesta a lo ajeno. Sobre la relación entre la cultura propia y la cultura ajena", en: *Revista Filosofía*, Univ. Costa Rica, XXX, no. 71, 1992, pp. 1-6, aquí pp. 2-3.
[58] Pablo Lazo Briones, *Crítica del multiculturalismo, resemantización de la m*ulticulturalidad, loc. cit., p. 157.
[59] Dieter Senghaas, "Versinkt die Welt in Kulturkonflikten?", en: Alois Moosmüller (ed.), *Konzepte kultureller Differenz*; Münster: Waxmann, 2009, pp. 139-148.
[60] Samuel P. Huntington, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial* (1996), Buenos Aires: Paidós, 2001.
[61] Pablo Lazo Briones, op. cit., p. 157.

detener el derrumbe de ese edificio[62], el surgimiento de nociones como "interculturalidad", "transcultural", "hibridez cultural"[63] probablemente como consecuencia del proceso de "globalización" − una mayor frecuencia del encuentro con el otro, un creciente cosmopolitismo[64], una mayor "conciencia del mundo" (A. von Humboldt) en el sentido de "involucrarse con el mundo a través de un proceso permanente de aprendizaje"[65], −, o de la aceptación de una pluralidad de modernidades, de "modernidades múltiples" en lugar de

[62] Siguiendo a Lazo Briones, la ideología del multiculturalismo como expresión de la lógica del capitalismo multinacional manipula toda negatividad cultural, toda resistencia real a su poder. Las diversas culturas son "panoptizadas" (Foucault) en el sentido de ser centralizadas en una determinada función, un determinado status, bajo un determinado emblema, aislando cada grupo cultural de los demás, lo que asegura el orden disciplinario a través de la auto-vigilancia por el vigilado. A la vez las imágenes de cada grupo cultural, sus rasgos típicos, sus peculiaridades de tradición, de género, de folclor son utilizadas para cimentar el Universal de una entidad como consumidores y ciudadanos de la sociedad capitalista global (Žižek). Sin embargo, para Lazo Briones el panóptico no es un sistema perfectamente blindado (ibíd., p. 69), es precisamente la función de los grupos culturales como consumidores, la que – según él – contiene el potencial de romper esa "unidimensionalidad" (H. Marcuse) de las imágenes, distanciarse de la lógica del mercadeo globalizado de las formas de vida diferentes como productos exóticos y atracciones turísticas, teniendo en consideración un enfoque más amplio de consumo. Se refiere a un consumo pensado, a tácticas de "antidisciplina" (Michel de Certeau) dirigidas a resignificar las imágenes con actos realmente creativos de significación, liberarlas resemantizándolas.

[63] Si bien los conceptos "multiculturalidad" o "pluriculturalidad" se refieren a la existencia de diferentes culturas en un espacio dado, por ejemplo dentro de un país, sin plantear el objetivo de mejorar la interacción entre ellas o lograr su fusión, "interculturalidad" hace referencia a la influencia mutua entre dos o más culturas. A diferencia de los conceptos anteriores, lo "transcultural" niega el carácter homogéneo de una misma cultura y supone que con el proceso de globalización crezca cada vez más su heterogeneidad, i. e. la inclusión de elementos provenientes de otras culturas (cf. Alois Moosmüller, "Kulturelle Differenz. Diskurse und Kontexte", en: id. [ed.], op. cit., pp. 13-46; Stefanie Rathje, "Der Kulturbegriff. Ein anwendungsorientierter Vorschlag zur Generalüberholung", en: ibíd., pp. 83-106: Wolfgang Welsch, „Transculturality: the puzzling form of cultures today", en: Mike Featherstone y Scott Lash (eds.), *Spaces of Culture. City-Nation-World*, Landon: thousand Oaks, 1999, pp. 194-213). Conceptos como "hibridez cultural" o "*creolisation*" (ingl.), surgieron inicialmente en "teorías poscoloniales" relacionadas con la historia de la confrontación entre colonizados y colonizadores y con la resistencia y la subversión de los primeros (cf. vgr. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994), para llegar a convertirse en conceptos estéticos en el contexto de proyectos políticos del multiculturalismo, perdiendo su carácter subversivo a favor de un exotismo acrítico (cf. Jochen Dreher y Peter Stegmaier, "Einleitende Bemerkungen: ´Kulturelle Differenz´ aus wissenssoziologischer Sicht", en: id. [eds.], *Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz: Grundlagentheoretische Reflexionen*, Bielefeld: Transcript, 2007, pp. 7-20, aquí p. 9).

[64] Hans-Georg Soeffner, "Methodologischer Kosmopolitismus – Die Erhaltung kultureller Vielfalt trotz wirtschaftlicher und kultureller Globalisierung", en: Jochen Dreher y Peter Stegmaier (eds.), op. cit., pp. 97-112. La propuesta de Soeffner, de un "cosmopolitismo metodológico", insiste en la pluralidad cultural a pesar de la globalización.

[65] Oliver Kozlarek, "Introducción: en contra de un pensamiento atópico", en: id. (coord.), *Entre cosmopolitismo y "conciencia del mundo"*, México: Siglo XXI, 2007, pp. 9-15, aquí p. 11.

una modernidad en singular[66], o como indicio de que la misma modernidad occidental ya "está cansada" de sus múltiples fracturas[67].

La "interculturalidad" y lo "transcultural" como conceptos programáticos − del pensar filosófico, en el espacio público-político y en las artes − están dirigidos al diálogo entre las culturas y conlleva la necesidad de una "fuerte sacudida"[68] a las pretensiones extensivas y expansivas de prácticas y estilos arraigados en una visión cultural propia, respondiendo a otra visión cultural, a lo extraño, lo ajeno que interroga e interpela lo propio[69].

Pero no son los sistemas culturales los que dialogan, son hombres que conllevan dentro de sí las experiencias de la otredad enfrente a individuos que encuentran y sus mundos sociales. La cuestión de las diferencias culturales no está desligada de la constitución de la conciencia subjetiva y de los problemas prácticos del entendimiento intersubjetivo, mutuo, posible en muchos casos sólo aproximativamente debido a límites de entendimiento poco superables, como se muestra claramente en la falta de equivalencia completa de traducciones de conceptos a diferentes idiomas, etc.[70]. De las diferencias en relación a algunos individuos en cuanto a criterios y formas compartidos con otros para el

[66] "Sería mejor […] hablar de modernidades múltiples, como las culturas que emergen en el mundo para hacer aparecer los cambios institucionales que las hacen diferir, de forma importante, unas de otras. Así, una modernidad japonesa, una modernidad india, y los diferentes tipos de modernidad islámica, se situarán al lado de la gama de modernidades de las sociedades occidentales, que también están lejos de ser uniformes" (Charles Taylor, "Dos teorías sobre la modernidad", en: *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, no. 7, nov. 2007, UAM-AEDRI, pp. 1-26, aquí p. 12). Cf. también, en relación al concepto de "modernidades múltiples" i. a. id. y Benjamin Lee, *Multiple Modernities: Modernity and Difference* , Chicago: Center for Transcultural Studies, 1998; Shmuel Noah Eisenstadt, "Multiple Modernities", en: *Daedalus*, vol. 129, no. 1, 2000, pp. 1-31.
[67] Cf. Patxi Lanceros, *La modernidad cansada*, Madrid: Libertarias, 1994.
[68] Raúl Fornet-Betancourt, *Filosofía intercultural*, México: Universidad Pontificia de México, 1994, p. 57.
[69] Cf. Pablo Lazo Briones, op. cit., p. 88.
[70] Ricoeur habla del duelo "de la traducción absoluta […] que va de la mano de la felicidad de traducir", la cual se da cuando se "acepta la distancia entre la adecuación y la equivalencia, la equivalencia sin adecuación", una felicidad encontrada en la "hospitalidad lingüística", "el placer de habitar la lengua del otro compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero" (Paul Ricoeur, *Sobre la traducción* [2004], Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 23 y 24).

ordenamiento, la interpretación y la priorización de nuestras percepciones y acciones nacen los dos campos de la identidad: la identidad colectiva o "identidad como nosotros"[71], en la que el "nosotros" es una comunidad delimitada, y la identidad individual, denominada también "identidad como yo"[72], "identidad del yo"[73] o "identidad personal"[74], que resulta "un principio de control por el que se orientan los deseos, planes, actos y relaciones de un sujeto"[75]. Así la cultura como propia se presenta desde la perspectiva subjetiva del individuo como "una sección limitada de la infinitud desprovista del sentido del acaecer universal, a lo cual los *seres humanos* otorgan sentido y significación"[76] a través de "un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas"[77]. Cultura en este sentido es siempre colectiva y a la vez individual: bien colectivo y competencia individual, es decir, marco de referencia y orientación para las acciones de los individuos y a la vez objetivación de las mismas. "´Cultura´ respectivamente ´culturas´, ´ identidad cultural´ y ´diferencia cultural´ son construidas como categorías sociales en la interacción dialéctica entre individuo y sociedad/colectivo"[78]. Esta interacción puede entenderse como proceso en el cual las percepciones de la otredad y de la extrañeza se reflejan en la mismidad del

[71] Norbert Elias, *La sociedad de los individuos* (1939), Barcelona: Península, 1990, pp. 180-211.
[72] Ibíd.
[73] Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona: Península, 1997, pp. 93-140.
[74] Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno* (1991), Barcelona: Paidós, 1997, p. 44.
[75] Thomas Luckmann, *Teoría de la acción social*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 154.
[76] Max Weber, "La ´objetividad´ cognoscitiva de la ciencia social y de la política social" (1904), en: *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1982, pp. 39-101, aquí p. 70.
[77] Clifford Geertz, op. cit., p. 88.
[78] Jochen Dreher y Peter Stegmaier, op. cit., p. 12. Desde la perspectiva fenomenológica de la sociología del conocimiento y de la cultura, recurriendo en particular a Schütz, Berger y Luckmann, los autores enfocan la comprensión de culturas, identidades y diferencias culturales metodológicamente a partir del individuo y su conciencia subjetiva, para sostener la tesis de que "identidades culturales se construyen y mantienen *simbólicamente*, es decir, que individuos en diferentes mundos y ambientes acceden a un repertorio de posibilidades de identificación simbólicamente representadas, para construir su identidad colectiva […] al fin y al cabo se logra la cohesión de grupos culturales a través de una red de símbolos colectivos" (ibíd., p. 14). Cf. también Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz,*Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982; Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, loc. cit.

individuo, definiéndose su identidad en forma dinámica continuamente de nuevo[79]. Haciendo énfasis en el proceso de interacción entre individuos, "identidad cultural" y "diferencia cultural" adquieren un carácter no esencialista sino relacional dependiendo de las respectivas características del encuentro con el otro, de la "epifanía de su rostro"[80].

La imposibilidad de comprender plenamente lo extraño − en el sentido de un "proceso por el cual, partiendo de signos que se nos dan por fuerza sensiblemente, conocemos una interioridad"[81], es decir, reconocemos lo propio – no exime a los miembros de diferentes culturas de la *tarea* de comprensión o sea de la actitud "responsiva" (Waldenfels). Los límites de la comprensión mutua constituyen la necesidad del diálogo intercultural. Haciendo referencia a la cultura europeo-occidental, una mayor disposición para ese diálogo ha sido observada desde fines del siglo XIX en el ámbito de las artes[82].

Como ejemplos al respecto en las artes plásticas se puede mencionar el "japonismo" en van Gogh, Manet, Pissaro, Klimt y otros pintores; el exotismo polinésico en Gauguin; la influencia de artefactos originalmente usados en contextos rituales, como las máscaras africanas, en Picasso, Braque y Vlaminck[83]. En cuanto a la música occidental, se ha explicado el interés por otras culturas en compositores como Debussy, Ravel, Mahler,

---

[79] Cf. George H. Mead, *Mind, Self and Society. From the Standpoint of the Social Behaviorist*, Chicago: University of Chicago Press, 1967, pp. 135 ss.

[80] Emmanuel Lévinas, op. cit., p. 98. En Lévinas el rostro del otro es del orden de lo infinito, el acceso a él ante todo ético: "El rostro en su desnudez de rostro me presenta la indigencia del pobre y del extranjero", ambos "se presentan como iguales [y] su i*gualdad* en esta *pobreza* esencial consiste en referirse a un tercero así presente en el encuentro y al que en el seno de su miseria, el otro sirve ya. Se une a mí. Pero me une a él para servir, me manda como un señor" (ibíd., p. 226).

[81] Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico* (1910). Obras, vol. VII, México: FCE, 1978, p. 322.

[82] Cf. Heinz Kimmerle, *Die Dimension des Interkulturellen: Supplemente und Verallgemeienrunsschritte*, Amsterdam: Rodopi, 1994, p. 124.

[83] Cf. id., "Die freie und versöhnte Totalität der Kunst. Die Bedeutung des Gemeinsinns für ästhetitische und politische Urteile bei Hegel, Kant und in interkulturell philosophischer Perspektive", en: Andreas Arndt, Karol Bal y Henning Ottmann (eds.), *Hegels Ästhetik: Die Kunst der Politik. Die Politik der Kuns*t, vol. 1. Hegel-Jahrbuch 1999, Berlin: Akademie, 2000, pp 91-99, aquí p. 98. Cf. también Cornée Jacobs, "Nichtwestliche Kunst in westlichen Museen: Verschiebungen zu einem interkulturellen Dialog", en: Heinz Kimmerle (ed.), *Das Multiversum der Kulturen: Beiträge zu einer Vorlesung im Fach "Interkulturelle Philosophie" an der Erasmus-Universität Rotterdam*, Amsterdam: Rodopi, 1996, pp. 195-218.

Puccini, Busoni, R. Strauss, Messiaen, Cage con categorías como "exotismo entre identificación y distanciamiento (*Verfremdung*)", "crisis de la identidad" o "modelos de la renovación"[84]. También se ha hablado de un exotismo en la música popular occidental como resultado de la apropiación de lo extraño por la industria cultural[85].

Si se considera – en concordancia con la *teoría de intertextualidad*[86] − que ninguna creación artística existe aisladamente del conjunto de otras obras de arte, manifestaciones y objetos culturales, también se debe admitir que la búsqueda de la identidad personal de un artista forma parte de un contexto sociocultural más amplio en el cual influyen continuidades provenientes tanto de la cultura propia como de la relación de ésta con otras. Su arte no puede escapar del diálogo permanente, ya sea constructivo o destructivo, con esas continuidades. Ese diálogo está relacionado con las funciones de la des y re-contextualización así como, en el arte occidental desde el siglo XVIII, con los conceptos de originalidad y autenticidad[87].

El arte occidental desde fines del siglo XIX se caracteriza por una creciente tendencia de cuestionar las continuidades y tradiciones dentro de la propia cultura. Tales cuestionamientos por parte del vanguardismo artístico, como se señaló ya antes[88], a lo largo no alcanzaron sus objetivos provocativos y críticos, por verse re-contextualizados en el

[84] Peter W. Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Meamorphose einer ästhetischen Fiktion*, München y Salzburg: Katzbichler, 1986. Danuser distingue, en lo referente a compositores occidentales interesados en culturas no-occidentales exclusivamente del siglo XX, las categorías "ampliación de la tradición musical occidental", "identificación con culturas no-occidentales" y en cuanto al caso especial de Cage "transformación radical del concepto de música" (Hermann Danuser, citado en Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. 51, Stuttgart: Steiner, 2002, p. 58).
[85] Cf. Heinz Steinert, "Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden", en: *Beiträge zur Popularmusikforschung*, no. 19/20, 1996, pp. 152-171.
[86] El término "intertexto" procede de Bajtín. La teoría de *intertextualidad* literaria entiende cada texto como parte de un gran conjunto de textos de diferentes tipos. Cf. Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 1980.
[87] Cf. Christian Utz, op. cit., p. 26.
[88] Cf. supra, cap. 2.3.1.

discurso del arte oficial, reconociéndose como arte incluso los intentos de anti-arte: como el intento de desplazar "la frontera que separa la tradición cultural valorizada del ámbito de las cosas profanas"[89], ejemplificado entre los primeros por Duchamp en sus *ready mades*; el intento de Warhol y otros, de difuminar la contradicción entre original aurático y reproducción no aurática. Sin embargo, puede considerarse como éxito de los movimientos vanguardistas el haber transformado la sucesión histórica de procedimientos y estilos en "una simultaneidad de lo radicalmente diferente"[90], ampliándose con ello, dentro de una red de diferentes referencias históricas y organizacional-institucionales para la producción, la recepción y la crítica del arte también la potencial apertura de las artes occidentales hacia influencias de otras culturas.

La diversidad de las expresiones artísticas, en las que se tematiza el encuentro europeo con lo extraño, refleja una ambivalencia de distanciamiento y fascinación, moviéndose en la polaridad de dos extremos: entre la apropiación euro-centrista de lo extraño, su clasificación según las propias categorías conocidas[91], y la renuncia a una postura propia a favor de una comprensión incondicional. Así tendencias de una apropiación de lo extraño no sólo política sino también cultural[92], pero también la

[89] Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München: Hanser, 1992, p. 73.
[90] Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, loc. cit., p. 91.
[91] Cf. Klaus von Beyme, *Die Faszination des Exotischen: Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, Paderborn: Fink, 2008. Según Beyme durante siglos, desde el Renacimiento, en particular con el descubrimiento europeo de América y otras tierras, el interés europeo por las artes de otras culturas no estaba libre de rasgos de arrogancia y de poder, y tampoco modas en el arte europeo como el orientalismo o el japonismo implicaban una comprensión más profunda de las artes extra-europeas. Cf. también Günter Herzog, *Kunst und kulturelle Identität. Materialien und Untersuchungen zur Geschichte der europäischen Auseinandersetzung mit fremder Kunst 1550-1850*, tesis de habilitación, Universidad Köln, 1998.
[92] La globalización en forma de una homogeneización cultural parece imponerse desde hace algún tiempo en el ámbito de la música de arte. En lo que respecta a la composición, debido a la posición privilegiada de las instituciones occidentales en la formación musical mundialmente se han impuesto tópicos similares de un anónimo estilo común. Aún más claramente puede observarse esta tendencia en los repertorios de pianistas de concierto internacionales, los cuales, en contraste con la creciente diversificación cultural de los intérpretes, parece restringirse cada vez más a las obras de los períodos clásico y romántico de la música europea. La globalización de la música de concierto europea tiene también una importante dimensión económica,

fascinación ingenua por lo extraño, la proyección de deseos y esperanzas hacia una cultura ajena han sido de relevancia para la recepción occidental de las artes no occidentales[93]. En este sentido hasta la actualidad también en el ámbito artístico el diálogo intercultural sigue siendo más meta a alcanzar que realidad ya lograda; un diálogo dirigido no a eliminar las diferencias culturales, sino a reconocer al otro como el otro, a "hacer visibles respectivamente audibles las peculiaridades de lo propio y lo ajeno y estimular a transcender límites a través del cambio de perspectiva en el marco del reconocimiento mutuo"[94].

El compositor alemán Niemann escribió 1929 sobre su estancia en la isla indonesia Bali: "Ví Bali con el alma. Eso quiere decir: estuve convidado en el último paraíso de la tierra […] Como toda creación artística significa anhelo y dolor, también aquí: el deseo del europeo alejado de la naturaleza y sobre-culto, de buscar la armonía y la sencillez en la

---

habiendo facilitado a la fabricación europea de instrumentos musicales, en particular la de pianos, un rápido desarrollo técnico y comercial (Cf. Christian Utz [ed.], *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz, Musik. Theorien der Gegenwart*, Saarbrücken: Pfau, 2007).

[93] Cf. Peter Revers, *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. 41, Stuttgart: Steiner, 1997, pp. 5 y 20. De acuerdo a Revers, en lo que respecta a la música de arte, "el vínculo con un sistema de normas musicales aparentemente comprobado por un lado, la necesidad […] de la recepción incondicional de la música extra-europea por otro lado demarcan el área de tensión en el que se ha realizado el debate sobre la ´barrera de lo extraño´ de la música extra-europea" (ibíd. p. 13). Después de la Segunda Guerra Mundial ha habido ejemplos importantes de composiciones occidentales que aparentemente muestran más claramente la intención de abrirse hacia lo extraño: la adaptación de ritmos hindús por Messiaen, la visión utópica de una "música mundial" en Stockhausen, la composición "Exótica" de Kagel, las obras de Nono bajo la influencia del pensamiento antiimperialista de Frantz Fanon, la inspiración budista sobre las composiciones de Cage, la transformación de sonidos africanos e indonesios en el minimalismo de Steve Reich, etc. No obstante, queda la duda si esas composiciones verdaderamente pueden interpretarse expresiones de una nueva "conciencia del mundo" o si más bien aún están relacionadas con una cierta ignorancia occidental, teniendo en consideración la falta hasta hoy de una comprensión más profunda de las creaciones musicales en las diferentes culturas en cuanto a sus formas de fijación escrita, diferentes de la notación europea, estructuras de sonido totalmente extrañas para el oído occidental, instrumentos musicales desconocidos, etc. Además, la idea muy común de que en las culturas no occidentales (casi) sólo haya música "folclórica" o popular y no música de arte comprueba que el "prejuicio que la música occidental sea mejor o más desarrollada aparentemente no ha logrado erradicarse" (Sigmund Helms, "Musik anderer Kulturen" (http://www.music-journal.com/ htm/ musunt/ makult/mak0.htm).

[94] Ronald Kurt, "Indische Musik – Europäische Musik: Möglichkeiten und Grenzen interkulturellen Verstehens", en: Jochen Dreher y Peter Stegmaier (eds.), op. cit., pp. 211-234, aquí pp. 200-201.

vida, el dolor por lo irrecuperablemente perdido"[95]. La glorificación de la lejanía exótica como un "paraíso en la tierra" proyecta una imaginación hacia lo extraño en la cual se expresa el deseo romántico de recuperar la unidad entre hombre y naturaleza. Con la imagen del "noble salvaje" de Rousseau o el anhelo de India en el Romanticismo alemán se asocian, desde Schopenhauer y Nietzsche, la proclamación de la crisis de la cultura occidental y la búsqueda de valores opuestos a su racionalismo y utilitarismo. Los sueños de formas de vida alternativas y de un retorno al paraíso perdido conllevan tendencias escapistas y la mitologización de lejanos lugares exóticos, que llegan a ser sinónimos de una "Arcadia feliz". El "mito de lo exótico"[96] tiene su base en imágenes de sueño, arquetipos que nos conectan con el "inconsciente colectivo" de nuestro yo (Jung)[97]. Es en el encuentro del arte con la lejanía exótica donde se concreta en forma muy particular la esperanza del hombre de "poder apropiarse de lo otro, lo no consumado y lo ansiado", de poder recrearse su identidad personal "a través de los medios del arte"[98].

