

JÜRGEN HABERMAS

De: **EL DISCURSO FILOSÓFICO DE LA MODERNIDAD**, versión castellana de M. Jiménez Redondo, Taurus, 1989.

HISTORIA DEL PENSAMIENTO / NIETZSCHE / MODERNIDAD

4 - ENTRADA EN LA POSTMODERNIDAD: NIETZSCHE COMO PLATAFORMA GIRATORIA.

[...]

Con la entrada de Nietzsche en el discurso de la modernidad cambia de raíz la argumentación. [...] Nietzsche [...] renuncia a una nueva revisión del concepto de razón y licencia a la dialéctica de la Ilustración. Son sobre todo las deformaciones historicistas de la conciencia moderna, su inundación con cualesquiera contenidos y su vaciamiento de todo lo esencial, lo que hacen dudar que la modernidad pueda aún extraer de sí misma los criterios que necesita - “pues de nosotros mismos, los modernos, no tenemos absolutamente nada” [i]. Ciertamente que Nietzsche dirige y aplica una vez más, ahora contra la ilustración historicista, la figura de pensamiento que la dialéctica de la ilustración representa, pero con la única finalidad de hacer explotar la envoltura de razón de la modernidad como tal.

Nietzsche se sirve de la escalera de la razón histórica para al cabo tirarla y hacer pie en el mito, en lo otro de la razón: “Pues el origen de la cultura historiográfica -y de su en el fondo, absoluta y radical contradicción contra el espíritu de la “Edad Moderna, de una “conciencia moderna”, ese origen tiene que ser aprehendido a su vez en términos historiográficos; es el saber histórico el que tiene que resolver el problema del saber histórico; el saber tiene que volver su aguijón contra sí mismo -este triple “tiene que” es el imperativo del espíritu de la “Edad Moderna”, en caso de que esta Edad Moderna entrañe algo realmente nuevo, poderoso, prometedor para la vida, y originario.” [ii] Naturalmente, Nietzsche tiene aquí en mientes su Origen de la tragedia, una investigación practicada con medios histórico-filológicos, que pasando por detrás del mundo alejandrino, y del mundo romano-cristiano transporta a Nietzsche a los

orígenes, a la Grecia arcaica, al protomundo de lo grande, lo natural y lo humano. Este camino es el que han de emprender también los “retoños tardíos” de la modernidad, atrapados ahora en un pensamiento practicado en actitud de anticuario, para convertirse en los “primeros retoños” de una época postmoderna -un programa que Heidegger hará después suyo en Ser y tiempo. Para Nietzsche la situación de partida es clara. Por un lado, la ilustración historicista no hace más que reforzar las escisiones que las adquisiciones de la modernidad llevan anejas y que cada vez se hacen sentir con más fuerza; la razón que se presenta en esa forma cuasirreligiosa que es el humanismo culto ya no desarrolla ninguna fuerza sintética capaz de sustituir el poder unificante de la religión tradicional. Por otro lado, la modernidad tiene cerrado el camino de vuelta a una restauración. Las imágenes religioso-metafísicas de las viejas civilizaciones son ellas mismas ya un producto de la ilustración, demasiado racionales, por tanto, para poder oponer todavía algo a la ilustración radicalizada que la modernidad representa.

Como todos aquellos que tratan de saltar fuera de la dialéctica de la ilustración, Nietzsche emprende nivelaciones sorprendentes. La modernidad pierde su posición de privilegio; sólo constituye ya una última época en la historia de la racionalización que viene de muy lejos y que se inició con la disolución la vida arcaica y la destrucción del mito [iii]. En Europa esta cesura viene caracterizada por Sócrates y por Cristo, por el fundador del pensamiento filosófico y por el fundador del monoteísmo eclesiástico: “A que remite esa increíble necesidad de saber histórico de la insatisfecha cultura moderna, ese agavillar en torno a sí innumerables culturas ajenas, ese destructor querer saber, sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica?” [iv] Pero la conciencia moderna del tiempo prohíbe toda idea de regresión, toda idea de un retorno inmediato a los orígenes míticos. Sólo el futuro constituye el horizonte para el despertamiento de los pasados míticos, “la sentencia del pasado es siempre un oráculo: ¡sólo como constructores del futuro, como sabedores del presente podréis entenderlo!” [v] Esta actitud utópica dirigida hacia el dios venidero marca la distinción entre la empresa de Nietzsche y el grito reaccionario de “vuelta a los orígenes”. En general pierde su fuerza el pensamiento teleológico que se caracteriza por contrastar entre sí origen y metal y como Nietzsche no niega la conciencia moderna del tiempo, sino que la agudiza, puede entender el arte moderno, que en sus formas de expresión más subjetivas lleva al extremo esta conciencia del tiempo, como el medio en que la modernidad se da la mano con lo arcaico. Mientras que el historicismo convierte el mundo en una exposición y a los contemporáneos que gozan de ella en espectadores indiferentes, sólo el poder suprahistórico de un arte que se consume en actualidad