Decir, como anteriormente señalado, que el individuo encuentra la propia identidad, una definición de sí mismo, en relación con los otros, supone que es comparable el cómo se ve él mismo con el cómo lo ven los otros. El desdoblamiento entre la percepción interna y la externa de sí mismo implica la posibilidad de llegar a ser "un extraño al que pueden ver los demás pero no yo"[99] y no sólo uno sino tantos cuantas las personas que conozco, para evitar a ser "nadie". Este hecho de que la identidad del individuo depende "de cómo son los

[95] Walter Niemann, citado en Peter Revers, op. cit., p. 36.
[96] Peter Revers, op. cit., p. 36.
[97] Cf. supra, cap. 1.3.2.
[98] Günter Bandmann, "Das Exotische in der europäischen Kunst", en: id. (ed.), Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf: Schwann, 1962, pp. 337-354, aquí p. 353. Cf. Peter Revers, op. cit., pp. 36-40.
[99] Luigi Priandello, citado en Laura Caretti, "¿Quién soy yo? ¿Quiénes son ellos/as? Personajes en busca de identidad", en: *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, no. 722, nov.- dic. 2006, pp. 855-863, aquí p. 856.

otros, de cómo los otros quieren verlo"[100] puede provocar en él una crisis de su identidad. Tal posibilidad de crisis llega a agudizarse bajo las condiciones del mundo occidental moderno dominado por la funcionalidad del todo, un mundo cientificista y técnico, sin sentido y burocratizado hasta el extremo que pretende neutralizar todo aquello que pueda escapar a su esfera de influencia, transformar "lo otro" en "lo mismo", anular las diferencias, entregar lo individual al "monstruo colectivo"[101], una "jaula de hierro" (Weber) que encierra la libertad del individuo y tiende a destruir su identidad personal, a reducir su autoconciencia a "la reflexión del yo como perplejidad, como percatación de la propia impotencia: saber que no se es nada". Así que "en muchos hombres es ya un descaro decir yo"[102] y nace el deseo de buscar una nueva identidad en los sueños, el arte, la lejanía exótica. Pero la disgregación del individuo occidental produce no sólo la fascinación sino también el rechazo hacia lo extraño, incluyendo el antisemitismo y otras formas de racismo[103]. El temor a la parte del yo reprimida por el proceso de civilización se proyecta al otro para convertirlo en extraño, uniéndose el miedo a la similitud del otro con el "odio feroz a la diferencia"[104], es decir, la ira sobre la pérdida de una parte de si mismo percibida como extraña[105].

[100] Laura Caretti, op. cit., p. 858.
[101] Theodor W. Adorno, "Dialéctica negativa", loc. cit., p. 318.
[102] Id., *Minima Moralia. Reflexiones des la vida dañada*, loc. cit., p. 55.
[103] Cf. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., pp. 213-250 ("Elementos del antisemitismo").
[104] Ibíd., p. 250. Cf. también ibíd., p. 226, con referencia al análisis de Freud sobre lo siniestro: "Los hombres cegados por la civilización experimentan sus propios rasgos miméticos, marcados por el tabú, sólo en determinados gestos y comportamientos, que encuentran en los demás y que llaman la atención como restos aislados y vergonzosos en el entorno civilizado. Lo que repugna como extraño es sólo demasiado familiar".
[105] También para Kristeva, fiel a la herencia psicoanalítica, el extranjero es la cara oculta de nuestra identidad, pero destaca lo positivo de ese hecho, ya que su revelación nos fortalece, como "extranjeros a nosotros mismos", a vivir con los otros (Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos* [1988], Barcelona: Plaza & Janés, 1991).

"Dicen ellos, cuando hablan de ellos, para que crea que soy el que hablo. O bien digo ellos, cuando hablo de no sé quien, para que crea que no soy yo el que hablo"[106]. El problema de la identidad, central para el arte romántico, tiene su "fin de partida"[107] en la prosa y obras de teatro de Beckett en las cuales "la aspiración del individuo a la autonomía y el ser ha devenido inverosímil"[108]. Los personajes centrales de Beckett − socialmente marginados, desvalidos, moribundos con signos agónicos de debilidad, autismo, lenguaje rudimentario − han renunciado a la esperanza de salvar del naufragio su subjetividad y aparecen como creaturas entre muerte y vida con toda la soledad vacía, la cual evidencia su imposibilidad de escapar del nihilismo de la realidad mutilada, del "laberinto sin fin" (Muench) de la "vida falsa" (Adorno). El individuo abandonado en manos del mal radical propagado por la razón instrumental, en Beckett, pierde cualquier sostén de una propia, aunque dañada, identidad, mirándose la autoconciencia del individuo frente a un espejo que le devuelve su imagen, la de su propia destrucción. Con ello Beckett, en forma muy radical, nos demuestra lo absurdo de la búsqueda de sentido en el mundo occidental, el sinsentido de cualquier esperanza incluyendo la de la libertad de poder decidir volver a comenzar, a pesar de todo, siempre de nuevo de un Sísifo existencialista[109]. Pero el hecho de que Beckett nos puede hacer percibir lo absurdo de nuestra existencia ¿no lo podríamos

[106] Samuel Beckett, *El innombrable* (1949), Madrid: Alianza, 2006, p. 131.
[107] Id., *Fin de partida* (1957), Barcelona: Tusquets, 1983.
[108] Theodor W. Adorno, "Intento de entender *Fin de partida*", en: *Notas sobre literatura*, loc. cit., pp. 270-310, aquí p. 280. Para Adorno la obra de Beckett es ejemplo de una manera legítima del arte en nuestra época presentando todas sus fisuras, "puesto que no había otra vida que la falsa, el catálogo de sus defectos se convierte en réplica de la ontología" (ibíd., p. 288). La actitud de Beckett de oponerse a interpretaciones de sus obras, la explica Adorno como "fiel a la tradición estética derogada. Entre la negatividad del contenido metafísico y el oscurecimiento del contenido hay relación, no identidad" (id., *Teoría estética*, loc. cit., p. 517).
[109] Cf. Albert Camus, *El mito de Sísifo* (1942), Madrid: Aguilar, 2006. En su novela *El extranjero*, Camus denuncia la carencia de valores humanos en una sociedad que se olvida del individuo; su protagonista sólo puede encontrar la felicidad en sí mismo, en la seguridad de su propia existencia (id., *El extranjero* [1942], Santiago de Chile: Andrés Bello, 1991). Cf. también Goedard Palm, "Beckett or not to be. Vom Nichts des Seins", en: *Glanz und Elend. Magazin für Literatur und Zeitkritik* (http://www.glanzundelend.de/konstanteseiten/beckett.htm).

interpretar como señal de una esperanza de que no esté totalmente excluida la posibilidad de sustraernos, por lo menos a través del arte, al engaño que produce el dominio de la razón instrumental de que sólo en él se halla la supervivencia? En este sentido se podría hablar del arte auténtico, que responde a las expectativas de su función crítica, utópica, proclamada desde el Romanticismo: "lo que dura es obra de poetas"[110].

4.2 En búsqueda de la identidad − Muench entre las culturas

4.2.1 Muench en Estados Unidos

Las ideas sobre los Estados Unidos en Europa del siglo XIX se asociaban todavía con el sueño de una "Arcadia feliz": la proyección eufórica de una gran alternativa de la vida diferente en el "nuevo continente", viéndolo como espacio sin historia y tradiciones, como *tabula rasa* de la vieja cultura europea. Llegando a las primeras décadas del siglo XX, la imagen de los Estados Unido ya ha perdido completamente el aura de un mito encantador, porque las esperanzas y utopías de los intelectuales europeos se ven frustradas por la percepción de un desenfrenado capitalismo hostil a cualquier expresión intelectual, de un país no sólo fuera de las tradiciones culturales de Europa, sino aparentemente tampoco con propia identidad espiritual. En palabras de Hofmannsthal en 1927: "No por habitar la tierra nuestra sino por un vínculo espiritual estamos unidos como comunidad. En eso se distinguen nuestras viejas naciones europeas de la configuración estatal americana, todavía joven y poderosa hacia fuera, en la cual aún no podemos ver ninguna nación en este

[110] Friedrich Hölderlin, poema "Recuerdo", en: *Poesía completa*, loc. cit., pp. 116-118, aquí p. 118. Cf. también Stefan Groß, "Was bleibt aber stiftet der Dichter – Erinnerungen an Samuel Beckett", en: *Tabula rasa. Zeitung für Gesellschaft und Kultur*, no. 34, octubre 2008).

sentido"[111]. Los estereotipos críticos sobre los Estados Unidos, sobre su materialismo y su carencia de cultura se mantenían en Alemania también durante el Tercer Reich, mezclándose en particular después de la entrada de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial con la sospecha de una creciente infiltración judía en la economía y la política de los norteamericanos[112].

Suponemos que dichos estereotipos europeos sobre Estados Unidos probablemente también hayan influenciado las expectativas de Muench, cuando viajó en septiembre de 1947 con su esposa en barco rumbo a Estados Unidos, teniendo en consideración además su amistad con Ezra Pound, de cuya aguda crítica acerca de la situación económica, política y cultural de su país natal ya se habló anteriormente[113]. No obstante, la esposa de Gerhart era norteamericana, ambos antes de su salida de Europa habían vivido dentro de la zona de ocupación americana constituida después de la guerra en Alemania, y posiblemente esperaban algún apoyo de parte de la familia de Vera. Lo que encontraron en el curso de poco menos de seis años en el país, primero en el este, en Massachusetts, después en el oeste, en California, seguramente no correspondía a sus esperanzas.

Interpretamos el hecho de que ambos posteriormente durante su larga estancia en México nunca realizaron un viaje de visita a Estados Unidos como indicio del rompimiento con cualquier lazo familiar aún existente de Vera, resultado tal vez de la poca comprensión de su familia hacia ella, habiéndose quedado durante la guerra en el país enemigo. Posiblemente la convicción estadounidense de que sus "héroes" provienen de la nada y triunfan por su propio esfuerzo, su creencia "en el cuento legendario de la expansión

[111] Hugo von Hofmannsthal, "Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation", en: id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, vol. 10, Frankfurt/M.: Fischer, 1980, pp. 24–41, aquí p. 32.
[112] Cf. Manfred Durzak, *Das Amerika-Bild in der Deutschen Gegenwartsliteratur. Historische Vorasusetzungen und aktuelle Beispiele*, Stuttgart: Kohlhammer, 1979.
[113] Cf. supra, cap. 3.3.2.

sin límites, en la perspectiva de convertirse de lavaplatos en millonario"[114] no proveía suficiente comprensión por los talentos musicales heredados y las circunstancias infortunas en el pasado de un individuo, además extranjero alemán sospechoso, del cual se esperaba de que él mismo escogiera su camino para salir de un callejón sin salida en el cual seguramente se encontraba sólo por su propia culpa. Puesto que no es la felicidad de todos los estadounidenses que en la Declaración de Independencia de 1776, escrita por Thomas Jefferson, se establece como derecho inalienable, sino juntamente con la vida y la libertad la *búsqueda* de la felicidad, en un individuo como Muench cae "la carga de la responsabilidad por su propia suerte"[115].

Pero en ninguna parte Muench logra cimentar una carrera relacionada con la música; y él y su esposa se ven en la necesidad de mantenerse económicamente por otros trabajos: ella vende leche de puerta en puerta y él se emplea como peón caminero. Con el tiempo cambia un poco su suerte, siendo reconocido como "músico notable y un erudito de primera fila"[116]; puede ampliar el círculo de "grandes personajes de la vida cultural", con quienes goza amistad[117]; y en Los Angeles se le ofrece la oportunidad de continuar con "la cátedra de composición que sustentaba el compositor Ernst Krenek"[118]. Sin embargo, en términos generales Muench no está satisfecho con las circunstancias actuales de su vida.

---

[114] Theodor W. Adorno,"Aldous Huxley y la utopía", en: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, loc. cit., pp. 46-58, aquí p. 46.
[115] Marc Pachter, "La identidad estadounidense", *Boletín Informativo de la Embajada de Estados Unidos – Panamá*, agosto 2005. Las palabras que, según Pachter, hablan del "espíritu estadounidense" son: "´libertad´, movilidad´, ´individualismo´, ´oportunidad´, ´energía´, ´pragmatismo´, ´progreso´, ´renovación´, ´competición´ (ibíd., p. 3).
[116] Uwe Frisch, op. cit., p. 5.
[117] Ibíd. Frisch menciona nombres de personajes conocidos por Muench no sólo durante su estancia en Estados Unidos, sino también antes o después: Ezra Pound, Ernst Jünger, Fernand de Crommelynck, Robert Graves, Aldous Huxley, Henry Miller, Ernst Krenek, Walter Gieseking, Jean Cocteau (cf. ibíd.).
[118] Tarsicio Medina Reséndiz, "Gerhart Muench", loc. cit., p. XIV.

En el libro *Big Sur y las naranjas de Hieronymus Bosch* de Henry Miller[119], un mosaico de episodios, retratos, informaciones y reflexiones del escritor norteamericano acerca de Big Sur, un área poco poblada en la costa central de California, donde el escritor norteamericano vivía desde 1947, encontramos las siguientes referencias a Muench:

> "En total, casi cien pintores, escritores, bailarines, escultores y músicos desde mi llegada han estado aquí y se han marchado […] El único, quien sin duda era un genio y el más espectacular de todos, aparte de Varda, […] fue Gerhart Muench de Dresde. Gerhart pertenece a una categoría propia. Como pianista es fenomenal, si no incomparable. También es compositor y además erudito como hasta a las puntas de sus dedos. Si no hubiera hecho nada más que interpretar a Skrjabin – e hizo mucho más, ¡lamentablemente sin resultado! – deberíamos estarle agradecidos para siempre."[120]

Miller cuenta que la forma de tocar piano de Muench le inspiró pintar acuarelas:

> Las pintaba "mientras Muench estaba practicando en mi destartalado piano […] Cuando Gerhart tocaba una y otra vez la ´Scarbo´ [*Gaspard de la nuit* de Ravel] , perdí de repente todo el control sobre mí y empecé a pintar música. […] Cuanto más rápido el ritmo, cuanto más atronadora y ominosa la música, tanto mejor los pinceles volaron sobre el papel. No tuve tiempo para pausar o reflexionar. […] Los brazos de Gerhart se movían como mayales, los míos también. Cuando tocaba *pianissimo*, y lo hace tan bien como el *fortissimo*, yo también pinto *pianissimo*. […] Mientras tanto Gerhart ya tenía las puntas de sus dedos como papel de lija. Yo tenía listas una docena de acuarelas."[121]

Del deprimido estado de ánimo de Muench da testimonio el siguiente pasaje del libro de Miller:

> "Fue también en Anderson Creek donde Gerhart Muench solía practicar en un viejo piano vertical […] De vez y cuando Gerhart nos dio un concierto en este mismo clavicordio desafinado. Automovilistas a veces se pararon […] para escuchar tocar a Gerhart. Cuando estaba totalmente desanimado, hablando de suicidio, yo trataba

[119] Henry Miller, op. cit.
[120] Ibíd., p. 13.
[121] Ibíd., pp. 100-101.

> (seriamente) de instarle mover el piano a la calle para tocarlo. Si lo hiciera más seguido, pensaba yo, algún *impresario* pasaría algún día para ofrecerle una gira de conciertos. (Gerhart está conocido en toda Europa por sus conciertos.) Pero Gerhart nunca quiso aceptar esa idea. Seguramente hubiera sido vulgar y llamativo, pero a los americanos les gusta este tipo de cosas. ¡Hay que pensar en la publicidad si algún alma emprendedora lo hubiera descubierto en el borde del camino martillando en el piano las diez sonatas de Skrjabin!"[122]

Las condiciones deprimentes de la vida de Muench, en particular en los primeros años de su estancia en Estados Unidos, no quedan sin efecto sobre su creatividad artística: en 1948 no compone ninguna obra musical y en 1949 sólo una, situación que parece mejorarse a partir de 1950. Escribe entre 1947 y 1951 casi todos los poemas que forman parte del ciclo "Vida terrenal"[123] y otros poemas que en forma comparable con los primeros tienen su rasgo central en la referencia a una naturaleza que parece pura, no tocada por la mano del se humano, como único refugio de un hombre profundamente cansado de su entorno civilizado y que anhela su unión con la naturaleza, una unión que finalmente sólo será posible en la muerte:

> "En cuna de cipreses entrégame, / criatura alegre por morir, / a mi madre, la noche; / demasiado tiempo, mi amada, me he mantenido despierto: / ciégame / […] / En el ataúd de abedul, como criatura sufriendo pena, / estuve muriendo, sin más alejándome del día; / demasiado tiempo, amada, exclama mi llanto: ¡Ciégame¡"[124]

> "En vano extraen con fuerza / […] / acordes de fuego mis dedos creadores / en el teclado de marfil da lo mismo / aplauso hueco de mil ojos de la vacía máscara sonriente / siempre idéntico reflejo de helada apatía / ¡Qué podré darte? / Qué podré darte en la pobre tumba? / Perdóname por las temporadas sin cosecha / Perdóname

[122] Ibíd., pp. 76-77.
[123] Cf. supra, cap. 1.2.1.
[124] Gerhart Muench, poema "A la negra madre de toda necesidad", en: id., *Labyrinthus. Gedichte – poemas*, loc. cit.., p. 81.

porque tan carente de frutos / te haya convocado susurrándote: / ¡Ayuda¡ Terra, Mater! …".[125]

"Usted es demasiado bueno para este país. Usted tiene que irse"[126]. Es obvio que en esta sentencia de Adorno sobre la situación de Muench se refleja su propio juicio muy crítico sobre los Estados Unidos y su cultura, un juicio basado en su propia experiencia como exiliado desde 1938 en este mismo país[127]. Para Adorno "todo intelectual en el exilio, sin excepción, lleva una existencia mutilada, […] Vive en un entorno que tiene que resultarle incomprensible […]; siempre estará desorientado. Entre la reproducción de su propia vida bajo el monopolio de la cultura de masas y el trabajo responsable existe una falla persistente. Su lengua queda desarraigada, y la dimensión histórica de la que su conocimiento extraía sus fuerzas allanada"[128]. Es específicamente su experiencia en Estado Unidos la que llega a ser "sombra del pensamiento de Adorno"[129], puesto que su proyecto filosófico − que pretende desenmascarar la dialéctica inmanente del proceso histórico universal de la Ilustración, la progresiva eliminación de la naturaleza a través de la abstracción total y la nivelación de todo lo no idéntico − en la indagación de la "cultura industrial", de su poder fatal tendiente hacia lo mítico, recayendo la Ilustración en mitología[130], adquiere su punto de referencia empírico central e inmediatamente relacionado con la cultura de masas estadounidense[131].

---

[125] Id., poema "Noche transfigurada" (traducido por Raúl Falcó), en: ibíd., pp. 107-1133, aquí p. 111 y 113.
[126] Theodor W. Adorno, citado en Uwe Frisch, op. cit., p. 4.
[127] El exilio de Adorno en los Estados Unidos duró de 1938 hasta 1949, cuando decidió regresar a Alemania. Pocos años después, en 1952 y 1953, estuvo nuevamente en su anterior país de exilio por asuntos de investigación, pero después ya no.
[128] Theodor W. Adorno, *Mínima Moralia. Desde la vida dañada*, loc. cit., p. 32.
[129] Ingo Stöckmann, "Vollendetes Verhängnis. Adornos Amerika", *diss.thema 2*, (http://www.diss.sense. uni-konstanz.de/amerika/stoeckmann.htm).
[130] Cf. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 56. Cf. también supra, cap. 2.1.
[131] Cf. Ingo Stöckmann, op. cit. Cf. también Theodor W. Adorno, "Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika", en: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.2, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, pp. 702-740, aquí p.734: "En Estados Unidos fui liberado de la confianza ingenua en la cultura […]: a pesar de todas las críticas de la

De acuerdo a Adorno, los inmigrantes europeos en Estados Unidos topan con una sociedad en la que impera "el capitalismo en estado puro, sin residuos precapitalistas"[132], en la que el proceso universal del dominio de la razón subjetiva ha llegado a su más avanzado estado en forma de la industria cultural que se presenta como una cultura de masas completamente sometida al terror del principio de identidad. Adorno detecta en muchos fenómenos de la vida cultural y cotidiana en Estados Unidos graves deficiencias, que se derivan del "principio de ´siempre lo mismo´"[133], de la uniformidad obligatoria, como: la homogeneización normativa de estilos arquitectónicos[134]; "la monótona unidad del ritmo básico, de los tiempos siempre idénticos" y la "improvisación regulada" en el jazz[135]; la estandarización de los formatos de textos para revistas ("*editing*") sin respetar los criterios propios de los autores[136]; la "pseudoindividualidad", la individualidad normada, prefabricada, convertida en cliché de la estrella del cine, "que debe tener un tupé sobre los ojos para ser reconocida como tal"[137] y cuya *"personality*" sirve de modelo para el mimetismo esclavizado de las admiradoras adolescentes de la misma; la fusión del arte con la publicidad de mercancías; la instrumentalización de la música para la

---

sociedad y toda la conciencia de la primacía de la economía, la importancia absoluta del espíritu era para mí [antes] clara. Que eso no forzosamente es así, me lo enseñaron en América, donde no hay respeto tácito por todo lo espiritual, como en Europa central y occidental mucho más allá de las llamadas capas cultas; la ausencia de este respeto le obliga al espíritu a la auto-reflexión crítica" Según Adorno, sólo por "la experiencia americana" logró conocer la "pseudo-espontaneidad manipulada", la espontaneidad de "´segunda mano´" (ibíd., pp. 704-705) de la industria cultural.

[132] Ibíd., p. 736.

[133] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 178.

[134] "Si uno llega a América, [Estados Unidos], todas las ciudades se ven iguales. La estandarización, producto de técnica y monopolio, asusta. Uno piensa que las diferencias cualitativas han desaparecido de igual manera como las borra la racionalidad progresiva en el método" (Theodor W. Adorno, "Amorbach", en: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt/M., 2003, pp. 302-309, aquí p. 304).

[135] Id., "Moda sin tiempo (Sobre el jazz)" en: id., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*", loc. cit., pp. 59-66, aquí p. 59; Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 199.

[136] Theodor W. Adorno, "Auf die Frage: Was ist deutsch", en: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.2, loc. cit., pp. 691-701, aquí p. 698.

[137] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 199.

publicidad y para la propaganda política[138]; la transformación por el cine de los sujetos "en funciones sociales tan por entero que los atrapados, olvidados ya de todo conflicto, saborean su propia deshumanización como algo humano, como la felicidad de lo caído"[139]. "La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete"[140], produce la apariencia falsa de necesidades satisfechas, despertando "en los hombres la sensación de bienestar, de que el mundo esté en tal orden como les quiere sugerir"[141]. Significa "la total obcecación social", un sistema de dominación totalitario, "unidimensional"[142], que igual al fascismo europeo, "nada deja fuera"[143] y niega todos los valores humanistas, las ideas de la espontaneidad artística y de la libre individualidad[144].

"Desarrollo hacia el fascismo con pasos largos", escribió Thomas Mann en su diario en relación al clima político y cultural en los Estados Unidos a finales de 1952[145]. Los sucesos en la política interior y cultural de ese país desde marzo de 1947, después de que el presidente Truman con un discurso en el Congreso había inaugurado la ´guerra fría´, dieron lugar a mucha preocupación por parte de los intelectuales, incluyendo los inmigrados. Ya

[138] Cf. Theodor W. Adorno, "Sobre el carácter fetichista y la regresión del oído", loc. cit.; id., "Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika", loc. cit., p. 707.
[139] Id., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc. cit., p. 214.
[140] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 184.
[141] Theodor W. Adorno, "Résumé über Kulturindustrie", en: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, pp. 337-345, aquí p.345.
[142] Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, loc. cit. En este libro publicado en 1964, Marcuse analiza los diferentes mecanismos de la manipulación total del hombre – el "hombre unidimensional" − en la sociedad altamente industrializada, tomando como ejemplo la estadounidense.
[143] Id., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc. cit., p. 214.
[144] Cf. Alfons Söllner, "Adornos Amerika", en: *Mittelweg*, no. 36, Hamburg: Institut für Sozialforschung, 2003, pp. 203-225, aquí p. 214. Söllner considera la "igualación del capitalismo tardío americano y del fascismo europeo" como el "punto extremo de la calificación peyorativa" de la sociedad estadounidense por Adorno (ibíd).
[145] Thomas Mann, Diario del 17 de dic. de 1952, citado en Andreas Tönnesmann, "Alte Erde, neues Exil? Thomas Mann, Paul Hindemith, Carl Zuckmayer zurück in die Schweiz", en: Thomas Sprecher (ed.), *Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils. (Über-) Lebensformen in der Fremde*, Frankfurt/M.: Klostermann, 2010, pp. 171-193, aquí p. 191.

en 1947 el Comité de Actividades Antiestadounidenses, a partir de 1950 bajo el mando del senador McCarthy, inició la llamada "caza de brujas" contra personas sospechosas de ser comunistas: unos ocho a nueve años de denuncias, acusaciones infundadas, interrogatorios, procesos irregulares y listas negras. Esas acciones gubernamentales contra la posible infiltración comunista en el país pronto llegaron a ser carta blanca también para la sospecha y la persecución de intelectuales liberales. Alegando por parte del Gobierno la necesidad de mantener la seguridad nacional, se creó un ambiente de inseguridad, de histeria colectiva, de censura y limitaciones de la libertad de opinión y de suspensión de otros derechos civiles. Como consecuencia de la presión pública o judicial y limitados en su libertad de pensar y escribir, muchos inmigrantes intelectuales provenientes de Alemania y Austria deciden regresar a Europa, huir de "lo negativo americano", de "un ambiente general de odio" dirigido "contra los mejores del país"[146]. También Thomas Mann, en 1952, huye de "las locuras […] infames y asquerosas" del "fascismo americano"[147], de una situación personal "peor y más peligrosa que en 1933"[148].

Y asimismo Muench en julio de 1953 decide salirse del país. Pero, ¿dónde ir? ¿Regresar a Alemania? Ya no tiene familiares muy cercanos allá. Ambos padres están muertos; su madre, con la cual tenía aún correspondencia a principios de su estancia en Estados Unidos, ya no vive. Con un medio hermano, hijo que tuvo su madre de su primer matrimonio con un inglés y que como adulto fue muy criticado por ella por su derroche de dinero, realmente nunca había tenido contacto. ¿Tiene otros parientes o amigos en Alemania? En caso que sí, ¿debe someterse él a la falta de comprensión que amenaza a los

[146] Carl Zuckmayer, citado en ibíd., pp. 186 y 185.
[147] Thomas Mann, Diario del 12 al 13 de sept. de 1948 y del 27 de marzo de 1947, citado en ibíd., p. 188.
[148] Thomas Mann, citado en ibíd, p. 17. Su hija Erika Mann escribe en 1951 en una carta a Hermann Hesse de 1951 de "una caza de brujas política en contra de T. M., como incluso los nazis no pudieron organizarla más infamemente" (Erika Mann, citado en ibíd., p. 189).

emigrantes repatriados en su propio país convertido en extraño para ellos? Además, en Europa durante el tiempo de su ausencia ha habido enormes cambios, poco percibidos por él; tres años para atrás, en 1949, se constituyeron dos Estados alemanes, los cuales muy diferentes uno del otro en cuanto a los principios básicos de su auto-comprensión económica, social y política: en el oeste un Estado asociado con el orden capitalista y liberal-democrático y en el este un Estado comprometido con un orden económico y social socialista. ¿Debería Muench regresar a Dresde, su ciudad natal? ¿Qué le espera allá? Una ciudad destruida, cuyo recuerdo, trauma no ha olvidado aún: "Es necesario haber vivido esa experiencia para saberlo qué es eso […]; las pilas de cadáveres se alzaban hasta seis metros de altura"[149]. ¿Tiene suficiente dinero para pagar el viaje a Alemania? Posiblemente no, pero a lo mejor podría pedir ayuda al respecto en una representación diplomática – embajada o consulado − alemana en Estados Unidos, pero ¿de cuál de los dos Estados alemanes? ¿A cuál Alemania pertenece? Como ciudadano de una configuración política ya no existente – del Tercer Reich, después como residente en la zona de ocupación americana – ¿no es realmente persona apátrida, no perteneciente a ningún Estado actual, no es, para decirlo así, alguien fuera de tiempo y de lugar? ¿Presiente que lo de que huye en Estados Unidos podrá ser el futuro en Alemania y otros países europeos[150]? Pero con ir nuevamente a otro país ¿no corre el riesgo de resultar sólo un cambio de un estado transitorio por otro?, ¿no significa prolongar aún más su situación de tránsito como vacío entre la vida pasada y la soñada, es decir, aún mas enajenación y alejamiento de sí mismo?[151] ¿No desea por fin

[149] Gerhart Muench, citado en Uwe Frisch, op. cit., p. 5. Cf. supra, caps. 1.1 y 3.1.
[150] "De hecho, los retornados en Europa pueden ver mucho por venir o confirmar, lo que primero notaron en América" (Theodor W. Adorno, "Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika", loc. cit., p. 736).
[151] Así fue la situación de aquellos emigrantes de Alemania durante el nazismo quienes en un primer paso se exiliaron en Francia y más tarde, debido a la ocupación del país por las tropas alemanas durante la guerra, se vieron obligados a emigrar nuevamente hacia Estados Unidos y otros países; una situación descrita vgr. en la novela de Anna Seghers, *Tránsito* (1944), Barcelona: RBA, 2010.

echar raíces, permanecer en un lugar, ya no ser extranjero? No sabemos si Muench se planteó estas o semejantes preguntas acerca de la posibilidad de regresar a Alemania. Tenemos que volver a los hechos, a los datos biográficos conocidos[152].

4.2.2 Muench en México

En julio de 1953, la pareja Muench llega en un barco carguero al puerto de Manzanillo, México, para trasladarse después a Guadalajara. Dándose a conocer como músico, Muench logra obtener el encargo del gobernador de Jalisco para componer una obra – *Homejae a Jalisco* para piano y orquesta −, su primera en tierra mexicana. Pasando por Chapala, los Muench llegan a vivir un poco menos de un año en Morelia, él dando clases como maestro de la Escuela Superior de Música Sagrada, donde establece amistad con el compositor Miguel Bernal Jiménez y con el fundador y director del coro de los Niños Cantores de Morelia, Romano Picutti. A continuación, la pareja reside unos ocho años, hasta 1962, en Guanajuato; Gerhart da clases en esta ciudad y también en León y en Morelia; en las mismas ciudades así como en México y Monterrey se presenta también en recitales y conciertos y son estrenadas obras musicales de él. En 1963 Gerhart Muench y su esposa descubren Tacámbaro en el estado de Michoacán, donde deciden vivir – con dos interrupciones, de un año, en 1971, en Tepotzlán, Morelos, y otro año, en San Cayetano, cerca de Zitácuaro − hasta que mueren en 1987 y 1988 respectivamente. Durante todo ese tiempo Muench sigue su vida musical en casi todo el país, consistiendo "en tres tareas bien definidas: como pianista, en giras de conciertos y recitales ofreciendo no sólo obras del repertorio tradicional, sino distinguiéndose y bien, como introductor y propagador de la música pianística de grandes compositores contemporáneos […]; en la enseñanza de la

[152] Cf. Uwe Frisch, op. cit., pp. 5-6; Tarsicio Medina, op. cit., p. XIV.

técnica e interpretación pianísticas y las tendencias contemporáneas de la composición musical a los jóvenes mexicanos; y en la creación musical"[153].

Así que Muench y su esposa, después de su experiencia frustrante en Estados Unidos, llegaron a México, se quedaron y ya no salieron. ¿Por qué México? Podemos suponer que este país para Muench, cuando subió en Estados Unidos al barco con rumbo a Manzanillo, no era totalmente desconocido. En Big Sur había compuesto su única ópera *Tumulum veneris*, con libreto propio, que "cuenta entre sus personajes a ´Juanita´, encarnación del mito del matriarcado, opuesta a los demás personajes femeninos de la obra, elaborada a partir de sus variadas y especializadas lecturas en antropología"[154]. Probablemente todavía en Estados Unidos escribió un epos en verso largo *Nahji Nizchani*, que trata en unos cincuenta estrofas de la historia del hijo del sol, una leyenda de los apaches de las montañas blancas, en el estado de Arizona[155]. El interés antropológico de Muench por la cultura prehispánica se refleja también en *Marginalia metafísica*, donde bajo el título "México" se encuentran apuntes – extractos en forma de citas largas y comentarios − del libro *Idolos atrás de los altares* de Anita Brenner[156], obra sobre los orígenes religiosos del arte mexicano, analizando el vínculo entre arte y religión desde el tiempo prehispánico hasta el siglo XX.

El interés de Muench por la cultura mexicana va hacia lo profundo, sabe de la importancia de las raíces prehispánicas para la búsqueda de identidad del mexicano. Así en un manuscrito redactado en alemán, fechado de junio de 1954, un año después de haber

[153] Ibíd., p. XV.
[154] Raúl Falcó, op. cit. (cap. 3.1), p. 153.
[155] Gerhart Muench, "Nahji Nizchani", manuscrito (alemán), sin lugar y sin año, 9 págs. escritas a máquina. También Schuler (cf. cap. 1.2.2) habló del "niño del sol" La imagen del niño o hijo del sol es muy habitual en la mitología y se refiere a la renovación de la vida originaria (cf. Gerhart Plumpe, op. cit. [cap. 1.2.2], pp. 275-276).
[156] Anita Brenner, op.cit. (cap. 1.3).

llegado a México, reflexiona acerca del poemario en prosa de Octavio Paz *¿Aguila o sol?*[157]. Habla de la "cara de jano del alma" de Paz, de su obsesión de "querer dividir todo en dos partes para extraer del huevo del caos primordial" la polaridad, "siendo el lenguaje siempre esencia y la palabra un medio del lugar entre lo divino, lo demoniaco y también […] lo meramente humano". Según Muench, en Paz "no se encuentra aquella fase enfática europea del yo […] Puesto que le miran por encima del hombro las viejas deidades siempre jóvenes de su tierra"[158].

¿Aguila o sol? de Paz igual que su poco después publicado ensayo *El laberinto de la soledad*[159] forman parte del proceso de búsqueda del autor, de su identidad mexicana. Considerando la apreciación muy positiva de dicho poemario por Muench, vamos a suponer que las tesis planteadas en el ensayo de Paz acerca de la mexicanidad, el ser y el existir del mexicano – con sus tres preguntas fundamentales de "¿qué fuimos?", ¿qué somos", ¿qué queremos ser?"[160] – tampoco le son desconocidas a Muench. Éste puede compartir con los ojos del extranjero las miradas de Paz en una cultura que a primera vista le deberá parecer muy distinta de la norteamericana, pero también de la suya: "un país mucho más pobre, pero también mucho más humano"[161], donde "hay una mayor nobleza

[157] Octavio Paz, *¿Aguila o sol?* (1949), México: Fondo de Cultura Económica, 2001. En el poemario se expresa la búsqueda de identidad de Paz como poeta mexicano; se bifurca en dos vertientes temáticos: por un lado la esencia del ser mexicano y, por otro lado, la búsqueda del poeta por conseguir un lenguaje propio relacionado con la cultura mexicana.
[158] Gerhart Muench, "Octavio Paz: Aguila o Sol?", manuscrito (en alemán), sin lugar, junio 1953, 3 págs. escritas a máquina, p. 1.
[159] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), México: Fondo de Cultura Económica, 2da. reimpr. 1972.
[160] Guillermo Hurtado, *El búho y la serpiente. Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo XX*, México: UNAM, 2007, p. 51. El ensayo de Paz, analítico con lenguaje poético, que en poco tiempo se convirtió en un clásico, dio continuidad a indagaciones anteriores, desde principios del siglo XX, sobre el tema de la mexicanidad, por parte de Julio Guerrero, Samuel Ramos, Luis Villoro, Jorge Partilla, Emilio Uranga y otros (Carlos Monsivaís, "*El laberinto de la soledad*: el juego de espejos de los mitos y las realidades" , en: *Memoria del coloquio internacional "Por ´El laberinto de la soledad´ a 50 años de su publicación"*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 13-27, aquí pp. 13-18; cf. también Jaime Vieyra García, "El problema del ser del mexicano", en: *Devenires*, año VII, no. 14, Morelia: UMSNH, 2006, pp. 51-100).
[161] Uwe Frisch, op. cit., p. 5.

del espíritu"[162], porque aún no se ha convertido en "un mundo abstracto de máquinas, conciudadanos y preceptos morales"[163]. Tal vez Muench haya tenido oportunidad de toparse en las grandes ciudades del oeste de Estados Unidos con el "pachuco", descrito por Paz como la caricatura del mexicano que en Estados Unidos niega su identidad cultural mexicana y tampoco quiere ser norteamericano, una especie *sui generis* entre dos culturas. Después de pocos años de haber vivido en México, Muench seguramente ya haya podido verificar muchos de los rasgos de la psciología colectiva del mexicano descritos por Paz: como el machismo en los hombres, la pasividad de las mujeres, el sincretismo religioso en el pueblo – un catolicismo que no niega sus vínculos con creencias paganas, sustituyendo la Virgen Guadalupe, máximo símbolo religioso de identificación nacional, la creencia azteca en Tonantzín, la deidad madre tierra −, la ambivalencia de la relación con el pasado prehispánico y el sentimiento de inferioridad como "hijos de la chingada" − de Malinche, mujer indígena traidora a su pueblo por ayudar a Hernán Cortés a conquistar México − y por el silencio de los dioses ante la caída del imperio azteca y de los demás pueblos de la tierra mexicana en la conquista por los españoles[164]; el sentimiento de orfandad, de separación de la madre, debido al rompimiento y la negación de la tradición colonial y religiosa por la Reforma liberal y el Estado laico; la falta de pavor ante la muerte, la pasión por los rituales y las fiestas.

El hablar en el caso de Muench del encuentro entre dos culturas, de la cultura alemana con la mexicana, podría resultar una generalización inadmisible, tomando en cuenta que "estas culturas se refieren a personas y grupos cuyos rasgos centrales sirven de

[162] Gerhart Muench, citado en ibíd., p. 6.
[163] Octavio Paz, op. cit., p. 18.
[164] "Es pasmoso que un país con un pasado tan vivo, profundamente tradicional, atado a sus raíces, rico en antigüedad legendaria si pobre en historia moderna, sólo se conciba como negación de su origen" (ibíd., p. 79).

común denominador, pero a la vez otras características son atribuibles a grupos más pequeños o regionales"[165]. Así la existencia misma de una pluralidad de culturas dentro del mismo territorio mexicano plantea ya el problema de su reconocimiento recíproco. Este problema no resuelto hasta hoy históricamente se remonta hacia la experiencia originaria de la conquista por los españoles, que se encontraron con una cultura extraña radicalmente diferente de cualquier otredad conocida hasta entonces; de ahí que este encuentro con el otro se dio en el marco determinado casi exclusivamente por "una lógica de dominio y destrucción"[166], en sus tres vías.: el reconocimiento del otro (1) como propio o (2) de su igualdad, pero no su diferencia, y (3) el reconocimiento del otro tanto en su igualdad como en su diferencia; teniendo incluso la forma más amplia del reconocimiento del otro, en el sentido de la tercera vía, su último límite en presuposiciones básicas de la propia cultura, ya que "sólo el colonizado – jamás el colonizador – puede convertirse a la otra cultura"[167].

Se podría decir que cada hombre construye su propio marco de referencia cultural en base a su selección de segmentos del mundo cultural de la sociedad dada en que vive, siendo los más importantes: factores de socialización, de enculturación o aculturación respectivamente; características de identidad de grupos; la memoria colectiva en cuanto al pasado[168]. De ahí que también el encuentro de un alemán con la cultura mexicana, entendida en su heterogeneidad como pluralidad de culturas, puede seguir diferentes vías, como lo demuestra la emigración de alemanes a México desde el siglo XIX[169]. En el caso

[165] Bernardo Enrique Pérez Alvarez, *Die Konstitution interkultureller Texte. Eine Interpretation einiger Schriften von Anna Seghers und B.* Traven, Frankfurt/M.: Peter Lang, 2004, p. 92.
[166] Gustavo Leyva, op. cit., p. 178.
[167] Ibíd., p. 179. Leyva sigue aquí la argumentación de Luis Villoro, "Estadios en el reconocimiento del otro" en: *Estado plural, pluralidad de culturas*, México: Paidós, 1998, pp. 155-168. Cf. también Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, loc. cit.
[168] Cf. Bernardo Enrique Pérez Álvarez, op. cit., pp. 92-94.
[169] La emigración de alemanes a Latinoamérica históricamente ha tenido una magnitud mucho menor que la a Estados Unidos, la cual durante el siglo XIX absorbió un 90 por ciento de la emigración transatlántica

de Muench consideramos como constitutivos en su relación con lo mexicano: su pasión por la antropología y mitología, por ende su interés por la cultura prehispánica; su estrecha relación con la vida musical, supuestamente muy influenciada por la música europea, con intérpretes y compositores; su aprecio de la poesía mexicana, que inspira sus creaciones musicales, como su poema sinfónico *Muerte sin fin* de 1959; su amor por la naturaleza, que sigue expresándose en sus poemas inspirados por diferentes paisajes mexicanos; su inclinación hacia la vida rural; su indiferencia hasta desprecio ante los "progresos técnicos" de la civilización moderna[170]. Podemos considerar su arte creado en México – sus composiciones musicales y su poesía – como intercultural en el sentido de que en ella se

alemana. Entre los países latinoamericanos fueron en particular Brasil, Argentina y Chile los que registraron mayores números de inmigrantes alemanes, sobre todo de agricultores que habían huido de las crisis agrarias europeas para formar en las áreas rurales del Cono Sur asentamientos alemanes, colonias durante mucho tiempo casi herméticamente cerradas y poco dispuestas a la asimilación cultural en los respectivos países. En México de los años veinte del siglo XIX, una tercera parte de los alemanes se dedicaba al comercio, un grupo que llegó hasta 1910 a unas 2,000 personas, proviniendo de capas sociales medias protestantes, sobre todo de las ciudades porteñas de Hamburgo y Bremen; sus empresas comerciales más grandes llegaron a invertir también en áreas productivas y a cubrir una creciente parte del comercio exterior de México. En los años treinta del siglo pasado se contaba con unos 6,000 alemanes viviendo en México, sobre todo en la capital y algunas otras grandes ciudades. En su mayoría tenían ideas políticas conservadoras y nacionalistas y, a partir de 1933, estaban muy dispuestos a solidarizarse con la ideología nazi y la organización para el extranjero (*Auslandsorganisation* – AO) del partido nazi. El número de judíos de habla alemán a principios de los años treinta del siglo XX era muy pequeño, pero subió rápidamente en los siguientes años, como resultado de la flexibilización de las condiciones migratorias establecidas para exiliados políticos por el gobierno mexicano bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas después de la Guerra Civil Española. Aproximadamente 3,000 emigrantes de habla alemán y de países centroeuropeos llegaron durante los años treinta y cuarenta a México, entre ellos muchos intelectuales y artistas comunistas, manteniendo durante el tiempo de su exilio un nivel muy alto de actividades culturales, de información y comunicación hacia la población mexicana, incluso en algunos casos − vgr. los estudios de Paul Westheim sobre el arte antiguo mexicano − contribuciones importantes para el conocimiento de la cultura mexicana. Cf. Walter L. Bernecker, "Siedlungskolonien und Elitenwanderung. Deutsche in Laterinamerika: das 19. Jahrhundert", en: *Matices*, no. 15, 1997 (http://www.matices.de/15/15ssiedl.htm); Fritz Pohle, „Das deutschsprachige Exil in Mexiko", en Martin Hielscher (ed.), *Fluchtort Mexiko. Ein Asylland für die Literatur*, Hamburg: Luchterhand, 1992 ; id., "Zwischen Hakenkreuz und Davidstern. Deutschsprachige in Mexiko (Teil 1)", en: *Matices*, no. 17 (http://www.matices.de/17/17ppohle.htm); id., "Die Revolutionäre treffen ein. Deutschsprachige in Mexiko (Teil 2): Politische Emigranten nach 1933"", en: *Matices*, no. 18 (http://www.matices.de/18/18ppohle.htm).

[170] "Para no perdernos, para orientarnos, nos queda un solo remedio: Escuchar y re-escuchar las obras problemáticas. Por medio de los discos esto es fácil hoy día. Y el disco es uno de los *pocos valores positivos del siglo mecanizado*" [cursiva mía] (Gerhart Muench, *Conferencia Escuela Nacional de Música*, loc. cit., p. 5).

mezclan lo alemán y lo mexicano, "por una convivencia, una unión entre ambas […] una forma de acercamiento mutuo entre las culturas"[171].

Las actividades artísticas de Muench durante su estancia de unos treinta y cinco años en México y las presentaciones y grabaciones de sus obras en muchas ocasiones han dado lugar a comentarios y apreciaciones por parte de otros músicos compositores, directores de orquesta, pianistas y otros intérpretes musicales y críticos de música:

> Muench "se nutrió con lo nuestro [lo mexicano] hasta hacerlo propio y revertirlo a través de su prisma cultural y sensible, en páginas de singular factura e innegable belleza"[172], fue "representante del mestizaje cultural entre la música alemana y la mexicana"[173], "mexicanoalemán"[174], un compositor […], cuyo lenguaje cambia con el efecto que le produce el encuentro con la cultura mexicana"[175].
>
> Sus primeras composiciones son consideradas "de carácter romántico"[176] y sus últimas "completamente abstractas y atonales"[177], introduciendo "la técnica dodecafónica en México"[178]. También se habla de tres etapas del desarrollo de su obra musical "que se identifica en una primera etapa con la escuela de Hindemith – hasta fines de los años cuarenta −, en una segunda etapa con Krenek (1950-1960), y en la tercera y última (1960-1988), con el postserialismo derivado de la escuela de Messiaen y sus discípulos Boulez y Stockhausen"[179]. Sin embargo, su lenguaje se considera siempre muy

[171] Bernardo Enrique Pérez Álvarez, op. cit., p. 162.
[172] Manuel de Elías (compositor y director de orquesta), "Homenaje a Gerhart Muench: Pluadite, cives (El angel)", en: *Reforma*, México D. F. , 7 de diciembre de 1997.
[173] Yazmín Juandiego, "Difunden temas inéditos de Gerhart Muench (gente)", em: *Reforma*, 7 de abril de 1999.
[174] Juan Trigos, parafraseado en: Elda Maceta, "Rescatan la obra musical de Gerhart Muench", en: *El Universal*, México D.F., 13 de noviembre de 2000.
[175] Ibíd.
[176] Ibíd.
[177] Juan Trigos, parafraseado en: Elda Maceta, op. cit. "Es impresionante ver que en sus diferentes etapas creativas Muench desarrolló estilos completamente diferentes uno de otros. Su personalidad como compositor fue precisamente esa, ser completamente ecléctico en cuanto a su escritura, lo mismo se pueden encontrar en sus partituras el uso de estructuras clásicas muy bien definidas que innovaciones composicionales radicales y únicas" (id., citado en Juan Carlos Garda, "¿Conoce a Gerhart Muench (cultura)?", en: *Reforma*, 4 de noviembrede 1997).
[178] Graciela Paraskevaídis, op. cit.
[179] Velia Nieto, *Piano del siglo XX. Trece obras de autores latinoamericanos*, México: UNAM, 2005, p. 44.

personal, mostrándose en las piezas para piano de Muench un cierto virtuosismo "extrovertido y luminoso" comparable a Ravel[180].