puede poner remedio “a la verdadera necesidad e íntima miseria del hombre moderno” [vi].

El joven Nietzsche tiene aquí a la vista el programa de Richard Wagner, quien había abierto su ensayo sobre la religión y el arte con estas palabras: “Cabría decir que allí donde la religión se torna artística, queda reservado al arte salvar el núcleo de la religión captando en su genuino valor de imágenes sensibles los símbolos míticos que la primera quiere sean creídos como verdaderos, y contribuyendo así, por medio de una exposición ideal de ellos, al conocimiento de la profunda verdad que llevan oculta en su seno” [vii]. Una fiesta religiosa convertida ahora en obra de arte sería la encargada de superar, por vía de un espacio público culturalmente renovado, la interioridad de esa cultura histórica objeto de la apropiación privada. Una mitología renovada en términos estéticos sería la encargada de poner en movimiento las fuerzas de la integración social congeladas en la sociedad de la competencia. Esa mitología descentraría la conciencia moderna y la abriría a experiencias arcaicas. Ese arte del futuro se desmiente a sí mismo como creación de un artista individual e instauro “al pueblo mismo como artista del futuro” [viii]. De ahí que Nietzsche celebre a Wagner como “revolucionario de la sociedad” y como superador de la cultura alejandrina. Espera que Bayreuth se convierta en fuente de irradiación de los efectos de las tragedias dionisiacas -“que el Estado y la sociedad, y en general, los abismos que se abren entre los hombres, cedan al avasallador sentimiento de unidad que nos devuelva al corazón de la naturaleza” [ix].

Como es sabido, Nietzsche volvería más tarde con repugnancia la espalda al mundo de la ópera wagneriana. Pero más interesante que las razones personales, políticas y estéticas de tal apostasía es el móvil filosófico que se oculta tras la pregunta. “¿Cómo tendría que ser una música que ya no fuera de origen romántico (como la de Wagner) -sino dionisiaco?” [x] De origen romántico es la idea de una nueva mitología, romántico es también el recurso a Dionisos como dios venidero. Nietzsche pretende distanciarse del uso romántico de estas ideas y proclama una versión manifiestamente más radical, una versión que apunta más allá de Wagner. ¿Pero en que se distingue lo dionisiaco de lo romántico?

[...]

La clave la ofrece la comparación entre Dionisos y Cristo, una comparación que no fue Hölderlin el único en establecer, sino que ya lo hicieron también Novalis, Schelling y

Creuzer, en el contexto de la recepción de los mitos por parte del primer romanticismo. Esta identificación del delirante dios del vino con el dios redentor cristiano sólo es posible porque lo que el mesianismo romántico busca es el rejuvenecimiento, pero no el licenciamiento de Occidente. La nueva mitología tenía por objeto restituir la solidaridad perdida, pero no negar la emancipación que la liberación respecto a los poderes míticos del origen había aportado a los sujetos individuados en presencia de un Dios único [xi]. En el romanticismo, el recurso a Dionisos sólo tenía por objeto alumbrar aquella dimensión de libertad pública en que las promesas del cristianismo habían de cumplirse en el más acá, para que el principio de la subjetividad, ahondado por la Reforma y la Ilustración, a la vez que convertido por éstas en principio de dominación autoritaria, pudiera perder su limitado carácter.