La novedad de la obra musical de Muench no se refiere sólo a la instrumentación o al timbre, sino a "la estructura formal", presentándose "a cada paso formas sonoras, maneras de organizar el sonido que si bien no reniegan del pasado musical de la cultura occidental, ni lo desmienten, resultan más bien extrañas e imprevistas dentro de dicho contexto, aunque no por ello sean menos coherentes y cargadas de un rigor lógico extremo y de una honda significación"[181]. Muench rebasa lo meramente ornamental y "maneja cada elemento como parte esencial de una compleja, compacta, trama de resonancias"[182]. Las "grandes acumulaciones de acordes son solo microcosmos en suspensión momentánea, en los que cada elemento proviene de distintas fuentes y opera a su vez en relación a ellas"[183]; los sonidos se encuentran "para posteriormente continuar su movimiento propio"[184] como "dicotomías" que "se quiebran, ramifican, extrapolan, antagonizan"[185], estableciendo en su conjunto "una visión armónica-agonal, que permita la voz de la inestabilidad como elemento creativo, así como un vivaz juego contradictorio; alianza dinámica al extremo"[186], "amalgama, coherente por entero, entre dichas antípodas"[187].

La obra musical de Muench es considerada de espíritu romántico y su autor "más que un hombre de su tiempo, […] prisionero del mismo[188], un "creador de espacios oníricos"[189]. "[…] se trata de la obra de un gran poeta que nos ha permitido a nosotros,

[180] Mario Lavista, "El lenguaje del músico" (discurso de ingreso al Colegio Nacional de México), en: Colegio Nacional, *Memoria*, México: Colegio Nacional, 1998, pp. 13-22, aquí p. 19.
[181] Uwe Frisch, op. cit., p. 13. En lo referente a la importancia de lo nuevo, Frisch cita a Muench: "Creo en el crecimiento orgánico; creo que todo es orgánico. Por eso me interesa lo nuevo más que lo pasado" (Gerhart Muench, citado en ibíd.). El compromiso de Muench a lo nuevo lo comparte con algunos otros compositores mexicanos, como Carlos Chávez quien en relación a "las tiranías seriales, estrictamente aplicadas […] melódica y armónicamente" hace valer el ímpetu innovador: "Cada obra, de cada compositor, debe ser siempre nueva. Si la teoría a que responde, es siempre y estrictamente la misma, la música que de ella provenga se hará automáticamente caduca" (Carlos Chávez, "El dodecafonismo en México", en: Colegio Nacional (Néxico), *Memoria*, México: Colegio Nacional, 1954, pp, 69-73, aquí pp. 72-73). También para Adorno, como ya se señaló anteriormente, el concepto de lo nuevo es de importancia central para la comprensión del arte moderno (cf. supra, cap. 2.3.1).
[182] José Antonio Alcaraz, "La poética individual de Muench", en: *Proceso*, no. 24, 16 de abril de 1977.
[183] Ibíd.
[184] Ibíd.
[185] Id., "Gerhart Muench: Pacto y testimonio", en: *Proceso*, 2 de agosto de 1986.
[186] Ibíd.
[187] Id., "Muench mensajero (I)", en: *Proceso*, 5 de mayo de 2001.
[188] Id., "Gerhart Muench: Pacto y testimonio", loc. cit.
[189] Mario Lavista, "Gerhart Muench: El compositor y su obra", loc. cit., p. 5.

sus oyentes, explorar y habitar los misterios del alma […] de los pocos artistas que, en el siglo XX, han otorgado un lugar prominente a la inspiración en el sentido en que Messiaen la entiende, es decir, no como un delirio o una súbita iluminación, sino un sueño, un sueño que precisa, sostiene, completa y prolonga la técnica"[190]. Es una obra que enseña "que la música es, más que ningún arte, conocimiento del ser […] nos hace comprender plenamente que el sueño de un soñador es una realidad" y que el "alma" de Muench "es un alma que sueña …"[191].

Reconocido antes de la guerra en Europa como uno de los grandes pianistas del siglo XX[192], también en México Muench se gana la fama de "descendiente directo de […] Liszt y Rachmaninoff"[193]. En sus giras de conciertos y recitales en casi todo el país Muench es reconocido como gran pianista dispuesto "a ir siempre mucho más allá de lo que permitirían esperar las interpretaciones habituales"[194]. Aparte del repertorio tradicional toca obras de compositores contemporáneos, de Stockhausen, Boulez, Pousseur, Krenek, Messiaen, Berio, etc. Además se convierte en uno de los principales pianistas dedicados a difundir la obra pianística de Skriabin[195].

"Muench no se conformó con instalarse en nuestras tierra al cobijo de su gente y su cultura, sino que dedicó ilimitados esfuerzos a la enseñanza de la interpretación pianística y de la composición"[196]. Actualmente destacados compositores mexicanos como Mario Lavista[197] o Francisco Nuñez Montes, y pianistas, como Rodolfo Ponce Montero, fueron sus alumnos[198].

---

[190] Ibíd., pp. 5-6.
[191] Ibíd., p. 6.
[192] "Gerhart Muench es una maravillosa sorpresa en el horizonte pianístico Alemán. Desde que Gieseking comenzó a conquistar el mundo musical hace veinticinco años, no ha habido otro pianista alemán que pueda más que Muench en la naturaleza de su talento, en su madurez musical y en la sencilleza de su gran virtuosidad" (Hamburger Anzeiger, citado en "Gerhart Muench", en: *Gerhart Muench. Su música para piano solo. Pianista: Rodolfo Ponce Montero*, folleto informativo de grabaciones en 4 discos, Morelia: Fimax, pp. 3-4).
[193] Mario Beauregard, citado en ibíd., p. 4.
[194] Uwe Frisch, op. cit., p. 11.
[195] Cf. Tarsicio Medina Reséndiz, op. cit., p. XV; José Antonio Alcaraz, "La poética individual de Muench", loc. cit.
[196] Manuel de Elías, op. cit.
[197] Acerca de la influencia de Muench sobre la obra musical de Lavista en el caso de su obra *Semiurg*, cf. Hebert Vásquez, "Alegoría tonal, arborescencia y multiplicidad céntricas e intertextualidad en *Semiurg* de Lavista", en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 2, febrero 2008, pp. 21-38.
[198] Cf. Colaboradores de Wikipedia, "Gerhart Münch," *Wikipedia, La enciclopedia libre,* (http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Gerhart_M%C3%BCnch&oldid=60471697, descargado 23 de octubre de 2012).

> En cuanto a la poesía de Muench, Uwe Frisch como uno de los pocos que tenía acceso a ella antes de publicarse[199], opinó: "[…] no cabe duda alguna que es uno de los poetas verdaderamente grandes y significativos que ha dado la lengua alemana en lo que va del siglo"[200]. En cuanto a las inquietudes de Muench acerca de la naturaleza consideró que se trataba de "una lírica de la naturaleza de gran vuelo místico, pero al mismo tiempo provista de un hondo sentido panteísta, pagano"[201].

La falta de una difusión más amplia de la obra artística de Muench hasta hoy se debe en parte a algunas características personales que el artista mostró durante su vida en México. Como pianista concertista hubiera tenido la oportunidad de dar a conocer a un público más grande sus propias composiciones para piano. Pero la autopromoción y el manejo de las relaciones públicas, a diferencia de muchos de sus colegas músicos, era incompatible con el estilo de vida de "un hombre retraído, solitario e introspectivo"[202]. Muy propio para este hombre le resultó también su decisión de radicar en Tacámbaro durante muchos años.

Tacámbaro fue refugio para la pareja Muench, "un lugar que amaban"[203], viviendo en una casa con un mirador sobre los tejados de la pequeña ciudad y la lejana tierra caliente michoacana. La vista del "maravilloso" paisaje de Tacámbaro y su recorrido en largas

---

[199] Cuatro de los poemas que Muench escribió a lo largo de su vida fueron publicados, en su versión original en alemán y traducidos al español, en el año 1999 en la revista *Casa de tiempo*: "Cuatro poemas inéditos de Muench", en: *Casa de* Tempo, México: UAM, septiembre 1999, otros tres en la revista *Pauta*, vol. 24, no. 47, México: UNAM, enero-marzo de 2007. Esos poemas con sus traducciones fueron incorporados al poemario publicado en 2007: Gerhart Muench, *Labyrinthus. Gedichte – poemas*, loc. cit.

[200] Uwe Frisch, op. cit., p. 9. Frisch ubica la poesía de Muench en la tradición hímnico-elegiaca alemana, pasando en el siglo XVIII y XIX por Klopstock, Goethe y Hölderlin tardío, para llegar en el siglo XX a Rilke y a Celan. Opina que "el lenguaje de Muench alcanza una pureza y un vigor arcaicos que no desmerecen de los del idioma de Hölderlin; la música interna que da vida a su verso es sumamente rica y compleja, abundante en inflexiones y matices que la tornan fascinante, y su imaginería densa y poderosa, a veces incluso barroca, revive el estilo de los grandes textos de la antigüedad germánica" (ibíd.).

[201] Ibíd. p. 10.

[202] Juan Carlos Garda, op. cit.

[203] Roger von Gunten, "Requiem para Gerhart Muench", en: Pauta, vol. VIII, no. 29, enero-marzo 1989, pp. 5-8, aquí p. 5. Gunten, pintor y escultor suizo-mexicano, conoció a Muench primero en Tepoztlán, vivió más tarde siete años en Tacámbaro , "y cinco de ellos, por decirlo así, ´al lado´ de Gerhart y Vera Muench", viéndose "casi todos los días en su casa para ver la puesta del sol, para jugar ajedrez, escuchar música y, sobre todo, para conversar" (ibíd. p. 6).

caminatas hacían que Muench "se sentía feliz"[204], en armonía con la riqueza natural que transmite "un continuo máximo de equilibrio" y hace difícil a uno "decidir qué es afuera y qué es adentro"[205]: "Ya no hay por qué − / cielo en azul habla: / sí Tacámbaro[206]". El agradecimiento de Muench por tales momentos felices tal vez se refleja en composiciones como *Epitomae Tacambarensia* para gran orquesta, *Fulgores Tacambarensia* para flauta dulce, tenor y piano y una serie de piezas *Tessellata Tacambarensia* para piano y otros instrumentos[207].

Sabiendo de las continuas actividades de Muench fuera de Tacámbaro − las clases en Morelia y las giras de conciertos y recitales en diferentes ciudades −, podemos hablar de una vida doble del artista: el retiro rural con abundante tiempo y tranquilidad para componer y la vida urbana incluso con "cierto brillo mundano que rodea al virtuoso con fama y éxito"[208]. Importante es que el refugio de Muench en Tacámbaro no sirve – como a un turista o a un hombre de la ciudad con casa rural de fin de semana − de descanso del trabajo, sino para realizarlo. Eso hace recordar a Klages y la "Ronda cósmica"[209] − su idealización de la ciudad pequeña y el pueblo por conservar ante la tendencia destructora de la "gran ciudad Moloc" aún algo de lo premoderno, de "la plenitud vital originaria"[210] –, pero también "la vida en los bosques" de Thoreau[211], Big Sur como refugio para Henry

[204] Ibíd., p. 6. Según Gunten, "lo más maravilloso de Tacámbaro es su inmenso horizonte, un horizonte musical, por decirlo así, compuesto por un sinfín de contornos entrelazados por colinas, barrancas y cerros volcánicos. En el medio plano hay bosques, lagunas y cañaverales […]" (ibíd.).
[205] Gerhart Muench, *Tacámbaro* (ensayo en español), manuscrito, sin lugar, 1962, 4 págs. escritas a mano, p. 1.
[206] Id., poema "Haiku Tacambarensia", en: *Labyrinthus. Gedichte – poemas*, loc. cit., pp. 24-211, aquí p. 204.
[207] Cf. Gerhart Muench, *Catálogo de obras*, loc. cit. En lo referente al análisis de la estructura formal de la obra *Tessellata No. 3* para piano, cf. Velia Nieto, op. cit., pp.44-46.
[208] Roger von Gunten, op. cit., p. 6.
[209] Cf. supra, cap. 1.2.2.
[210] Gerhard Plumpe, op. cit. p. 260.
[211] Henry David Thoreau, *Walden* (1854), México: UNAM, 2a. ed. 1996.

Miller y otros artistas[212], así el sueño de muchos otros de una "vida sencilla", para escapar de la sociedad occidental altamente industrializada, tecnificada y determinada por la satisfacción de necesidades falsas creadas por la industria cultural. Tal vez es Heidegger quien dio una explicación filosófica más contundente del retiro a la soledad rural, en el cual la "marcha del trabajo" tanto del campesino como del pensador y artista "permanece hundida en el acontecer del paisaje": "[…] esto no es ningún mero quedarse solo; pero sí soledad […] Pues la auténtica soledad tiene la fuerza primigenia que no nos aísla, sino que arroja la existencia humana total en la extensa vecindad de todas las cosas […] Escucho lo que dicen las montañas, los bosques y los cortijos"[213].

Además, la búsqueda de Muench, de un arraigo, de una vida auténtica en el medio rural no nos puede sorprender, por conocer su forma de pensar que se expresa en sus poemas de naturaleza[214]. El mito de la naturaleza sagrada encuentra su complemento en el "paradigma mítico del espacio hermético" del arca de Noé bíblico como único lugar "protegido frente al exterior mortal"[215]. Siguiendo este paradigma, la violación de la naturaleza por la técnica y la industria en la modernidad "se redime en el horizonte de la posible estetización" dentro de un delimitado espacio cuyo carácter sagrado, monacal "destaca claramente el carácter profano" de su exterior[216].

"La añoranza – / noche y día negros: / pasó un mes más"[217] De acuerdo a Heidegger[218], la nostalgia por la tierra natal − origen de todo poetizar, de todo el arte − no

[212] Cf. supra, en este capítulo.
[213] Martin Heidegger, "¿Por qué permanecemos en la provincia?" (1933), en: *Heidegger en castellano* (http://www.heideggeriana.com.ar/textos/en_provincia.htm).
[214] Cf. supra, cap. 1.2.1.
[215] Gerhard Plumpe, op. cit., p. 267.
[216] Ibíd., p. 263.
[217] Gerhart Muench, "Haiku Tacambarensia", loc. cit., p. 205.

surge de la experiencia del desarraigo, sino por el fuerte arraigo al hogar, al "propio mundo", y siempre implica necesariamente, tras un largo habitar fuera de casa, el reconocimiento de la extrañeza de otros mundos. Sólo a través de lo extraño lo propio logra ser "apropiado", "estamos arraigados fuera de casa, es decir, la diferencia nos conduce al reconocimiento de la propia identidad"[219]. El estar o no en casa, lo propio pero también lo extraño no deben entenderse exclusivamente en sentido espacial[220]; se trata, según Heidegger, de la cercanía y lejanía no sólo a una cultura sino al origen, al ser; así que "el que regresa al hogar aún no ha alcanzado la tierra natal", sino "sigue siendo uno que busca"[221], permanece como caminante en camino. En este sentido la nostalgia por la tierra natal se convierte en el deseo "de estar en todas partes en casa"[222], siendo "todas partes" tierra de nadie"[223], "patria sin confines"[224].

"Isla encantada" – así Muench "llamó a Tacámbaro en un principio"[225]; la pregunta sería: ¿sólo en un principio y después ya no? "En sí descansa / aquí y allá, doquier / cómo me duele"[226]. De la angustia de no poder estar en el mundo como en una casa – brota la utopía de una vida mejor, "un mundo en el que ya no habría excluidos, el de la humanidad realmente liberada"[227]. Ante el hecho de que "no cabe la vida justa en la vida falsa"[228] no

---

[218] Cf. Alfredo Rocha de la Torre, "Retorno al hogar y reconocimiento del otro en la filosofía de Martin Heidegger", en: *Acta fenomenológica latinoamericana*, vol. III, Lima y Morelia: Círculo Latinoamericano de Fenomenología, 2009, pp. 659-672.
[219] Ibíd., p. 666. "En medio del desarraigo en lo extraño estamos arraigados a lo nuestro, a aquello que portamos sin saberlo y que, por esta razón está tan cerca. En la experiencia de lo extraño resplandece la esencia de lo propio […]" (ibíd.).
[220] Cf. supra, cap. 4.1: las consideraciones en relación a la fenomenología de la extrañeza en Waldenfels.
[221] Martin Heidegger, "Regreso al hogar/a los parientes", en: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (1944), Madrid: Alianza, 2005, pp. 11-36, aquí p. 16.
[222] Novalis, "Aus dem allgemeinen Brouillon", en: *Werke*, München: Beck, 1987, p, 491.
[223] Theodor W. Adorno, "Amorbach", loc. cit., p. 305.
[224] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit., p. 242.
[225] Tarsicio Medina Reséndiz, op. cit., p. XIV.
[226] Gerhart Muench, op. cit., p. 207.
[227] Theodor W. Adorno, "La herida Heine", en: *Notas sobre literatura*, loc. cit., pp. 94-98, aquí p. 98.
[228] Id., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, loc. cit., p. 44. Cf. también supra, cap. 2.3.3.

nos queda únicamente el remedio de la "serenidad" como "actitud de decir simultáneamente ´si´ y ´no´"[229] al mundo infeliz, sino subsiste también la utopía de la felicidad como promesa del arte auténtico, convirtiéndose la búsqueda de su cumplimiento en un laberinto sin fin y de soledad: "Devenir del ser − / oración alígera; / solo, tan solo"[230].

A lo mejor a final de su vida le haya sido posible a Muench encontrarse a sí mismo en el laberinto de la soledad, descrita por Paz primero como muy propia del mexicano para luego detectar que se trata de la soledad en la civilización moderna, desarraigada de visiones míticas, llegando México "a la función de la modernidad, cuando las luces están a punto de apagarse"[231]: "Todos esperan que la sociedad vuelva a su libertad original y los hombres a su primitiva pureza […] Quizá entonces empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados"[232]. Pero Paz sabe y Muench lo vivía en sus experiencias personales del fascismo europeo que "el sueño de la razón produce monstruos"[233] y los mitos se vengan por haber sido denegados tanto tiempo por la razón y "reaparecen en formas violentas y turbadoras"[234]. Así que para poder salir del laberinto y soñar nuevamente con ojos cerrados "tenemos que aprender a ser aire, sueño en libertad"[235]; un aprendizaje que aún requiere de la razón, la "imaginación crítica"[236] que nos enseña a soñar; puesto que sólo como víctima de la razón se puede llegar más allá de la razón[237] y encontrar la llave para salir del

[229] Martin Heidegger, *Serenidad* (1959), Barcelona: Serbal, 4ª. ed. 2002, p. 28.
[230] Gerhart Muench, op. cit., p. 211.
[231] Octavio Paz, Postdata, México: Siglo XXI, 1973, p. 13. Todo el final de *El laberinto de la soledad* de Paz "es una crítica del mundo moderno, y así, es crítica igualmente de un México que pugna por ser parte de este mundo moderno, que es ya en muchos estratos sociales parte de la modernidad" (Manuel Durán, *El laberinto de la soledad* y Postdata: Una aventura del pensamiento", en: "*El laberinto de la soledad*: el juego de espejos de los mitos y las realidades", en: *Memoria del coloquio internacional. "Por ´El laberinto de la soledad´ a 50 años de su publicación"*, loc. cit, p. 38).
[232] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, loc. cit., p. 191.
[233] Francisco Goya, *Grabado no. 43 de Los Caprichos* (1799).
[234] Manuel Durán, op. cit., p. 38.
[235] Octavio Paz, Postdata, loc. cit., p. 155.
[236] Ibíd.
[237] Cf. supra, cap. 2.1, referente a Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, op. cit.

laberinto, abrir su puerta, aunque fuera una tarea contradictoria, casi imposible, absurda para el arte auténtico moderno: el artista prisionero − compensado con "la soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad"[238] − dentro de un laberinto sin fin, de cuya puerta presiente que no existe, de que sólo es proyección imaginaria de sí mismo: "No hay puertas, hay espejos"[239]. – "No nos afecta la puerta, / nunca ha habido ésta. / En el sueño sólo es compás en espera"[240].

[238] Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 9.
[239] Ibíd.
[240] Gerhart Muench, poema "La puerta", en: *Labyrinthus. Gedichte – poemas*, loc. cit., p 201.

El arte en su laberinto – resumen y conclusiones

El presente trabajo partió de la hipótesis de que en la metáfora del laberinto sin fin de Muench se reflejan características generales del arte contemporáneo. Tratemos de resumir la argumentación del trabajo en relación a esta hipótesis.

Haciendo referencia a aspectos sobresalientes de la vida y creación artística de Muench, pudimos darnos cuenta de que en ellos se reflejaban tendencias y tensiones del desarrollo cultural de la época de Muench en Europa, Estados Unidos y México. Así el interés de Muench por los mitos, su evocación del imaginario mitológico griego y las imágenes míticas de la gran tierra madre, su visión panteísta de la naturaleza, se relacionan con una búsqueda del sentido simbólico de la vida (cap. 1). Esta búsqueda, que se hace explícita en los apuntes antropológico-filosóficos *Marginalia metafísica* del mismo Muench, es expresión de toda una tendencia del desarrollo cultural en Europa que parte de la idea de una nueva mitología en el primer Romanticismo alemán de fines del siglo XVIII y principios del XIX, pasa por la esperanza nietzscheana del renacimiento del mito como arte dionisiaco, para llegar al simbolismo en la mitología comparativa.

La dualidad entre *myhos* y *logos*, el olvido y la discriminación moderna del "pensamiento mítico" (Cassirer) es producto de la dialéctica de la Ilustración (cap. 2), correspondiendo al arte un rol contradictorio en esa dialéctica: por un lado, ser mecanismo del ejercicio del poder de la razón subjetiva, es decir, en relación a la época actual instrumento de engaño de la industria cultural, y, por otro lado, a la vez contener un potencial utópico de resistencia contra la racionalización total del mundo. Es el potencial utópico el que ha dado lugar a la búsqueda de la verdad en el arte, la "metafísica inconsciente" (Schopenhauer) sobre todo de la música, de su "aspecto teológico" expresando "lo absoluto" (Adorno), y se ha convertido en la esperanza de salvar el mundo

moderno secularizado a través del arte como sustituto de la religión. No obstante, la utopía del arte sólo puede entenderse en forma negativa, como "promesa de felicidad que se rompe" (Adorno), lo que demuestran claramente las tendencias del desarrollo histórico de las artes en la modernidad occidental, las experiencias de fracaso de las vanguardias en cuanto a sus intentos de forzar la reconciliación del arte con la vida. El arte de Muench es trascendental no sólo por buscar revelar lo mítico, i.e. lo sagrado o divino, sino también porque como cualquier arte auténtico (Steiner) no quiere renunciar a la utopía, la promesa de redención o felicidad, aunque la búsqueda de su cumplimiento por el artista sea interminable, un laberinto sin fin.

El soñar la utopía de salvar el mundo a través del arte conlleva el peligro de olvidarse del mundo inmediato, de huir la responsabilidad social del arte, de su uso y función en el contexto socio-político. Que el "fundamentalismo estético" (Breuer) ciega ante la instrumentalización del arte en función de intereses políticos, demuestra la experiencia del fascismo (cap. 3) de que muchos artistas e intelectuales se dejaron engañar por la cara romántica del fascismo, la idea mítica del Estado como obra de arte, la "estetización de la política" (Benjamin), la cual sin embargo no quedaba libre de contradicciones: ambigüedades estéticas que ponen en tela de juicio interpretaciones tradicionales del fascismo como política opuesta a la modernidad, reflejando nada más que la propia ambivalencia de la modernidad europea, la "dialéctica de la Ilustración" (Horkheimer y Adorno), según la cual lo racional llega a ser irracional, lo moderno se convierte en anti-moderno y la Ilustración en mito. La contradicción entre estética y ética (Max Weber) es insuperable bajo las condiciones sociales y políticas que caracterizan el mundo occidental moderno. Es una contradicción que el artista lleva dentro de sí mismo como momento constitutivo de su personalidad, puesto que como ser humano, ciudadano, debería

compartir la responsabilidad por el otro y por la comunidad en su conjunto**.** Es sólo en este sentido que en el caso de Muench y muchos otros alemanes más se puede hablar de corresponsabilidad, de una "culpa política" (Jaspers) y, teniendo en consideración los planteamientos de Jaspers, Arendt y otros autores acerca de la cuestión de la "culpa alemana", se puede rechazar como no justificada la sospecha concreta de que Muench era fascista.

Por su potencial utópico el arte sensibiliza para el encuentro con lo otro; revela lo extraño en lo propio (cap. 4). La interacción entre el individuo y la sociedad en que vive puede entenderse como proceso en el cual las percepciones de la otredad y de la extrañeza se reflejan en la mismidad del individuo, definiéndose su identidad en forma dinámica continuamente de nuevo. Cultura en este sentido es siempre colectiva y a la vez individual, marco de referencia y orientación para las acciones de los individuos y a la vez objetivación de las mismas. La diversidad de las expresiones artísticas, en las que se tematiza el encuentro europeo con lo extraño, refleja una ambivalencia de distanciamiento y fascinación; en este sentido el diálogo artístico intercultural sigue siendo más meta a alcanzar que realidad ya lograda. Las obras de arte de Muench creadas en México pueden considerarse interculturales en el sentido de que en ellas se mezclan lo alemán y lo mexicano. Pero el arte significa más que el encuentro entre cultura propia y ajena; siendo verdadero en un mundo falso da testimonio de la falsedad, aunque no puede superarla. Así se puede interpretar el retiro de Muench hacia la vida rural de Tacámbaro como intento de huir del "laberinto de la soledad" (Octavio Paz) en la civilización moderna, desarraigada de visiones míticas; sin embargo, el hecho de que Muench sólo al principio pensaba haber encontrado ya su "isla encantada" puede ser considerado como indicio de la angustia de no poder estar en ninguna parte como en casa, de no poder escapar del laberinto sin fin de su

arte y tener que seguir buscando el cumplimiento de su promesa de felicidad, de la reconciliación del arte con la vida.

Concluyendo, el artista en un laberinto sin fin es el "sufridor ejemplar" (Susan Sontag), el arte a la vez clemencia y azote de nuestro tiempo. Consideramos el laberinto de Muench a pesar de toda su particularidad reflejo de características generales del arte contemporáneo, del laberinto del artista con "espíritu romántico" (Safranski) en su búsqueda permanente de reconciliación de su arte con la vida:

- Es un laberinto de soledad debido al pacto fáustico o diabólico que le ofrece nuestra época al arte: acercarlo a la vida, distanciando al artista de ella, conocer la verdad de la vida, mirar su abismo con el precio de perder el lenguaje significativo, ser incomprensible, guardar el silencio sobre la verdad, enmudecer. Y es por ello que desde Hegel siempre vuelve a surgir de nuevo el veredicto de la "muerte del arte"[1]. Así que en nuestra sociedad de masas a través de la industria cultural y los medios de comunicación hay una presión cada vez más fuerte sobre el arte para prostituirse, es decir, orientarse a los deseos de sus receptores, mentir sobre la verdad con el beneficio de poder hablar, ser socialmente reconocido.
- Es un laberinto de huida permanente. Al perseguir la utopía de salvar el mundo a través del arte se olvida y huye la responsabilidad social del arte, i. e. su uso y función en el contexto socio-político.
- Es un laberinto sin fin. No hay salida. El artista está condenado a seguir andando en el laberinto, condenado al sufrimiento. Debe aceptar su papel trágico y nunca renunciar a la esperanza, una esperanza negativa que crece al paso de la desesperación, una

[1] Cf. vgr. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997), Barcelona: Paidós, 1999.

esperanza que recuerda las palabras de Benjamin, huyendo de la barbarie nazi: "Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza"[2].

- Es el laberinto del gran arte, el arte auténtico. Quien escapa de ese laberinto, se prostituye, traiciona el arte, pues el "arte es verdadero si lo que habla desde él y él mismo son dobles, irreconciliados, pero esta verdad la obtiene si sintetiza lo escindido y lo determina así en su irreconciliación. Paradójicamente el arte tiene que dar testimonio de lo irreconciliado y reconciliarlo tendencialmente […]"[3].

[2] Walter Benjamin, citado en Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, loc. cit., p. 272.
[3] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, loc. cit., p. 225.

Bibliografía

(1) Publicaciones y manuscritos inéditos de Muench

Muench, Gerhart, *Avándaro*, manuscrito (en español), sin lugar y sin año, 2 págs. escritas a máquina.

——, *Catálogo de obras*, editado por Tarsicio Medina Reséndiz, Morelia: Fimax, 1998.

——, *Conferencia Escuela Nacional de Música*, manuscrito (en español), sin lugar y sin año [¿1964?], 5 págs. escritas a máquina.

——, "Cuatro poemas inéditos de Muench", en: *Casa de Tiempo*, México: UAM, septiembre 1999.

——, *Labyrinthus. Gedichte – poemas*, editado por Tarsicio Medina Reséndiz y Detlef R. Kehrmann, Morelia: Fimax, 2007.

——, *Metaphysiche Marginalia*, manuscrito, sin lugar y sin año, 34 páginas escritas a máquina más hojas sueltas insertadas sin números de página, algunas anotaciones a mano.

——, "Música y pintura", ensayo publicado como uno de los apéndices en: Uwe Frisch, *Gerhart Muench o de la poética y la metafísica de un compositor*, Morelia: Instituto Mexicano de Cultura, 1985, pp. 41-43.

——, poema "Nahji Nizchani", manuscrito (alemán), sin lugar y sin año, 9 págs. escritas a máquina.

——, "Octavio Paz: Aguila o Sol?", manuscrito (en alemán), sin lugar, junio 1953, 3 págs. escritas a máquina.

——, *Significación simbólica de asiento o silla*, manuscrito, sin lugar y sin año, 2 págs (paginadas como 6 y 7).

——, *Sentido simbólico del Misterio (Secreto)*, manuscrito, sin lugar y sin año, 5 págs.

——, *Tacámbaro* (ensayo en español), manuscrito, sin lugar, 1962, 4 págs. escritas a mano.

——, *Tótem y tabú*, manuscrito, sin lugar y sin año, 2 págs escritas a máquina.

——, Tres poemas, *Pauta*, vol. 24, no. 47, México: UNAM, enero-marzo de 2007.

(2) Publicaciones sobre Muench

Alcaraz, José Antonio, "Gerhart Muench: Pacto y testimonio", en: *Proceso*, 2 de agosto de 1986

——, "La poética individual de Muench", en: *Proceso*, no. 24, 16 de abril de 1977.

——, "Muench mensajero (I)", en: *Proceso*, 5 de mayo de 2001.

——, "Muench mensajero (II)", en: *Proceso*, 12 de mayo de 2001.

Aridjis, Homero, "Spoleto hace 40 años",en: *Reforma*, México, D.F., 15 de julio de 1997.

Colaboradores de Wikipedia, "Gerhart Münch," *Wikipedia, La enciclopedia libre,* (http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Gerhart_M%C3%BCnch&oldid=60471697, descargado 23 de octubre de 2012).

Elías, Manuel de, "Homenaje a Gerhart Muench: Pluadite, cives (El angel)", en: *Reforma*, México D. F. , 7 de diciembre de 1997.

Estrada, Julio, carta a Raúl Falcó, en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 3-4, México D.F., 2009, p. 154.

——, "Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios", en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 2, febrero 2008, México: UNAM, pp. 7-19.

Falcó, Raúl, Carta a Julio Estrada, del 26 de julio de 2008, en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 3-4, México D.F., 2009, pp. 151-154.

Frisch, Uwe, *Gerhart Muench o De la poética y la metafísica de un compositor*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1985.

Garda, Juan Carlos, "¿Conoce a Gerhart Muench (cultura)?", en: *Reforma*, 4 de noviembre de 1997.

Gerhart Muench. Su música para piano solo. Pianista: Rodolfo Ponce Montero, folleto informativo de grabaciones en 4 discos, Morelia: Fimax.
Gunten, Roger von, "Requiem para Gerhart Muench", en: Pauta, vol. VIII, no. 29, enero-marzo 1989, pp. 5-8.
Juandiego, Yazmín, "Difunden temas inéditos de Gerhart Muench (gente)", em: *Reforma*, 7 de abril de 1999.
Kehrmann, Detlef R., "El cantar de los mitos. Acerca de la poesía de Gerhart Muench (nota introductoria)", en: Gerhart Muench, *Labyrinthus. Gedichte – poemas*, editado por Tarsicio Medina Reséndiz y Detlef R. Kehrmann, Morelia: Fimax, 2007, pp. IX-XXI.
Lavista, Mario, "El lenguaje del músico" (discurso de ingreso al Colegio Nacional de México), en: Colegio Nacional (México), *Memoria*, México: Colegio Nacional, 1998, pp. 13-22 (referencia a Muench, p. 19).
——, "Gerhart Muench: El compositor y su obra", en: *Pauta*, vol. V, no. 17, enero-febrero de 1986, pp. 5-6.
Maceta, Elda, "Rescatan la obra musical de Gerhart Muench", en: *El Universal*, México D.F., 13 de noviembre de 2000.
Lawson Muench, Vera, "Alemania 24 horas al día" (fragmentos de un diario)", [1ª. Parte] en: *Pauta*, no. 32, México: CENIDIM, UAM, octubre de 1989, pp. 5-13; [2ª. Parte] en: Tarsicio ibíd., no. 49, loc., cit., enero-marzo de 1994, pp. 19-43.
"Muench simpatizaba con el fascismo, hay que idealizarlo menos, declaró Julio Estrada", en: La Jornada 16/03/2007.
Paraskevaídis, Graciela, "Música dodecafónica y serialismo en América Latina", abril de 1985 (http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html) [referencia a Muench].
Tarsicio Medina Reséndiz, Tarsicio, "Gerhart Muench", en: Gerhart Muench, *Catálogo de obras*, editado por Tarsicio Medina Reséndiz, Morelia: Fimax, 1998, pp. XIII-XV.
——, "Gerhart Muench", en: *Gerhart Muench. Centenario de su natalicio. Programa General 14 al 23 de marzo de 2007*, Tacámbaro y Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2007.
Nieto, Velia, *Piano del siglo XX. Trece obras de autores latinoamericanos*, México: UNAM, 2005.
Pareyon, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007 ("Muench (Lorenz), Gerhart", pp. 703-705).
Poniatowsla, Elena, "Dos grandes alemanes en México", en: *La Jornada*, 12 de febrero de 2002.
Pound, Ezra, Canto LXXV, en: Ezra Pound, Cantares completos, edición bilingüe de Javier Coy, traducción de "Cantares Pisanos" (LXXIV-LXXXIV) de J. Vázquez Amaral, tomo III, Cátedra. Letras Universales, 2000.
Terrell, Carroll F., *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, Vol. II (Cantos 74-117), Berkeley: University of California Press, 1984 [referencia a Muench, pp. 388-389].
Vásquez, Hebert, "Alegoría tonal, arborescencia y multiplicidad céntricas e intertextualidad en *Semiurg* de Lavista", en: *Perspectiva interdisciplinaria de música*, no. 2, febrero 2008, pp. 21-38 [referencia a Muench].

(3) Bibliografía complementaria

Abendroth, Walter, *Arthur Schopenhauer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt, 1967.
Adam, Peter, *Art of the Third Reich*, New York: Abrams, 1992.
Adorno Theodor W., "Aldous Huxley y la utopía", en: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ariel, pp. 46-58.
——, "Amorbach", en: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt/M., 2003, pp. 302-309.
——, "Auf die Frage: Was ist deutsch", en: id., *Gesammelte Schriften*, vol. 10.2, loc. cit., pp. 691-701.

——, *Beethoven – Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.
——, "Defensa de Bach contra sus entusiastas", en: id., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona; Ariel, pp. 143-156.
——, "Dialéctica negativa", en: id., *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*, Obras completas, vol. 6., Madrid: Akal, 2005, pp. 9-391.
——, "Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda", en:id., *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1971, pp. 34–66.
——, *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp, 1966.,
——, "El envejecimiento de la nueva música" en: id., *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp, 1966, pp. 156-190.
——, "El artista como lugarteniente", en: id., *Notas sobre literatura*. Obras completas, vol. 11, Madrid: Akal, 2003, pp. 111-122.
——, "Educación después de Auschwitz", en: *Educación para la emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*, Madrid: Morata, 1998, pp. 79-92,
——, "El expresionismo y la veracidad artística. Para una crítica de la nueva poesía", en: id., *Notas sobra literatura*, Obras completas, vol. 11, Madrid: Akal, 2003, pp. 589-591.
——, *Filosofía de la nueva música*, Obras completas, vol. 12, Madrid: Akal, 1975.
——, "George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891-1906", en: id., *Kulturkritik und Gesellschaft*, Gesammelte Schriften 10.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, pp. 195-237.
——, "Intento de entender *Fin de partida*", en: *Notas sobre literatura*, Obras completas, vol. 11, Madrid: Akal, 2003, pp. 270-310.
——, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de* nuevo, Barcelona: Laja, 1968.
——, "La herida Heine", en: *Notas sobre literatura*. Obras completas, vol. 11, Madrid: Akal, 2003, pp. 94-98.
——, *Mahler. Una fisiognómica musical*, Barcelona: Península, 1987.
——, "Max Horkheimer", en: id., *Vermischte Schriften*, Gesammelte Schriften 20.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
——, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obras completas, vol. 4, Madrid: Akal, 2006.
——, "Moda sin tiempo (Sobre el jazz)" en: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona; Ariel, pp. 59-66.
——, "Música, lenguaje y su relación en la composición actual [Fragmento sobre la música y el lenguaje]", en: id., *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, 2000, pp. 25-40.
——, "Neunzehn Beiträge über neue Musik", en; id., *Musikalische Schriften V*, Gesammelte Schriften, vol. 18, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, pp. 57-58.
——, *Philosophische Terminologie I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
——, *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona: Tusquets, 1970.
——, "Résumé über Kulturindustrie", en: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, pp. 337-345.
——, "Schwierigkeiten", en: id., *Musikalische Schriften IV*, Gesammelte Schriften, vol. 17, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
——, "Sobre la relación actual entre filosofía y música", en: id., *Sobre la música*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2000, pp. 65-90.
——, "Sobre el carácter fetichista y la regresión del oído", en: id., *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp, 1966.
——, "Spengler nach dem Untergang", en: id., *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, pp. 47-71.
——, *Teoría* estética, Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Obras completas, vol. 7, Madrid: Akal, 2004.
——, "Versuch über Wagner", en: id., *Die musikalischen* Monographien, Gesammelte Schriften, vol. 13, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 7-148.
——, "Wird Spengler recht behalten?", en: *Gesammelte Schriften*, vol. 20.1, pp. 140-148.

——, “Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika“, en: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.2, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, pp. 702-740.
——, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Nachgelassene Schriften Bd. 2*, Frankfurt: Suhrkamp, 2001.
Adorno, Theodor W. y Ernst Bloch, “Möglichkeiten der Utopie heute”, en: Traub y Wiesner, *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Adorno , Theodor W y Thomas Mann, *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)* (1994), Madrid: Trotta, 1998.
Adorno, Theodor W. et al., *The Authoritarian Personality*, New York: Harper and Brothers, 1950.
Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III* (1998), Valencia: Pre-textos, 1999.
Alvarez Castillo, Héctor, “Ezra Pound y la música de las palabras” (http://www. mundoculturalhispano.com/spip.php?article4292).
Andrade, María Mercedes, “Los peligros de la estética en ´La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Revista de Estudios Sociales*, no. 34, Bogotá, dic. de 2009, pp. 72-80.
Aramayo, Roberto R., “Culpa y responsabilidad como vertientes de la conciencia moral”, en: *Isegoría*, no. 29, 2003, Madrid: Instituto de Filosofía del CSIC, pp. 15-34.
Arendt, “Hannah, Culpa organizada” (1944), en: id., *La tradición coulta* (2000), Barcelona: Paidós, 2004, pp. 34-48.
——, “Culpa organizada y responsabilidad universal” (1945), en: id., *Ensayos de comprensión 1930-1954*, Madrid: Caparrós, 2005, pp. 153-166.
——, "Desobediencia civil" (1970), en id., *Crisis de la República*, Madrid: Taurus 1973, pp. 59-108.
——, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963), Barcelona: Lumen, 4ª. ed. 2003.
——, *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política* (1971), Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1984.
——, *Los orígenes del totalitarismo* (1951), Madrid: Taurus, 1974.
Arendt, Hannah y Karl Jaspers, Briefwechsel 1926-1969, München: Piper, 1985.
Aschheim, Steven E., *The Nietzschean Legacy in Germany, 1890-1990*, Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1992.
Aridjis, Homero, “Ezra Pound: Fascismo y traición” (http://jinuj.net/articulos/231/ shoa. ezrapound.tribunaisra.html).
Aristóteles, *Metafísica*, Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
Assmann, Jan, *Moisés el egipcio* (1998), Madrid: Oberon, 2003.
Auerochs, Bernd, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 2006.
Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1943), México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
——, *El psicoanálisis del fuego* (1938), Madrid: Alianza, 1966.
——, *Fragmentos de una poética del fuego* (1988), Barcelona: Paidós, 1992.
——, *La poética del espacio* (1957), México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
Bachofen Johann Jakob, *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica* (1861), Madrid: Akal, 2da. ed., 1992.
Backes, Klaus, *Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln; DuMont, 1988.
Ball, Hugo, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988.
Bandmann, Günter, “Das Exotische in der europäischen Kunst“, en: id. (ed.), Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf: Schwann, 1962, pp. 337-354.

Barahona Arriaza, Esther, *Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno. Utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía*, Madrid: Universidad Computense: Tesis doctoral, 2004.
Barbian, Jan-Pieter, *Literaturpolitik im NS-Staat. Von der "Gleichschaltung" bis zum Ruin*, Frankfurt/M: Fischer, 2010.
Barck, Karlheinz,"Konjunktion von Ästhetik und Politik oder Politik des Ästhetischen?", en: id. y Richard Faber (eds.), *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 97-118.
Barthes, Roland,"Die Rauheit der Stimme" (1981), en: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990, pp. 269-278.
——, *El placer del texto. Lección inaugural* (1973), Madrid: Siglo XXI, 2007.
Bataille, Georges, "Nietzsche y los fascistas" (1937), en: http://www.nietzscheana.com.ar/ comentarios/nietzsche_fascistas.htm.
Baudelaire, Charles, *Las flores del mal* (1857), Buenos Aires: Efece, 1977.
Bauman, Zygmunt, *Modernidad y ambivalencia* (1991), Barcelona: Anthropos, 2005.
——, *Modernidad y Holocausto* (1989), Madrid: Sequitur, 1997, p. 22.
Bäumler, Alfred, *Nietzsche, der Philosoph und Politiker*, Leipzig: Reclam, 1931.
Bavaj, Riccardo, *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung*, München: Oldenbourg, 2003.
Baxmann, Inge, "Ästhetisierung des Raums und nationale Physis", en: Karlheinz Barck y Richard Faber (eds.), *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 79-96.
Bayertz, Kurt, "Verantwortung", en: Hans Jörg Sandkühler (ed.), *Enzyklopädie Philosophie*, tomo 2, Hamburg: Meiner, 1999, pp. 1683-1686.
Becker, Heribert, *Haben die Surrealisten das World Trade Center zerstört?: Erwiderungen auf Jean Clairs Artikel "Der Surrealismus und die moralische Zersetzung des Abendlandes"*, Hamburg: Nautilus, 2002.
Beckett, Samuel, *El innombrable* (1949), Madrid: Alianza, 2006.
——, *Fin de partida* (1957), Barcelona: Tusquets, 1983.
Benjamin, Walter, "Diálogo sobre la religiosidad del presente", en: id., *Obras*, libro II/vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 17-35.
——, "El autor como productor", en: id., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 117-134.
——, "El narrador", en: id., *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, , Madrid: Taurus, 1999, pp. 111-134.
——, *El origen del drama barroco alemán* (1928), Madrid: Taurus, 1990.
——, "Experiencia", en: id., *Obras*, libro II/vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 54-56.
——, "Experiencia y pobreza", en: id., *Obras*, libro II/vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 216-222.
——, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998.
——, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: id., *Discursos interrumpidos I*", Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-60.
——, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus, 1999.
——, "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre", en id., *Obras libro II/vol. I*, Madrid: Abada, 2007, pp. 144-162.
——, "¿Qué es el teatro épico?", en: id., *Iluminaciones lll*, Madrid Taurus, 1991, p. 22.
——, "Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift "Krieg und Krieger" herausgegeben von Ernst Jünger", en id., *Gesammelte Schriften,* vol. 3, Frankfurt/M., 1980, pp. S. 238-250.
——, "Tesis de filosofía de la historia", en: id., *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 175-191.
Angelus Novus, Barcelona: Edhasa, Sur, 1970, pp. 77-89.

Benz, Wolfgang, Antisemitismus und Antisemitismusforschung, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 11. 2.2010 (https://docupedia.de/zg/Antisemitismus?oldid=75503).
——, "Hitlers Künstler. Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat", en: Hans Sarkowicz (ed.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt/M.: Insel, 2005, pp. 14-39.
——, „The Ritual and Stage Management of National Socialism: Techniques of Domination and the Public Sphere", en: John Milfull (ed.), *The Attractions of Fascism*, New York: Berg, 1990, pp. 273-288.
Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (1966), Amorrortu, 17a. ed. 2001.
——, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno* (1991), Barcelona: Paidós, 1997.
Beriain, Josetxo (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona: Anthropos, 1996.
Berlin, Isaiah, *The roots of romanticism*, Princeton: University Press, 1999.
Berman, Russell A., "Pound", en: *Historia de la literatura VI. El mundo moderno.1914 hasta nuestros días* (1982), Madrid: Akal, 2004, pp. 121-123.
Bermejo Barrera, José Carlos, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid: Akal, 2ª. ed. 1994.
Bernecker, Walter L., "Siedlungskolonien und Elitenwanderung. Deutsche in Laterinamerika: das 19. Jahrhundert", en: *Matices*, no. 15, 1997 (http://www.matices.de/15/ 15ssiedl.htm).
Besier, Gerhard y Gerhard Sauter, *Wie Christen ihre Schuld bekennen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
Beyme, Klaus von, *Die Faszination des Exotischen: Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, Paderborn: Fink, 2008.
Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994.
Biehl, Janet y Peter Staudenmaier, *Ecofascism: Lessons of the German Experience*, Oakland: AK Press, 1995.
Bishop, Paul, "Ein Kind Zarathustras und eine nicht-metaphysische Auslegung der ewigen Wiederkehr, en: *Hestia 21. Jahrbuch der Klages-Gesellschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002/03, pp. 15-38.
Bloch, Ernst, *Erbschaft in dieser Zeit* (1935), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
——, *Freiheit und Ordnung. Abriss der Sozialutopien*, Hamburg: Rowohlt, 1969.
——, *Geist der Utopie* (1918), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
——, *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
Blondel, Eric, "La musique", *en: Magazine Littéraire*, No. 383, enero 2000.
Blumenberg, Hans, *Trabajo sobre el mito* (1979), Barcelona: Paidós, 2003.
Bönisch, Georg, "Das böse Genie", en: *Der Spiegel*, no. 47, 2010, pp. 76-85.
Bollenbeck, Georg, "´Kultur´und ´Zivilisation´ – eine deutsch-französische Geschichte", en: Reinhold Viehoff y Rien T. Segers, *Kultur, Identität, Europa: Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999, pp. 289-303.
——, *Tradition, Avantgarde, Reaktion: Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne, 1880-1945*, Frankfurt/M.: Fischer, 1999.
Bolten-Kölbl, Ruth, *Das Pathos des Dionysischen.Zum Verhältnis von Philosophie und Musik bei Nietzsche*, tesis doctoral, Bonn: Rheinische Friedrich – Wilhelms – Universität zu Bonn, 2001.
Bonnet, Alberto R., "Antagonismo y diferencia: la dialéctica negativa y el posestrcuturalismo ante la crítica del capitalismo contemporáneo" en: John Holloway et al. (comps.), *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, Buenos Aires y México: Herramienta/Universidad de Puebla, 2007, pp. 37-72.