III

El Nietzsche maduro se da cuenta de que Wagner, en quien a su juicio “se resume” la modernidad, compartía con los románticos la perspectiva de una consumación y plenitud “aún pendientes” de la Edad Moderna. Es precisamente Wagner quien lleva a Nietzsche al “desengaño acerca de todo lo que a nosotros los modernos nos queda para entusiasmarnos”, porque él, un rematado decadente, “súbitamente... ha caído de rodillas ante la cruz cristiana” [xii]. Wagner permanece pues, atenido a la conexión romántica, Wagner no venera en Dionisos al semidiós que libera radicalmente de la maldición de la identidad, que deja en suspenso el principio de individuación, y que hace valer lo polimorfo contra la unidad del Dios trascendente, y la anomía contra toda clase de orden. En Apolo divinizaron los griegos la individuación, la atención del individuo a sus propios límites. Pero la belleza y mesura apolíneas no hacían sino ocultar el subsuelo de lo titánico y bárbaro que rompía en el tono extático de las fiestas dionisiacas: “El individuo, con todos sus límites y medidas, se hundía aquí en el autoolvido de los estados dionisiacos y olvidaba los ordenamientos apolíneos” [xiii]. Nietzsche recuerda la referencia de Schopenhauer a aquel “elemento inhumano que se apodera del hombre cuando súbitamente se le hunde el suelo de las formas cognitivas de los fenómenos, y el principio de razón suficiente... parece sufrir una excepción. Cuando a este elemento inhumano añadimos el deleite del éxtasis que al hundirse el principio de individuación surge del fondo más profundo de la naturaleza, es cuando vislumbramos la esencia de lo dionisiaco” [xiv].

Pero Nietzsche no fue solamente discípulo de Schopenhauer, fue también contemporáneo de Mallarmé y de los simbolistas, un defensor de l'art pour l'art. Así, en la descripción de lo dionisiaco -como subida de punto de lo subjetivo hasta el completo olvido de sí- penetra también la experiencia, radicalizada una vez más frente al romanticismo, del arte contemporáneo. Lo que Nietzsche llama "fenómeno estético" se revela en el decentrado trato consigo misma de una subjetividad liberada de las convenciones cotidianas de la percepción y de la acción. Sólo cuando el sujeto se pierde, cuando se mueve a la deriva de las experiencias pragmáticas que hace en los esquemas habituales de espacio y tiempo, se ve afectado por el choque de lo súbito, se cumplida "la añoranza de verdadera presencia" (Octavio Paz) y, perdido de sí, se sume en el instante: sólo cuando se vienen abajo las categorías del hacer y del pensar tejidos por el intelecto, cuando caen las normas de la vida cotidiana, cuando se desmoronan las ilusiones de la normalidad en que uno ha crecido; sólo entonces se abre el mundo de lo imprevisible, de lo absolutamente sorprendente, el ámbito de la apariencia estética que ni oculta ni manifiesta, que no es fenómeno ni esencia, sino que no es más que superficie. Aquella purificación del fenómeno estético de toda adherencia teórica y moral, que el romanticismo había iniciado, Nietzsche la ahonda aun más [xv]. En la experiencia estética la realidad dionisiaca queda blindada mediante "un abismo de olvido" contra el mundo del conocimiento teórico y de la acción moral, contra la cotidianidad. El arte sólo abre el acceso a lo dionisiaco al precio del éxtasis, al precio de una dolorosa desdiferenciación, de la pérdida de los límites individuales, de la fusión de la naturaleza amorfa, tanto dentro del individuo como fuera.

[...]

Ya en el Origen de la tragedia, tras el arte se oculta la vida. Ya aquí encontramos esa peculiar teodicea según la cual el mundo sólo puede justificarse como fenómeno estético [xvi]. La atrocidad y el dolor se consideran, igual que el placer, como proyecciones de un espíritu creador que despreocupadamente se entrega al distraído placer que le ocasionan el poder y la arbitrariedad de sus quiméricas creaciones. El mundo aparece como un tejido hecho de simulaciones e interpretaciones a las que no subyace ninguna intención ni ningún texto. La potencia creadora de sentido constituye, juntamente con una sensibilidad que se deja afectar de las maneras más variadas posibles, el núcleo estético de la voluntad de poder. Ésta es al tiempo una voluntad de apariencia, de simplificación, de máscara, de superficie; y el arte puede considerarse

la genuina actividad metafísica del hombre, porque la vida misma descansa en la apariencia, el engaño, la óptica, la necesidad de perspectiva y de error [xvii].