Boulez., Pierre, "Schönberg, der Weniggeliebte?", en: id., *Anhaltspunkte. Essays*, München: dtv, 1976, pp. 297-304.
——, "Schönberg ist tot", en: id., *Anhaltspunkte. Essays*, München: dtv, 1976, pp. S. 288-296.
—— "Treffpunkt im Unendlichen", entrevista, *Süddeutsche Zeitung*, 26-10-2001.
Brenner, Anita. *Idols behind Altars* (1929), New York: Biblo and Tannen, 1967.
Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963.
Breton, André, "Segundo manifiesto del surrealismo [fragmentos]", en: id., Antología (1913-1966), México: Siglo XXI, 13a. ed., 2004, pp. 80-98.
Breuer, Stefan, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.
——, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
——, "Die ´Konservative Revolution´– Kritik eines Mythos", en: *Politische Vierterljahresschrift*, año 31, 1990, no. 4, pp. 585-607.
Browning, Christopher, *Aquellos hombres grises. El Batallón 101 y la Solución Final en Polonia* (1992), Madrid: Edhasa, 2002.
Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Visor, 1989.
——, *Origen de la dialéctica negativa*, México: Siglo XXI, 1981.
Bürger, Peter, "El significado de la vanguardia", en: Marshall Berman et al., *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993, pp. 167-174.
——, *Teoría de la vanguardia* (1974), Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
Campbell, Joseph, *Mitología occidental. Las mascaras de Dios, vol. III* (1964), Madrid: Alianza, 1992.
Camus, Albert, *El extranjero* (1942), Santiago de Chile: Andrés Bello, 1991.
——, *El mito de Sísifo* (1942), Madrid: Aguilar, 2006.
Canetti, Elias, *Masa y poder* (1960), Barcelona: debolsillo, 2002.
Cardona, Ellen, "Pound´s Early Years, 1885-1924: The Evolution of a Suburban Prejudice" (http://www.flashpointmag.com/card2.htmp).
Caretti, Laura, "¿Quién soy yo? ¿Quiénes son ellos/as? Personajes en busca de identidad", en: *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, no. 722, nov.- dic. 2006, pp. 855-863.
Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
Ernst Cassirer, *El mito del Estado* (1946), México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
——, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
——, Filosofía de las formas simbólicas, vol. I, El lenguaje (1923), México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
——, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico* (1925), México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
——, *Individuum und Kosmos in der Renaissance*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
Chiantera-Stutte, Patrica, *Von der Avantgarde zum Traditionalismus. Die radikalen Futuristen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1931*, Frankfurt/M.: Campus, 2002.
Chávez, Carlos, "El dodecafonismo en México", en: Colegio Nacional (Néxico), *Memoria*, México: Colegio Nacional, 1954, pp, 69-73.
Chomsky, Noam, *La responsabilidad de los intelectuales* (1967), Buenos Aires: Galerna, 1969,
Clair, Jean, *De immundo: Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, Madrid: Arena, 2007.
——, *La responsabilidad del artista: Las vanguardias, entre el terror y la razón* (1997), Madrid: Visor, 1998.

——, “Maquinismo y melancolía en la pintura italiana y alemana de entreguerras” (1981) en: id., *Malinconia: Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid: Visor, 1999, pp. 79-111.
Closel, Amaury du, *Erstickte Stimmen: "Entartete Musik" im Dritten Reich* (2005), Wien: Böhlau, 2010.
Corbin, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (1969). Barcelona: Destino, 1993.
Corella Lacasa, Miguel, “El artista responsable y el artista melancólico”, en: *Res pública*, 5, 2000, pp. 25-44.
Creuzer, Friedrich *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1812), Hildesheim: Olms, 1973.
Claussen, Detlev, *Theodor W Adorno: Uno de los últimos genios* (2003)*,*Valencia: Universidad de Valencia, 2006.
Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7, Laaber: Laaber, 1962.
”´Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum´. Nietzsche und die Musik", en: *Neue Züricher Zeitung,* 25 de febrero de 2007.
Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997), Barcelona: Paidós, 1999.
Delgado-Gal, Alvaro, “Las vanguardias y los años oscuros”, en: *Revista de libros*, no. 26, febrero 1999 (http://www.revistadelibros.com/articulos/las-vanguardias-y-los-anos-oscuros).
Delgado García, Fernando, “Introducción”, en: *Componer bajo el Tercer Reich*, Madrid: Fundación Juan March, 2010, pp. 6-19.
Derrida, Jacques, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las cicncias humanas”, en: id., *La estructura y la diferencia* (1967), Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 383-401.
Marcel Detienne, *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas* (1972), Madrid: Akal, 1996.
Dewey, John, *German Philosophy and Politics* (reedición1942), New York: Books for Libraries Press, 1970.
“Die Geburt der Anarchie aus dem Geist der Einsamkeit oder: ist wirklich alles möglich?”, *Programa de radio BR2 para 14.10.97 Thema Musik Redaktion Loeckle* (http//www.krtische-musik/noframes/anarchie.shtml).
Dilthey, Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Gesammelte Schriften, vol. 1, Leipzig und Berlin: Groethuysen 1923.
——, *El mundo histórico* (1910). Obras, vol. VII, México: FCE, 1978.
——, Wilhelm, *Gesammelte* Schriften, vol. 19, Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 1982.
Wolf Donner, *Propaganda und Film im “Dritten Reich”*, Lampertheim: Tip, 1995.
Dörr, Georg, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, pp. 33-44.
Dreher, Jochen y Peter Stegmaier, “Einleitende Bemerkungen: ´Kulturelle Differenz´ aus wissenssoziologischer Sicht“, en: id. (eds.), *Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz: Grundlagentheoretische Reflexionen*, Bielefeld: Transcript, 2007, pp. 7-20.
Dumézil, Georges, *Los dioses de los indoeuropeos* (1952), Barcelona: Seix Barral, 1977.
——, *Mythes et dieux des Germains - Essai d'interprétation comparative*, Paris : PUF, 1939.
Dümling, Albrecht, “The Target of Racial Purity: The ‘Degenerate Music’ Exhibition in Düsseldorf, 1938,” in Richard Etlin (ed.), *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, Chicago: University Press, 2002, pp. 43-62.
Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica* (1964), Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
——, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), Madrid: Alianza, 2003.
Durzak, Manfred, *Das Amerika-Bild in der Deutschen Gegenwartsliteratur. Historische Vorasusetzungen und aktuelle Beispiele*, Stuttgart: Kohlhammer, 1979.
Echeverría, Bolivar, "Arte y utopía", en: Gustavo Leyva (ed.), *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*, Anthropos, México, pp. 245-258.
Eisler, Rudolf, *Philosophen-Lexikon, Leben, Werke und Lehren der Denker*, Berlin: Mittler, 1912.
Eisenstadt, Shmuel Noah, "Multiple Modernities", en: *Daedalus*, vol. 129, no. 1, 2000, pp. 1-31.
Eksteins, Modris, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, New York: Anchor, 1989.
Eliade., Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (1949), Buenos Aires: Emecé, 2001
——, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso* (1952); Madrid: Taurus, 1987.
——, *Lo sagrado y lo profano* (1965), Barcelona: Labor, 1983.
——, *Mefistófeles y el andrógino* (1962), Barcelona: Kairós, 2001.
——, *Mito y realidad* (1963), Barcelona: Labor, 6ª.ed., 1985.
Elias, Norbert, *El proceso de la civilización, Investigaciones sociogenéticas y psicogeneticas* (1939), México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
——, *La sociedad de los individuos* (1939), Barcelona: Península, 1990.
——, *Studien über die Deutschen*. *Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*", Frankfurt/M.: Suhrkamp, 4a.ed., 1990.
Emmerich, Wolfgang, "Massenfaschismus und die Rolle des Ästhetischen. Faschismustheorie bei Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertold Brecht", en: Lutz Winkler (ed.), *Antifaschistische Literatur. Programme, Autoren, Werke*, tomo 1, Kronberg: Scriptor, 1977, pp. 223-290.
Espejo Muriel, Carlos, "La dimensión mítica", en: *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de la Antigüedad Clásica*, No. 4-5, 1993-1994, Universidad de Granada, pp. 155-166.
Evans, Joan, "'International with National Emphasis': The Internationales Zeitgenössisches Musikfest in Baden-Baden, 1936–1939," en: Michael H. Kater y Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and nazism: art under tyranny, 1933-1945*, Laaber: Laaber, 2003, pp. 102-113.
Farías, Victor, *Heidegger y el nazismo* (1987), Barcelona: Muntaner, 2da. ed., 2009.
Falter, Reinhard, *Ludwig Klages*, München: Telesma, 2003.
Faye, Emmanuel, *Heidegger, la introducción del nazismo en torno a los seminarios inéditos* (2005), Madrid: Akal, 2009.
Feldman, Ron H., "Introducción. El judío como paria: el caso de Hannah Arendt (1906-1975), en: Hannah Arendt, *Escritos judíos* (2007), Barcelona: Paidós, 2009, pp. 43-76.
Fernández García, Antonio, "La controversia sobre los alemanes corrientes y el holocausto", en: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 20, Madrid, 1998, pp. 261-271.
Fernández López, José Antonio, "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe", en: *A parte rei. Revista de filosofía*, no. 48, nov. 2008 (serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ jafernan48.pdf).
Fest, *Hitler*, Joachim C., *Eine Biographie*, Frankfurt/M.: Propyläen, 1973.
Fisher, Margaret, *Ezra Pound´s Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*, Massachusetts: MIT, 2002.
Fornet-Betancourt, Raúl, *Filosofía intercultural*, México: Universidad Pontificia de México, 1994.
Foucault , Michel, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
Frank, Manfred, El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología (1982), Barcelona: Serbal, 1994.

——, "Vom ´Bühnenweihfestspiel zum ´Thingspiel´und zur Wirkungsgeschichte der Neuen Mythologie", en: Walter Haug y Rainer Warning (eds.), *Das Fest*, München: Fink, 1989, pp. 610-643.
Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Obras completas, vols. IV y V, Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
——, "El malestar en la cultura" (1930), en: id., *Obras completas*, vol. 21, Buenos Aires: Amorortu, 1992, pp. 57-140.
——, *Psicología de las masas y análisis del yo*, Freud, Sigmund. *Psicología de la masas y análisis del yo* (1921), Obras completas, vol. XVIII, Buenos Aires & Madrid: Amorrortu, 1976, pp. 63-136.
——, *Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos* (1912-1913), Obras completas, vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, pp. 1-164.
Friedrich, Wolf-Hartmut y Walter Killy (eds.). *Literatur II*. Frankfurt/M.: Fischer, 1965.
Fritzsche, Peter, Germans into Nazis, Cambridge: Harvard University Press, 1998.
Fromm, Erich, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Buenos Aires: Hachette, 1972.
——, *Escape from Freedom* (1941), New York: Holt, 1994.
Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (1964, 1976), Madrid: Alianza, 1999.
Fuld, Werner, "Walter Benjamins Beziehungen zu Ludwig Klages", en: *Akzente*, 28/3, 1981, pp. 274-287.
Fullbrook, Mary, *The divided nation: a history of Germany 1918-1990*, Oxford: University Press, 1991.
Gadamer, Hans-Georg, *Mito y razón* (1993), Barcelona. Paidós, 1997
——, *Verdad y método* (1960), vol. I, Salamanca: Sígueme, 2005.
Gagnebin, Jeanne Marie, "Después de Auschwitz", *Boletín de Estética*, no. 3, Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2005.
Gavilán, Enrique, *Otra historia del tiempo, La música y la redención del pasado*, Madrid: Akal, 2008, pp. 9-10.
Gentile, Emilio, "Der Faschismus. Eine Definition zur Orientierung", en: *Mittelweg*, 36, 1/2007, pp. 81-99.
——, "Fascism as Political Religion", en: *Journal of Contemporary History* (SAGE. London, Newbury Park y New Delhi), vol. 25, 1990, pp. 229-251.
——, *Politics as Religion* (2004), Berkeley: University Press of CA, 2006.
——, *The Sacralisation of Politics in Fascist Italy* (1993), Harvard: University Press, 1996.
——, *Politics as Religion* (2004), Berkeley: University Press of CA, 2006.
Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas* (1973), Barcelona: Gedisa, 1987.
Gerhold, Hans, "Revuen des Untergangs und Melodien des Aufbaus", en: Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch y Detlef Gojowy (eds.), *Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus*, Köln: Bela, 1999, pp. 423-435.
Gesell, Silvio, *El orden económico natural por libre tierra y libre moneda* (http://www.silvio-gesell.de/ html/el_orden_economico_natural.html).
Gess Heinz, *Vom Faschismus zum Neuen Denken. C. G. Jungs Theorie im Wandel der Zeit*, Lüneburg: Klampen, 1994.
Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002.
Giddens, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona: Península, 1997
Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, Morelia: UMSNH, 2003.

Goethe, Johann Wolfgang von, "Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1795/96), en: *Werke (Jubiläumsausgabe*), vol. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 103-630.
Goebbels, Joseph, *Die Tagebücher*, Parte I, Vol. 3, München: K. G. Saur, 1987.
——, *Michael. Ein deutsches Schkicksal in Tagebuchblättern*, Münche: Eher, 1929.
Gojowy, Detlef, "Gesunde Kunst in großer Zeit", en: Brunhilde Sonntag, Hans- Werner Boresch y Detlef Gojowy (eds.), *Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus*, Köln: Bela, 1999, pp. 42-63.
Goldbaek, Henning, "Gnadenlos und gnadenreich. Über das Archiv als Formkategorie in Adornos Beethovenbuch", en: *Orbis Literarum*, no. 6, Singapore, 2008, pp. 59-74.
Goldhagen, Daniel Jonah, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el holocausto* (1996), Madrid: Taurus, 1997.
Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia: Cátedra, 1999
González y González, Luis, "Hacia una teoría de la microhistoria", en: *Relaciones*, no. 57, invierno 1994, vol. XV, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 12-13.
Goodmann, Nelson, *Los lenguajes del arte* (1968), Barcelona: Seix Barral, 1976.
Goodrick-Clarke, Nicholas, *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism, and the Politics of Identity*, New York: NYU Press, 2002.
——, *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890-1935* (1985), New York: NYU Press, 1992.
Görtemaker, Manfred, *Thomas Mann und die Politik*, Frankfurt/M.: Fischer, 2005.
Goya, Francisco, *Grabado no. 43 de Los Caprichos* (1799).
Griffin, Roger, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (2007), Madrid: Akal, 2010.
——, *The Nature of Fascism*, New York: St. Martin´s Press, 1991.
——, "The Sacred Synthesis: The Ideological Cohesion of Fascist Cultural Policy", http://ah.brookes.ac.uk/resources/griffin/sacredsynth.pdf.
Groh, Andreas, *Die Gesellschaftskritik der Politischen Romantik. Eine Neubewertung ihrer Auseinandersetzung mit den Vorboten von Industrialisierung und Modernisierung*, Bochum: Winkler, 2004.
Groß, Stefan, "Was bleibt aber stiftet der Dichter – Erinnerungen an Samuel Beckett", en: *Tabula rasa. Zeitung für Gesellschaft und Kultur*, no. 34, octubre 2008.
Groys, Boris, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München: Hanser, 1992.
Gruber, Alex, "Zur Ontologie der Differenz. Über die Unmöglichkeit poststrukturalistischer Gesellschaftskritik", en: *Bahamas*, no 57, 2009, pp. 64-70.
Gual, Carlos García, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona: Montesinos, 1987.
Habermas, Jürgen, *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt/.M.: Suhrkamp, 1985.
——, *El discurso filosófico de la modernidad* (1985), Madrid: Taurus, 1989.
——, "Los mandarines alemanes", en: id., *Perfiles filosófico-políticos* (1971), Madrid: Taurus, 2000, pp. 404-413.
——, "Martin Heidegger", en: *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid: Taurus, 2000, pp. 58-90.
——, "Modernidad: Un proyecto incompleto", en Marshall Berman et al., *El debate modernidad/postmodernidad*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, pp. 131-144.
——, *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social* (1981), Madrid: Taurus, 1987.
——, "Trabajo e interacción. Notas sobre la filosofía hegeliana del período de Jena", en: id., *Ciencia y técnica como* ideología (1968), Madrid: Tecnos, 1984, pp. 11-51.
Haffner, Sebastian, *Geschichte eines Deutschen. Erinnerungen 1913-1933*, Stuttgart y München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2000.

Hatlen, Burton, "Ezra Pound and Fascism", en: Marianne Korn (ed.), *Ezra Pound and History*, University of Maine: National Poetry Foundation, 1985, pp. 145-172.
Hauptmann, Gerhart, Discurso en Berlin el 14 de nov. de 1932, en: *Sämtliche Werke. Sonderausgabe*, vol. 6, Berlin: 1996, pp. 871-873.
Hegel, G. W. F., *Ästhetik* (1835-1838), Berlin, Aufbau, 1956.
——, *Escritos de juventud*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
——, *Fenomenología del espíritu* (1807), México: FCE, 1986, p. 258.
Heiber, Helmut (ed.), Goebbels Reden 1932-1945,Bindlach: Gondrom, 1991.
Heidegger, Martin, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid: Alianza, 2005.
Heidegger, Martin, "Aufruf an die Deutschen Studenten" (discurso del 3 de noviembre de 1933), en*:* id., *Gesamtausgabe*, vol. 16, Frankfurt/M.: Klostermann, 2000.
——, "Der deutsche Student als Arbeiter" (discurso del 25 de nov. de 1933), en: id., Gesamtausgabe, vol. 16, Frankfurt/M.: Klostermann, 2000, pp. 198-208.
——, *Grundprobleme der Phänomenologie*, Gesamtausgabe, vol. 24, Frankfurt/M.: Klostermann, 1975.
——, "¿Por qué permanecemos en la provincia?" (1933), en: *Heidegger en castellano* (http://www.heideggeriana.com.ar/textos/en_provincia.htm).
——, *Serenidad* (1959), Barcelona: Serbal, 4ª. ed. 2002.
——, *Ser y tiempo* (1927), Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 4ª. ed., 2005.
Heil, Susanne,*"Gefährliche Beziehungen": Walter Benjamin und Carl Schmitt*, Stuttgart: Metzler, 1996.
Heine, Heinrich, *La escuela romántica* (1836), Buenos Aires: Biblos, 2007.
Heldt, Guido, "Hardly heros: composers as a subject in National Socialist Cinema", en: Michael H. Kater y Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and nazism: art under tyranny, 1933-1945*, Laaber: Laaber, 2003, pp. 114-13.
Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast: The Restored Edition*, New York: Simon & Schuster, 2009.
Henrich, Dieter, *Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht*, Stuttgar: Klett-Cotta, 1986.
——, *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-95*), Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.
Hennion, Antoine, *La pasión musical* (1993), Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
Herf, Jeffrey, *El modernismo reaccionario* (1984), México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
Hermand, Jost, "Die Kulturszene im Dritten Reich", en: Brunhilde Sonntag, Hans- Werner Boresch y Detlef Gojowy (eds.), op. cit., pp. 9-22.
Herrmann, Jörg, "Wir sind Bildhauern gleich. Von der Verwandlung mystischer in ästhetische Erfahrung", en: Jörg Herrmann et al. (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung heute*, München: Fink, 1998, pp. 87-105.
Herzog, Günter, *Kunst und kulturelle Identität. Materialien und Untersuchungen zur Geschichte der europäischen Auseinandersetzung mit fremder Kunst 1550-1850*, tesis de habilitación, Universidad Köln, 1998.
Hesse, Eva, "Introduction", en: id. (ed.), *New Approaches to Ezra Pound*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1969, pp. 13-53.
Hesse, Hermann, *El lobo estepario* (novela, 1927), Santiago de Chile: Bello, 1991.
Heymann, C. David, *EzraPound.The last power. A political profile*, New York: Carol, 1992.
Hilberg, Raul, *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933-1945*, New York: Harper Collins, 1992.
Hillman, James, *Re-imaginar la psicología* (1975), Madrid: Siruela, 1999.
Hitler, Adolf, *Mein Kampf* (1925 y 1927), München: NSDAP, 1936.
Hölderlin, Friedrich, *Poesía completa*, Barcelona: Ediciones 29, 1982.
Hofmannsthal, Hugo von, *Carta de Lord Chandos* (1902), Madrid: Alianza, 2008.

Hugo von Hofmannsthal, “Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“, en: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, vol. 10, Frankfurt/M.: Fischer, 1980, pp. 24–41.
Holloway, John et al. (comps.), *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, Buenos Aires y México: Herramienta/Universidad de Puebla, 2007.
Homann, Ursula, “Wozu Literatur? Ist Literatur noch zeitgemäss?“, http://www. ursulahomann.de/WozuLiteraturIstLiteraturNochZeitgemaess/komplett).
Honneth, Axel, *La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales* (1994), Barcelona: Crítica, 1997.
Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental* (1967), Madrid: Trotta, 2002.
——, “Die Juden in Europa”, en: id., Gesammelte Schriften, vol. 4, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988, pp. 308-331.
Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1947), Madrid: Trotta. 3a. ed. 1998.
Houen, Alex, “Anti-Semitism”, en: Ira B. Nadel (ed.), *Ezra Pound in Context*, New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 391-401.
Huntington, Samuel P., *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial* (1996), Buenos Aires: Paidós, 2001.
Hurtado, Guillermo, *El búho y la serpiente. Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo XX*, México: UNAM, 2007.
Hutchinson, Frances y Brian Burkitt, *The Political Economy of Social Credit and Guild Socialism*, New Rotk: Rotuledge, 1997.
Huyssen, Andreas, ”Guía del posmodernismo”, en: Marshall Berman et al., *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993, pp. 266-318.
Ibarlucia, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el* surrealismo, Buenos Aires, Manantial, 1998.
Jäckel, Eberhard, Detlef Junker y Axel Kuhn (eds.), *Deutsche Parlamentsdebatten*, tomo II: 1919-1933, Frankfurt/M.; Fischer.
Jacobi, Friedrich Heinrich, *Woldemar*, Königsberg: Nicolovius, 1794.
Jacobs, Cornée, “Nichtwestliche Kunst in westlichen Museen: Verschiebungen zu einem interkulturellen Dialog“, en: Heinz Kimmerle (ed.), *Das Multiversum der Kulturen: Beiträge zu einer Vorlesung im Fach “Interkulturelle Philosophie“ an der Erasmus-Universität Rotterdam*, Amsterdam: Rodopi, 1996, pp. 195-218.
Jamme, Christoph, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea* (1991), Barcelona: Paidós, 1999.
——, "Mythos zwischen Schrift und Sprache”., en: Claudia Jünke y Michael Schwarze , *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*, München: Martin Meidenbauer, 2007, pp. 23-36.
Jaskolski Horst, (“Zehn Jahre später. Revidierte Einführung in mein Labyrinthbuch”, http://www.jaskolski.de/labyr_einf.htm.
Jaspers, Karl, *El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania* (1946), Barcelona: Paidós, 1998.
——, *Hoffnung und Sorge. Schriften zur deutschen Politik. 1945-1965*, München: Piper, 1965,
Jauß, Hans-Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), Barcelona: Paidós, 2002.
Jiménez, José, “´La vida como azar´. Espacio y tiempo históricos en la Alemania del primer tercio del siglo”, en: *Annals d´arquitectura*, no. 4, 1987, Universitat Politécnica de Catalunya, Barcelona, pp. 63-70.
Jiménez, Marc, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires: Amorortu, 1973.
Jochims, Raimer, “Kunst ohne Transzendenz ist ein blutender Krüppel“, en Welt online, 18-1-2000, (http://www.welt.de/print-welt/article498462).
Jung, Carl Gustav “Acercamiento al inconsciente”, en: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Paidós, 1995, pp. 18-103.

——, "Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo", en: id., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1991, pp. 9-48.
Jung, Carl Gustav y Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* (1941), Madrid: Siruela, 2004.
Jünger, Ernst, *In Stahlgewittern.Tagebuch eines Stoßtruppführers* (1920), Stuttgart: Klett Cotta, 46ª. ed., 2008.
Kant, Immanuel, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2000.
——, "Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" (1784), en: *Werke Akademie Textausgabe*, tomo 8, Berlin: de Gruyter, 1968, pp. 15-32.
——, *Lecciones de ética*, Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1988.
Karthaus, Ulrich, "Hitlers ´Bruder´ und die Deutschen", en: *Thomas Mann Jahrbuch*, vol. 13, Frankfurt/M.: Klostermann, 2001, pp. 75-92.
Kater, Michael H, *Composers of the Nazi era: Eight portraits*, Oxford: University Press, 2000.
——, "Das Problem der musikalischen Moderne im NS-Staat", en: Albrecht Reithmüller, *Bruckner-Probleme*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, tomo XLV, Stuttgart: Steiner, 1999, pp. 176-191.
——, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York y Oxford: University Press, 1992.
——, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford: University Press, 1999.
Kater, Michel H. y Albrecht Riethmüller (eds.), *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933-1945*, Laaber: Laaber, 2003.
Kaufmann, Walter, *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Antichrist*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
Kennedy, Ellen, "Carl Schmitt und die ´Frankfurter Schule´. Deutsche Liberalismuskritik im 20. Jahrhundert", en: *Geschichte und Gesellschaft*, no. 12, 1986, pp. 380-419.
Kenner, Hugh, *The Pound Era*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1971.
Kern, Hermann, *Labyrinthe, Erscheinungsofrmen und Deutungen. 5000 Jahre , Gegenwart eines Urbilds*, München: Prestel, 1982.
Kerényi, Karl *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona: Herder, 1998.
——, *En el laberinto*, Madrid: Siruela, 2006.
——, *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee* (1941), Zürich: Rhein, 1950.
Kershaw, Ian, *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación* (1985), Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
——, "Reacciones a la persecución de los judíos», en: id., *Hitler, los alemanes y la Solución Final* (2008), Madrid: La Esfera de los Libros, 2009.
Kimmerle, Heinz, "Die freie und versöhnte Totalität der Kunst. Die Bedeutung des Gemeinsinns für ästhetitische und politische Urteile bei Hegel, Kant und in interkulturell philosophischer Perspektive", en: Andreas Arndt, Karol Bal y Henning Ottmann (eds.), *Hegels Ästhetik: Die Kunst der Politik. Die Politik der Kuns*t, vol. 1. Hegel-Jahrbuch 1999, Berlin: Akademie, 2000, pp 91-99.
——, *Die Dimension des Interkulturellen: Supplemente und Verallgemeienrunsschritte*, Amsterdam: Rodopi, 1994.
Klein, Richard y Claus Steffen Mahnkopf (eds.), *Mit den Ohren denken.Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
Klemperer, Victor, *LTI – Notizbuch eines Philologen* (1947), Leipzig: Reclam, 17a. ed., 1998.
Kirk, G. S., *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas* (1970), Barcelona: Paidós, 2006.
Klages, Ludwig, *Der Geist als Widersacher der Seele* (1929), Bonn: Bouvier , 6a. ed., 1981.
——, *Die Grundlagen der Charakterkunde* (1926), 11a. ed., Bonn: Bouvier, 1951

——, *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, Leipzig: Barth, 1926.
——, *Mensch und Erde. Elf Abhandlungen* (1913), Stuttgart: Klett, 1973.
——, *Rhythmen und* Runen, Leipzig: Barth, 1944.
——, *Vom kosmogonischen Eros* (1922), Bonn: Bouvier, 1988.
Knatz, Lothar, *Geschichte – Kunst – Myzhos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
Koldehoff, Stefan, *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst*, Frankfurt/M.: Eichborn , 2009.
Kozlarek, Oliver, "Introducción: en contra de un pensamiento atópico", en: id. (coord.), *Entre cosmopolitismo y "conciencia del mundo"*, México: Siglo XXI, 2007, pp. 9-15.
Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
——, De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán (1947), Barcelona: Paidós, 1985
——, "Die Schicksalswende der Kunst", en: id., *Schriften*, vol . 5.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, 72-78.
Krech, Volkhard, "Die Geburt der Kunst aus dem Geist der Religion? Verhältnisbestimmungen von Kunst und Religion um 1900", en: Richard Faber y Volkhard Krech (eds.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 21-59.
Kristeva, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 1980.
——, *Extranjeros para nosotros mismos* (1988), Barcelona: Plaza & Janés, 1991.
Küenzlen, Gottfried, *Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
Kurt, Ronald, "Indische Musik – Europäische Musik: Möglichkeiten und Grenzen interkulturellen Verstehens", en: Jochen Dreher y Peter Stegmaier (eds.), *Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz: Grundlagentheoretische Reflexionen*, Bielefeld: Transcript, 2007, pp. 211-234.
Kutschke, Beate, *Wildes Denken in der neuen Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
Lacoue-Labarthe, Philippe, *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política* (1987), Madrid: Arenas, 2002.
Lacoue-Labarthe ,Philippe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi* (1980), Barcelona: Anthropos, 2003.
Leach, Edmund, *Claude Lévi-Strauss*, Chicago: University Press, 1970.
Lanceros, Pantxi, "Al filo de un aforismo", en: Karl Kerényi et al, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Barcelona: Anthropos, 1994, pp. 415-423.
——, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona: Anthropos, 1997.
——, *La modernidad cansada*, Madrid: Libertarias, 1994.
Laqueur, Walter, *Young Germany: a history of the German youth movement*, New Brunswick y New Jersey: Transaction, 1984.
Lavista, Mario, "La Iglesia, ajena a la cultura: Lavista", en: Mileno.com, 26-4-2011, http://www.milenio.com/node/699117.
Layard, John, *Stone Men of Malekula*, London: Chatto & Windus, 1942;
——, La construcción del hombre en Malekula", en: C.G. Jung et al., *Hombre y sentido. Círculo Eranos* III, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 139-196.
Lazo Briones, Pablo, *Crítica del multiculturalismo. Resemantización de la multiculturalidad*, México: Plaza y Valdés, 2010.
Le Bon, Gustave, *Psicología de las masas* (1895), Madrid: Morata, 2000.
Lederer, Emil, *State of the Masses: The Threat of the Classless Society*, New York: Norton & Co, 1940.
Lepenies, Wolf, *La seducción de la cultura en la historia* alemana (2006), Madrid: Akal, 2008.

Levi, Primo, *Si esto es un hombre* (1947), Barcelona: El Aleph, 1987.
Lévinas, Emmanuel *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (1961), Salamanca: Sígueme, 1977.
Lévi-Strauss, Claude *Antropología estructural* (1958), Barcelona: Paidós, 1995.
——, *Mitológicas I. Lo crudo y lo* cocido (1964), México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
Levy-Bruhl, Lucien, *La mentalidad primitiva* (1922), Buenos Aires: Leviatan, 1957.
Leyva, Gustavo, "Identidad, alteridad y extrañeza: entre la inclusión, la exclusión y la extrañeza radical", en: *Ética y política*, XIII, 2011, no 1, pp. 174-195.
Lichtblau, Klaus, "Innerweltliche Erlösung vom Rationalen" oder „Reich diabolischer Herrlichkeit? Zum Verhältnis von Kunst und Religion bei Georg Simmel und Max Weber", en: Richard Faber y Volkhard Krech (eds.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 51-78.
Liebert, Frank, "Der Künstler als Opfer", en: *Der Freitag*, 8.3.2002 (http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-kunstler-als-opfer).
Löwy, Michael, "El marxismo romántico de Walter Benjamin", en: *Bajo el Volcán*, vol. 4, no. 8, Puebla: Universidad Autónoma, 2004, pp. 85-100.
Longerich, Peter, *Politik der Vernichtung. Eine Gesamtdarstellung der nationalsozialistischen Judenverfolgung*, München: Piper, 1998.
López Álvarez, Pablo, "Identidad y conciencia. Consideraciones en torno a la Dialéctica negativa de Adorno", en: *Anales del Seminario de Metafísica*, Madrid: Universidad Complutense, no. 30, 1996, pp. 185-203.
Luckmann, Thomas, *Teoría de la acción social*, Barcelona: Paidós, 1996.
Luhr, Geret, "Ästhetische Kritik der Moderne. Über das Verhältnis von Walter Benjamin und der jüdischen Intelligenz zu Stefan George", Marburg: LiteraturWissenschaft.de, 2002.
Lukács, Georg, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling a Hitler* (1953), México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
——, *Essays über den Realismus*, Berlin: Aufbau, 1948.
Lyotard, Jean-François, *Heidegger y los judíos* (1988), Buenos Aires: La Marca, 1995
——, *La condición posmoderna* (1979), Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
Malinowski, Bronislaw, "El mito en la psicología primitiva", en: id., *Magia, ciencia, religión*, Barcelona: Ariel, p. 171.
——, *Sexo y represión en la sociedad primitiva* (1927), Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
Maier, Hans (ed.), *"Totalitarismus" und "politische Religionen". Konzepte des Dktaturvergleichs*, 3 tomos, Paderborn: Schöningh, 1996-2003.
Maier, Thomas M, "Wie nichtig ist Nichts? Zur Kongruenz von Religiosität und Nihilismus in John Cages ´stillem Stück´ 4'33", en: *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 5, 2002.
Mann, Klaus, *Mephisto. Roman einer Karriere*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt/M.: S. Fischer, 2da. ed. 1974.
——, *Doktor Faustus* (1947), Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
—— „Gedanken im Krieg" (1915), en: id., *Essays. Band 1: Frühlingssturm 1893-1918*, Frankfurt/M.: Fischer 1993.
——, *José y sus hermanos. Las historias de Jaacob*, Barcelona: Ed. B, 2000.
——, "La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia" (1947), en: id., *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid: Alianza, 2000, pp. 89-135.
——, *La montaña mágica* (1924), Barcelona: Edhasa, 2005.
——, *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de la novela,* Madrid: Alianza, 2000.
——, *Mi hermano Hitler* (1939), en: id., *Hermano Hitler* y otros escritos sobre la cuestión judía, Barcelona: Global Rhythm Press, 2007.
——, "Schopenhauer", en: id., *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid: Alianza, 2000.
——, "Von deutscher Republik", en: id., *Essays II. 1914-1926*, Frankfurt/M.: Fischer, 2003.

Marinetti, Filippo Tommaso, "Manifiesto futurista", en: *Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909 (http://es.wikipedia.org/wiki/ Manifiesto futurista).
Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (1964), México: Joaquín Mortiz, 1968.
——, *Eros y Civilización* (1955), México: Joaquín Mortiz, 1968.
Maritain, Jacques, *La responsabilidad del artista* (1960), Buenos Aires: Emecé, 1960.
Mall, R.A. y D. Lohmar (eds.), *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*, Amsterdam: Rodopi, 1993.
Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.
Marx, Friedhelm, "*Ich aber sage ihnen …" Christusfigurationen im Werk Thomas Manns*, Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2002.
Marx, Karl, *Sobre la cuestión judía* (1943), Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004.
Matamoro, Blas "George Steiner: Presencias reales", en: Cine y Letras, http://www.guzmanurrero.es/ index.php/Humanidades/George-Steiner-Presencias-reales.html.
Mead, George H., *Mind, Self and Society. From the Standpoint of the Social Behaviorist*, Chicago: University of Chicago Press, 1967.
Menke, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1988), Madrid: Visor, 1998.
Merleau-Ponty, Maurice, *Las aventuras de la dialéctica* (1955), Buenos Aires: Leviatán, 1957.
——, *Fenomenología de la percepción* (1945), Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
Miller, Henry, *Big Sur or The Oranges of Hieronyimus Bosch*, New York: New Directions, 1957.
Möbius, Thomas, "Im Anfang war das Labyrinth. Kulturanthropologische, literaturgeschichtliche und erzählfunktionale Aspekte eines literarischen Motivs", en: Licus no. 1, 2006, pp. 73-100.
Moeller, Felix"Ich bin Künstler und sonst nichts", en: Hans Sarkowicz (ed.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt/M.: Insel, 2005, pp. 135-175.
Mohler, Armin y Karlheinz Weißmann, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932, Ein Handbuch* (!950), Graz: Stocker, 6a. ed., 2005.
Molina, Francisco, "Pensando en los mitos de la música", en: *Ilu*, no. 2, 1997, pp. 99-106.
Molina Moreno, Francisco, *Orfeo y la mitología de la música*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Computense, 1998.
Monsivaís, Carlos, "*El laberinto de la soledad*: el juego de espejos de los mitos y las realidades", en: *Memoria del coloquio internacional "Por ´El laberinto de la soledad´ a 50 años de su publicación"*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 13-27.
Moos, Carlo, "Der späte italienische Faschismus und die Juden. Hintergründe und Folgen einer rassenpolitischen Wende" (http://www.europa.clio-online.de/Portals/ Europa/ documents/ B2008/E_Moos_Faschismus.pdf).
Moosmüller, Alois, "Kulturelle Differenz. Diskurse und Kontexte", en: id. (ed.), *Konzepte kultureller Differenz*; Münster: Waxmann, 2009op. cit., pp. 13-46.
Müller, Ernst, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen* Idealismus, Berlin: Akademie, 2004.
Müller, Heiner, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992.
"Música en el Tercer Reich", http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/, 6 pp.
Nakamura, Yoshira, *Xenosophie. Busteine für eine Theorie der Fremdheit*, Darmstadt: Wissen-schaftliche Buchgesellschaft, 2000.
Nebel, Mathias, "Condición de pluralidad y responsabilidad común. Karl Jaspers: *Die Schuldfrage*", en: *Estudios*, No. 72, primavera 2005, ITAM, México, pp. 157-170.

Nho, Myung-Woo, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Marburg: Tectum, 2001.
Nielsen, Catrin, "Nietzsche und die Musik", en: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Zeit*, año 3, 2007, no. 3.
Nietzsche, Friedrich, *Aurora* (1882), Madrid: Edaf, 1996
——, *De la utilidad y los inconvenientes de los Estudios Históricos para la vida. Consideraciones intempestivas II, 1874*, Buenos Aires: Bajel, 1945.
——, *De Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva* (1874) (http://ebookbrowse.com/nietzsche-friedrich-de-schopenhauer-como-educador-pdf-).
——, "Die dionysische Weltanschauung", en: *Kritische Studienausgabe,* ed.por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, vol. 1, München: dtv, 1980, pp. 551-577.
——, *Ditirambos Dionisíacos* , Buenos Aires: Los libros de Orfeo, 1994.
——, *Ecce homo* (1888), Madrid: Alianza, 2000, p. 78.
——, "El caso Wagner. Un problema para músicos" (1888), en: id., *Escritos sobre Wagner*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, pp. 183-242.
——, *El crepúsculo de los ídolos* (1888), Madrid: Edaf, 2002.
——, *El origen de la tragedia* (1872), México: Porrua, 2001.
——, *La gaya ciencia* (1881), Madrid: Akal.
——, *Humano, demasiado humano* (1878-1880), Madrid: Akal, 2007.
——, *Nachgelassene Fragmente 1969-1874. Kritische Studienausgabe*, vol. 7, ed. por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, München: dtv, , 1980.
——, *Nachgelassene Fragmente 1887-1989. Kritische Studienausgabe*, vol. 13, ed.por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, München: dtv, 1980.
——, "Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo", en: id., *Escritos sobre Wagner*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, pp. 243-282.
——, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, vol. 8, ed.por Giorgio Colli y Mazzino Montinari (KSA), München: dtv, ,1980.
Notario, Antonio, "Escuchar las músicas de Adorno", en: *Pliegos de Yuste. Revista de cultura y pensamiento europeos*, año 2008, no. 7-8, p. 107.
Novalis, "Aus dem allgemeinen Brouillon", en: *Werke*, München: Beck, 1987.
——, "Enrique de Ofterdingen", en: id., *Granos de polen –Himnos a la noche – Enrique de Ofterdingen*, México: SEP, 1987, pp. 83-227.
——, "Granos de polen" (1798), en: id., *Granos de polen –Himnos a la noche – Enrique de Ofterdingen*, México: SEP, 1987, pp. 15-68.
Ohff, Heinz, *Galerie der neuen Künste*. *Revolution ohne Programm*, Gütersloh: Bertelsmann, 1971.
Olson, Alan M., "Metaphysical guilt", en*: Existenz. International Journal in Philosophy, Religion, Politics and the Arts, Vol. 3, no. 1, primavera 2008 (*http://www.bu.edu/paideia/existenz/volumes/Vol.3-1Olson.html).
Oman, Hiltrud, *Die Kunst auf dem Weg zum Leben: Joseph Beuys*, Berlin: Quadriga, 1988.
Ortega y Gasset, José, "La deshumanización del arte y otros ensayos de estética" (1925), Madrid: Alianza, 1991.
——, *La rebelión de las masas* (1929), Madrid: Espasa Calpe, 2006.
Ortiz Osés, Andrés, "Presentación. El Círculo Eranos", en: Karl Kerényi et al, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Barcelona: Anthropos, 1994, pp. 9-16.
——, "Presentación. Hombre y sentido", en: C.G. Jung et al., *Hombre y sentido. Círculo Eranos III*, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 5-8.
Ortmeyer, Benjamin, "Nazi-Verbrechen und Faschismustheorien´, http://www.docin.com/p-115650214.html (16 p.).
Osborne, Peter, *The Politics of Time: Modernity and Avant-garde*, London: Verso, 1995.
Otto, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1917), Madrid: Alianza, 1980.

Otto, Walter F., *Dioniso: mito y culto* (1933), Madrid: Siruela, 1997.
——, *Los dioses de Grecia* (1929), Madrid: Siruela, 2003.
Pachter, Marc, "La identidad estadounidense", *Boletín Informativo de la Embajada de Estados Unidos – Panamá*, agosto 2005.
Palm, Goedard, "Beckett or not to be. Vom Nichts des Seins", en: *Glanz und Elend. Magazin für Literatur und Zeitkritik* (http://www.glanzundelend.de/konstanteseiten/beckett.htm).
Park, Robert Ezra, "Human Migration and the Marginal Man",en: *American Journal of Sociology*, no. 33, 1928, pp. 881-893.
Paterson Cheadle, Mary, *Ezra Pound´s Confucian Translations*, Michigan: University Press, 2000.
Paul, Jean, *Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (1804), Hamburg: Meiner, 1990.
Pauen, Michael, "Wahlverwandtschaft wider Willen. Rezeptionsgeschichte und Modernität von Ludwig Klages", en: Michael Großheim (ed.), *Perspektiven der Lebensphilosophie: Zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages*, Bonn: Bouvier, 1999, pp, 21-43.
Paul, Catherine, "Ezra Pound, Alfredo Casella and the Fascist Cultural Nationalism of the Vivaldi Revival", en: *Quaderni di Palazzo Serra*, no. 15, 2008, pp. 91-112.
Payne, Stanley G., "Fascismo y modernismo", en: *Revista de Libros de la fundación Caja Madrid*, no. 134, febrero 2008 (http://www.revistadelibros.com/articulos/fascismo-y-modernismo).
——, "Prólogo", en: Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (2007), Madrid: Akal, 2010, pp. 7-12.
Paz, Octavio, *¿Aguila o sol?* (1949), México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
——, *El laberinto de la soledad* (1950), México: Fondo de Cultura Económica, 2da. reimpr. 1972.
——, *Libertad bajo palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
——, "Los hijos del limo (Del romanticismo a la vanguardia", en: id., *Obras Completas vol. 1. La casa de la presencia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 130-194.
——, Postdata, México: Siglo XXI, 1973.
Pérez Alvarez, Bernardo Enrique, *Die Konstitution interkultureller Texte. Eine Interpretation einiger Schriften von Anna Seghers und B.* Traven, Frankfurt/M.: Peter Lang, 2004.
Petacci, Claretta, *Mussolini segreto. Diari 1932-1928,* Milano: Rizzoli, 2009.
Peucker, Brigitte, "The Fascist Choreography: Riefenstahl´s Tableaux", en: *Art and the Real in Film*, Stanford: Stanford University Press, 2007, pp. 49-67.
Pizarroso Quintero, Alejandro, *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*, Madrid: Eudema (1990), 2a. ed. 1993.
Plumpe, Gerhard, "Alfred Schuler y la "Ronda Cómica", en: Manfred Frank, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva* mitología, Madrid: Akal, 2004, pp. |229-278.
Pohle, Fritz, "Das deutschsprachige Exil in Mexiko", en Martin Hielscher (ed.), *Fluchtort Mexiko. Ein Asylland für die Literatur*, Hamburg: Luchterhand, 1992.
——, "Die Revolutionäre treffen ein. Deutschsprachige in Mexiko (Teil 2): Politische Emigranten nach 1933"", en: *Matices*, no. 18 (http://www.matices.de/18/18ppohle.htm).
——, "Zwischen Hakenkreuz und Davidstern. Deutschsprachige in Mexiko (Teil 1)", en: *Matices*, no. 17 (http://www.matices.de/17/17ppohle.htm)
Polanyi, Michael, *Knowing and Being*, Chicago: Chicago University Press, 1969.
Potter, Pamela M., "What is ´Nazi´ music?", en: The Musical Quarterly, vol. 88, no. 3, Oxford: University Press, 2005, pp. 428-455.
Pound, Ezra, *Aquí la voz de Europa. Alocuciones desde Radio Roma*, Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1984.
——, *Cantares completos*, ed. por Javier Coy, tomos I, II y III, Madrid: Cátedra, 1994, 1996, 1999.
——, Cartas a Mussolini, incluidas en: C. David Heymann, *EzraPound.The last power. A political profile*, New York: Carol, 1992, Appendix I.
——, *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, ed. y comentado por R. Murray Schafer, New York: New Directions, 1977.

——, *Guide to Kulchur* (1938), New York: New Directions, ed. reimpresa, 1970, p. 105.
——, *Jefferson and/or Mussolini. L´idea Statale: Fascism as I have seen it*, London: S. Nott, 1935.
——, *Selected Letters 1907-1941 of Ezra Pound*, New York: New Directions, 1971.
Preußer, Heinz-Peter, "Logozentrismus und Sinn. Indikatoren eines Paradigmenwechsels. Ludwig Klages – Jacques Derrida – Georges Steiner", en: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, No. 45, 1999, pp. 199-217.
Priedberg, Fred K., Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich. Wiesbaden 1986.
Prior Olmos, Angel, "El romanticismo del joven Lukács (Notas sobre la biografía intelectual de Lukács)", en: *Anales de filosofía*, Universidad de Murcia, vol. 1, 1983, pp. 249-257.
Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung, editado por Hermann Nurnberg y Ernst Federn, vol. III 1910-1911, Frankfurt/M.: Fischer, 1979.
Raddatz (ed.), Fritz J., *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*. vol. 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
Rafecas, Daniel, "Hannah Arendt:´Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal´ en: Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963), Barcelona: Lumen, 4ª. ed. 2003, pp. 3-5
Ramírez, Mario Teodoro, *Humanismo en el siglo XXI. De la hybris moderna a la frónesis posmoderna*, en: *Devenires*, no. 21, Morelia: UMSNH, enero 2010, pp. 9-33.
Ras, Marcia Inés, "Propuesta didáctica. Los perpetradores del Holocausto en perspectiva histórica", en: *Nuestra memoria*, no. 34, Buenos Aires: Museo del Holocausto. Fundación Memoria del Holocausto, 2010, pp. 359-380.
Raschika, Richard, "Der tödliche Pfeil – Ludwig Klages´ Kultur- und Zivilisationskritik", en: *Natur unid Kultur*, Neuhofen: Gesellschaft für ökologisch-nachhaltige Entwicklung, 7/2, 2006, pp. 62-78.
Rathje, Stefanie, "Der Kulturbegriff. Ein anwendungsorientierter Vorschlag zur Generalüberholung", en: Alois Moosmüller (ed.), *Konzepte kultureller Differenz*; Münster: Waxmann, 2009, pp. 83-106.
Redman, Tim, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge: University Press, 1991.
Reich, Wilhelm, *Psicología de Masas del Fascismo* (1933), Madrid: Ayuso, 1972.
Reiber, Joachim, "Auch das Gegenteil kann wahr sein. Johannes Brahms, Josef Viktor Widmann und Friedrich Nietzsche", en: Günther Pöltner y Helmuth Vetter (eds.), *Nietzsche und die Musik*, Berlin: Lang, 1997, pp. 57-76.
Reich, Jacqueline y Piero Garafalo, "Preface", en: id. (eds.), *Re-viewing fascism: Italian cinema, 1922-1943*, Bloomington: Indiana University Press, 2002, pp. VII-XIV.
Reichel, Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus*, München y Wien: Hanser, 1991.
Reinhardt, Sven, "Neue Wege der vergleichenden Faschismusforschung", en: *Mittelweg*, 36, 1/207, pp. 9-25.
Rentsch, Thomas, "Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee", en: Jörg Herrmann et al. (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung heute*, München: Fink, 1998, pp. 105-126.
Revers, Peter, *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. 41, Stuttgart: Steiner, 1997.
Ricoeur, Paul, *El sí mismo como otro* (1990), Madrid: Siglo XXI, 1996.
——, *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Trotta, 1982.
——, *Sobre la traducción* (2004), Buenos Aires: Paidós, 2005.
Rißmann, Michael, *Hitlers Gott. Vorsehungsglaube und Sendungsbewusstsein des deutschen Diktators*, Zürich y München: Pendo, 2001.
Rilke, Rainer Maria, *Las elegías del Duino y otros poemas*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.

Ringer, Fritz K., *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community, 1890-1933*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1969.

Roques, Christian, "Umstrittene Romantik. Carl Schmitt, Karl Mannheim, Hans Freyer und die ´politische Romantik´, en: Manfred Gangl y Gérard Raulet, *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*, Frankfurt/M: Peter Lang, 2da. ed., 2007, pp. 105-142.

Rodero Antón, Emma, "Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo" (2000), http://bocc.ubi.pt/pag/rodero-emma-propaganda-nazismo.pdf, 14 pp.

Rohkrämer, Thomas, "Ludwig Klages und die Suche nach einerm neuern Glauben", en: *Hestia. Jahrbuch der Klages-Gesellschaft*, No. 22, 2004/07, Würzburg: Könighausen & Neumann, 2008, pp. 163-177.

Romero, Anibal, "Benjamin y el nazismo", 2004, http://anibalromero.net/Walter.Benjamin.estetica.pdf.

Rocha de la Torre, Alfredo, "Retorno al hogar y reconocimiento del otro en la filosofía de Martin Heidegger", en: *Acta fenomenológica latinoamericana*, vol. III, Lima y Morelia: Círculo Latinoamericano de Fenomenología, 2009, pp. 659-672.

Rosen, Zvi, *Interkulturalität im Denken Max Horkheimers*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2006.

Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München: Hoheneichen, 34a. ed. 1934.

Roth, Claus, "Carl Schmitt – ein Verfassungsfreund? Seine Stellung zur Weimarer Republik in der Phase der relativen Stabilisierung (1924–29)", en: *Zeitschrift für Politik. Organ der Hochschule für Politik München*, año 52, no. 2, junio 2005, pp. 141-156.

Royo Hernández, Simón, "Leni Riefenstahl y la estética fascista: prueba de la imposibilidad de un arte apolítico", en: *Revista Observaciones Filosóficas*, no. 5, 2007 (http://www.observacionesfilosoficas.net/leniriefenstahl.html#), impreso 12 págs.).

Ruiz de Samaniego, Alberto, "La estética nazi. El poder como escenografía", en: Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad, 2002, pp. 13-50.

Safranski, Rüdiger, *Un maestro de Alemania: Martín Heidegger y su tiempo* (1994), Barcelona: Tusquets, 2003.

——, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (2007), México: Tusquets, 2009.

Sarkowicz, Hans, "´Nur nicht langweilig werden´. Das Radio im Dienst der nationalsozialistischen Propaganda", en: Bernd Heidenreich y Sönke Neitzel, *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn: Schöningh, 2010, pp. 205–234.

Schatt, Peter W., Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Meamorphose einer ästhetischen Fiktion , München y Salzburg: Katzbichler, 1986.

Schelling, Friedrich W. J., *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (1809), Barcelona: Anthropos, 2004.

——, *La relación del arte con la naturaleza* (1807), Madrid: Aguilar, 1985.

——, *Sistema del idealismo trascendental* (1800), Barcelona: Anthropos, 2005.

Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), Bueneos Aires: Aguilar, 1981.

——, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria, 1985.

Schipping, Anne, *Interkulturalität im Denken Theodor W. Adornos*, Nordhausen: Traugott Bautz, 2007.

Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1802), Kritische Schriften und Briefe, tomo II, Stuttgart: Kohlhammer 1963.

Schlegel, Friedrich, *Rede über die Mythologie* (1800), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, vol. II, München, Paderborn, Wien: Schöningh: 1967, pp. 311-329.

Schmidt, Burghard, *Postmoderne Strategien des* Vergessens, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg, "Futurismus und Expressionismus", en: York-Gothart Mix (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, München y Wien: Hanser, 2000.
Schmitt, Hans-Jürgen (ed.), *Die Materialismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
Schmitt, Carl, *Politische* Romantik, München y Leipzig: Duncker & Humblot, 2a. ed. 1924.
——, *Politische Theologie*, München y Leipzig: Duncker & Humblot, 1934.
Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (1819), México, Porrua, 1998.
——, *Los dos problemas fundamentales de la ética* (1841), Madrid: Siglo XXI, 2007,
Schönberg, Arnold, "Criterios para la valoración de la música", en: id., *El estilo y la idea*, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2005, pp 159-170.
——, "Un juego peligroso" (1944), en: id., *El estilo y la idea*, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2005, pp. 129-130.
Schulte, Christian, "Schuld", en: Hans Jörg Sandkühler (ed.), *Enzyklopädie Philosophie*, tomo 2, Hamburg: Meiner, 1999, pp. 1405-1410.
Schulze Wessel, Julia, *Ideologie der Sachlichkeit. Hannah Arendts politische Theorie des Antisemitismus*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
Schütz, Alfred, *Das Problem der Relevanz,*Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
——, "El forastero. Ensayo de psicología social", en: *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 95-107.
Schwarz, Birgit, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Wien: Böhlau, 2009.
Schwarzböck, Silvia, "¿Por qué el arte no puede cambiar a los hombres?" (http://www.herramienta.com.ar/print/teoria-critica-y-marxismo-occidental/por-que-el-arte-no-puede-cambiar-los-hombres).
Schwebel, Horst, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, München: C. H. Beck, 2002.
Seghers, Anna, *Tránsito* (1944), Barcelona: RBA, 2010.
Senghaas, Dieter, "Versinkt die Welt in Kulturkonflikten?", en: Alois Moosmüller (ed.), *Konzepte kultureller Differenz*; Münster: Waxmann, 2009, pp. 139-148.
Serrano de Haro, Agustín, "La filosofía ante el Holocausto. Orientaciones ´categoriales´ y bibliográficas", en: *Nuestra memoria*, no. 31, Buenos Aires: Museo del Holocausto. Fundación Memoria del Holocausto, 2009, pp. 129-148.
Sevilla, Sergio, *Crítica, historia y política*, Madrid: Cátedra, 2000.
Simmel, Georg, "L´art pour l´art" (1914), en: id., *Gesamtausgabe*, vol. 13, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, pp. 9-15.
——, "Das Christentum und die Kunst" (1907), en: id., *Gesamtausgabe*, vol. 8, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, pp. 264-275.
——, "Digresión sobre el extranjero" (1908), en: *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid: Alianza, tomo 2, 1986, pp. 716-722.
——, "El concepto y la tragedia de la cultura", en: id., *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona: Península, 1988.
Soeffner, Hans-Georg, "Metthodologischer Kosmopolitismus – Die Erhaltung kultureller Vielfalt trotz wirtschaftlicher und kultureller Globalisierung", en: Jochen Dreher y Peter Stegmaier (eds.), *Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz: Grundlagentheoretische Reflexionen*, Bielefeld: Transcript, 2007, pp. 97-112.
Sölle, Dorothee, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt y Neuwied: Luchterhand, 1973.
Söllner, Alfons, "Adornos Amerika", en: *Mittelweg*, no. 36, Hamburg: Institut für Sozialforschung, 2003, pp. 203-225.

——, “Jenseits von Carl Schmitt. Wissenschaftsgeschichtliche Richtigstellungen zur politischen Theorie im Umkreis der “Frankfurter Schule“, en: *Geschichte und Gesellschaft*, no. 12, 1986, pp. 502-509.
——, “Kronjurist des Dritten Reiches – Das Bild Carl Schmitts in den Schriften der Emigranten“, en: id., *Deutsche Politikwissenschaftler in der Emigration. Studien zu ihrer Akkulturation und* Wirkungsgeschichte, Opladen, 1996, pp. 98-117.
——, “Linke Schüler der konservativen Revolution? Zur politischen Theorie von Neumann, Kirchheimer und Marcuse am Ende der Weimarer Republik”, en: *Leviathan*, no. 11, 1983, pp. 214-232.
Solana, Guillermo, “Nihilistas de salón”, en: *Nueva Revista*, no. 62, abril 1999, pp. 46-51.
Solares, Blanca, “Mito e Ilustración en el pensamiento de Frankfurt”, en: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, mayo-diciembre, año/vol. XLIV, número 182-183. México D.F.: UNAM: 47-62.
Sontag, Susan, “El artista como sufridor ejemplar”, en: id., *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral, 1984, pp. 55-64.
——, “Fascinating Fascism” (1975), en: id., *Under the Sign of Saturn*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980, pp. 72-105.
——, “On Style”, en: id., *Against Interpretation and Other Essays* (1966), New York: Dell, 1967, pp. 15-39.
Sontheimer, Kurt, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik* (1962), München: dtv, 2000.
Sosa, Freddy, “Autonomía y sociedad en la estética de Adorno”, en: *A parte Rei, 17*, p. 10.
Spengler, Oswald, *La decadencia de* Occidente (1918 y 1922), Barcelona: Espasa-Calpe, 1989.
Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics*, London: Hutchinson, 2002.
Stauth, Georg y Bryan S. Turner, “Ludwig Klages and the Origins of Critical Theory”, en: *Theory, Culture & Society*, vol. 9, 1992, pp. 45-63.
Steigmann-Gall, Richard, *El Reich Sagrado* (2003), Madrid: Akal, 2007.
——, “Was National Socialism a Political Religion or a Religious Politiccs?”, en: Michael Geyer y Hartmut Lehmann (eds.), *Religion und Nation, Nation und Religion. Beiträge zu einer unbewältigten Geschichte*, Göttingen: Wallstein, 2004, pp. 386-408.
Steiner, George, *Presencias reales* (1989), Barcelona: Destino, 1992.
Steinert, Heinz, “Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden“, en: *Beiträge zur Popularmusikforschung*, no. 19/20, 1996, pp. 152-171.
Steinweis, Alan E., *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre, and the Visual Arts,* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993.
Stenger, Horst, “Soziale und kulturelle Fremdheit. Zur Differenzierung von Fremdheitserfahrungen ostdeutscher Wissenschaftler”, en: *Zeitschrift für Soziologie*, año 27, no. 1, febrero de 1998, pp. 18-38.
Sternberger, Dolf / Gerhard Storz y Wilhelm E. Süskind, A*us dem Wörterbuch des Unmenschen* (1957), Frankfurt/M.: Ullstein, 1986.
Sternhell, Zeev, “Fascist ideology“, en: Walter Laqueur (ed.), *Fascism. A reader´s guide. Analyses, Interpretations, Bibliography*, Berkely: University of California Press, 1976, pp 315–376.
Stöckmann, Ingo, “Vollendetes Verhängnis. Adornos Amerika“, *diss.thema 2*, (http://www.diss. sense. uni-konstanz.de/amerika/stoeckmann.htm).
Straub, Eberhard, *Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie*, München: Siedler, 2007.
Struve Walter, *Elites against Democray: Leadersphip Ideals in Bourgeois Political Thought in Germany*, *1890-1933*, Princeton: University Press, 1973.
Surette, Leon, *Pound in Purgatory: From Economic Radicalism to Anti-Semitism*, Illinois: University Press, 1999.
Taureck, Bernhard H. F., *Nietzsche und der Faschismus. Ein Politikum*, Leipzig: Reclam, 2000.

Taylor, Charles, “Dos teorías sobre la modernidad”, en: *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, no. 7, nov. 2007, UAM-AEDRI, pp. 1-26.
——, *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”* (1992), México: FCE, 1993.
——, “Identidad y reconocimiento” (1995), en: *Revista Internacional de Filosofía Política* (RIFP), Madrid, no. 7, 1996, pp. 10-19.
Taylor, Charles y Benjamin Lee, *Multiple Modernities: Modernity and Difference* , Chicago: Center for Transcultural Studies, 1998.
Tholen, Georg Crhistoph, “Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e)“, en: Elisabeth Weber y Georg Christoph Tholen (eds.), *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien: Turia und Kant, 1997, pp. 225-238.
Thomä, Dieter, "Heidegger und der Nationalsozialismus. In der Dunkelkammer der Seinsgeschichte,", en: id. (ed.), *Heidegger Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2003, pp. 141-162.
“Thomas Mann und die politische Kultur der Deutschen“ (http://web.apb-tutzing.de/apb/cms/index.php?id=1592, visto 31 de agosto de 2011.
Thoreau, Henry David, *Walden* (1854), México: UNAM, 2a. ed. 1996.
Tönnesmann, Andreas, “Alte Erde, neues Exil? Thomas Mann, Paul Hindemith, Carl Zuckmayer zurück in die Schweiz“, en: Thomas Sprecher (ed.), *Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils. (Über-) Lebensformen in der Fremde*, Frankfurt/M.: Klostermann, 2010, pp. 171-193.
Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro* (1982), México: Siglo XXI, 6a. ed. 1995.
——, *Memoria del mal, tentación del bien* (2000), Barcelona: Península, 2002.
——, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana* (1989), México: Siglo XXI, 1991.
Tolstoi, Lev, Carta a Nikoláii Nikoláievich Strájov del 23/26 de abril de 1876, en: *Correspondencia (1842-1910)*, Barcelona: El Acantilado, 2008.
Toro Muñoz, Francisco Miguel de, “Policía, denuncia y control social: Alemania y Austria durante el Tercer Reich”, en: *Historia social*, no. 34, 1999, pp. 117-134.
Traverso, Enzo, *La historia desgarrada. Un ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales* (1997), Barcelona: Herder, 2000.
Ulbricht, Justus H., “´Germanisch-Dichterische Monumentalkunst´und ´nordischer Expressionismus´“, en. Kalheinz Barck y Richard Faber (eds.), *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 59-78.
Ulrich, Volker et al., *La controversia Goldhagen. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, Valencia: Alfons et Magnanim, 1997.
Uske, Bernhard, *Klang statt Kirche. Warum ist die neue Musik so religiös?*, 2002 (http://portraits.klassik.com/musikzeitschriften/template.cfm?SEITE=1&START=1&AID=792).
Utz, Christian (ed.), *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz, Musik. Theorien der Gegenwart*, Saarbrücken: Pfau, 2007.
——, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun.* Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vol. 51, Stuttgart: Steiner, 2002.
Vázquez Rocca, Adolfo, “El pensamiento político de Martin Heidegger”, Zoología política, 4 de mayo de 2007 (http://labola.wordpress.com/ 2007/05/04/heidegger-y-el-nazismo-escritos-politicos/)
Vernant, Jean-Pierre *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (1985), Barcelona: Ariel, 2001.
——, *Mito y religón en la Grecia antigua* (1990), Barcelona: Ariel, 2001.
Vilanova i Vila-Abadal, Francesc, “ La larga sombra de la culpabilidad alemana: ecos y derivaciones de la Historikerstreit”, en: *Ayer*, no. 40, 2000, Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, pp. 137-167.
Villoro, Luis, “Estadios en el reconocimiento del otro” en: *Estado plural, pluralidad de culturas*, México: Paidós, 1998, pp. 155-168.

Vieyra García, Jaime, “El problema del ser del mexicano”, en: *Devenires*, año VII, no. 14, Morelia: UMSNH, 2006, pp. 51-100.
Voegelin, Eric, *Die politischen Religionen*, Wien: Bermann-Fischer, 1938.
——, *Hitler und die Deutschen*, München: Fink, 2006.
Voßkühler, Friedrich, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Sämtliche Werke und Briefe, Historisch-Kritische Ausgabe, 2 vols., Heidelberg: Winter, 1991.
Wagner, Richard, “Religión y Arte” (Bayreuther Blätter, octubre de 1880), en: Wagneriana, no. 1, 1977, http://archivowagner.info/101.html.
Waldenfels, Bernhard, “Das Eigene und das Fremde”, en: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, no. 4, 1995, pp. 611-620.
——, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
——, “El hombre como ser fronterizo”, en: Themata, no. 35, 2005, pp. 43-54
——, “Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft”, en: links (Pisa, Rom), 5/2005, pp. 31-40.
——, “La pregunta por lo extraño“, en: *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, no. 1, 1998, pp. 85-98
——, “Metaphysikkritik, Politikkritik, Ethik – Ausschnitte aus einem Gespräch mit Bernhard Waldenfels“ en: *Journal Phänomenologie*, no. 13, 2000, pp. 36-43.
——, “Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, en: id., Jan M. Broekman y Ante Pazanin (eds.), *Phänomenologie und Marxismus., vol. 1: Konzepte und Methoden*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, pp. 143-158.
——, “Respuesta a lo ajeno. Sobre la relación entre la cultura propia y la cultura ajena”, en: *Revista Filosofía*, Univ. Costa Rica, XXX, no. 71, 1992, pp. 1-6.
——, “Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva” (1996), en: *Δαι΄μων. Revista Internacional de Filosofía*, no. 14, 1997, pp. 17-26.
——, *Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden*, vol. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
——, *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*, Göttingen: Wallstein, 2001.
Walter, Michael, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945*, Stuttgart: Metzler, 1995.
Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne* (publicación póstuma), Madrid: Akal, 2010.
——, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo* (1932), Madrid: Alianza, 2005.
Weber, Max, *Economía y sociedad* (1921-1922), México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
——, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1903), México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
——, “La ´objetividad´ cognoscitiva de la ciencia social y de la política social” (1904), en: *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1982, pp. 39-101.
——, “Politik als Beruf”, en: id., *Gesammelte politische Schriften*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 5ª. ed., 1988, pp. 505-56.
——, „Wirtschaftsethik der Weltreligionen“, en: id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen: Mohr (Siebeck) , 1986, vol. 1, pp. 271-442.
——, “Wissenschaft als Beruf”, en: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 6ª. ed., 1985, pp.582-614.
Webern, Anton, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien: Universal, 1960.
Weil, Simone, *Echar raíces* (1949), Madrid: Trotta, 1996.
Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor Distribuciones, 1993.
——, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser, 2009.
Welsch, Wolfgang, „Transculturality: the puzzling form of cultures today“, en: Mike Featherstone y Scott Lash (eds.), *Spaces of Culture. City-Nation-World*, Landon: thousand Oaks, 1999, pp. 194-213.

Wieland, Renate, "Musikalische Aspekte der Ästhetik Adornos", en: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart,* año 6, 2005, no. 4.
Wilhelm, James J., *Ezra Pound: The Tragic Years, 1926-1972*, Pennsylvania: Penn State University Press, 1994,
Wilson, John Elbert, *Schelling und Nietzsche: Zur Auslegung der frühen Werke Friedrich Nietzsches*, Berlin: de Gruyter, 1996.
Wißkirchen, Hans, *DieFamilie Mann*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
——, "´… die Wahrheit, die niemand vernachlässigen darf...´Thomas Manns politische Entwicklung im Spiegel seiner Dostojewski-Rezeption", en: *Thomas Mann Jahrbuch*, vol. 13, Frankfurt/M.: Klostermann, 2001, pp. 9-26.
Witte, Bernd, *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona: Gedisa, 1990.
Wundt, Wilhelm, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte*, 10 vols., Leipzig: Engelmann, 1900-1920.
Young-Bruehl, Elisabeth, *Hannah Arendt. Una biografía* (1982), Barcelona: Paidós, 2006, p. 460.
Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
Zamora, José A., "Filosofía después de Auschwitz", en: Óscar Nudler (ed.), *Filosofía de la filosofía*, Madrid: Trotta, 2010, pp. 173-214.
——, *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid: Trotta, 2005.
Zirden, Sylvia, *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
Žižek, Slavoj, "Aprendiendo a amar a Leni Riefenstahl" (2003), http://zizekencastellano2.blogspot.com/2009/10/aprendiendo-amar-leni-riefenstahl.html, 3 pp.
——, *El acoso de las fantasías* (1997), México: Siglo XXI, 1999.