Nietzsche sólo puede desarrollar esta idea y convertirla en una “metafísica de artista” si logra reducir a lo estético todo lo que es y todo lo que debe ser. No puede haber ni fenómenos ópticos ni fenómenos morales, a lo menos no en el sentido en que Nietzsche habla de fenómenos estéticos. A la demostración de tal cosa sirven los conocidos proyectos de una teoría pragmatista del conocimiento y de una historia natural de la moral, que reducen la distinción entre “verdadero” y “falso”, “bueno” y “malo” a preferencias por lo útil para la vida y por lo superior [xviii]. Según este análisis, tras las pretensiones de validez en apariencia universales se ocultan las pretensiones subjetivas de poder inherentes a las estimaciones valorativas. Ello no quiere decir que en estas pretensiones de poder se haga valer la voluntad de autoafirmación estratégica de sujetos individuales. Es la voluntad transubjetiva de poder la que se manifiesta en todos esos flujos y reflujos de los procesos anónimos de avasallamiento.

La teoría de una voluntad de poder que se cumple en todo acontecer, ofrece el marco en que Nietzsche explica cómo surgen las ficciones de un mundo del ente y de lo bueno, así como la apariencia de identidad de los sujetos cognoscentes y que actúan moralmente, cómo la metafísica, la ciencia y el ideal ascético llegan a dominar -y finalmente: cómo la razón centrada en el sujeto debe todo este inventario a una fatal inversión masoquista acontecida en lo más íntimo de la voluntad de poder. La dominación nihilista de la razón centrada en el sujeto es concebida como resultado y expresión de una perversión de la voluntad de poder.

Como la voluntad de poder no perversa no es más que la versión metafísica del principio dionisiaco, Nietzsche puede entender el nihilismo de la actualidad como noche de la lejanía de los dioses, en que se anuncia el advenimiento del dios ausente. Su “aparte” y “más allá” es interpretado por el pueblo como huida ante la realidad - “cuando en verdad no es más que su abismarse, su enterrarse, su profundizar en la realidad para cuando retorna a la luz poder traer la redención a esa realidad desde ella misma”[xix]. Nietzsche define el instante del retorno del anticristo como “angelus del mediodía” -en notable coincidencia con la conciencia estética del tiempo de Baudelaire. En la hora de Pan el día suspende su aliento, el tiempo se detiene- el instante transitorio se desposa con la eternidad.

Nietzsche debe el concepto que en términos de teoría del poder desarrolla de la modernidad, a una crítica desenmascaradora de la razón, que se sitúa a sí misma fuera del horizonte de la razón. Esta crítica posee una cierta sugestividad, porque, a lo menos implícitamente, apela a criterios que están tomados de las experiencias básicas de la modernidad estética. Pues Nietzsche introniza el gusto, “el sí y el no del paladar”, como órgano de un conocimiento allende lo verdadero y lo falso, allende el bien y el mal. Pero estos criterios del juicio estético, de los que pese a todo sigue haciendo uso, Nietzsche no puede legitimarlos porque transporta las experiencias estéticas a un mundo arcaico, porque la capacidad crítica de estimación valorativa, aguzada en el trato y comercio con el arte moderno, no queda reconocida como un momento de la razón, que al menos en términos procedimentales, es decir, en virtud del procedimiento de fundamentación argumentativa, pudiera todavía ser puesto en relación y quedar articulado con el conocimiento objetivo y la capacidad de juicio moral. Lo estético como puerta de salida a lo dionisiaco queda más bien mistificado y convertido en lo otro de la razón. Así, los desvelamientos que Nietzsche lleva a efecto en términos de teoría del poder se ven atrapados en el dilema de una crítica a la razón, que al convertirse en total, se torna autorreferencial. Mirando retrospectivamente al Origen de la tragedia confiesa Nietzsche la juvenil ingenuidad de su tentativa de “trasplantar la ciencia al terreno del arte, ver la ciencia bajo la óptica del artista” [xx]. Pero tampoco en su edad madura parece tener muy claro qué significa ejercer una crítica ideológica que acaba atacando sus propios fundamentos [xxi]. A la postre Nietzsche oscila entre dos estrategias.

Por un lado, Nietzsche se sugiere a sí mismo la posibilidad de una consideración artística del mundo, practicada con medios científicos pero en actitud antimetafísica, antirromántica, pesimista y escéptica. Una ciencia histórica de esta guisa, al estar al servicio de la filosofía de la voluntad de poder, puede escapar a la ilusión de la fe en la verdad [xxii]. Pero entonces habría que empezar presuponiendo la validez de esta filosofía. De ahí que por otro lado, Nietzsche tenga que afirmar la posibilidad de una crítica de la metafísica, que ponga al descubierto las raíces de ésta, pero sin considerarse a sí misma filosofía. Declara a Dionisos filósofo y a sí mismo último discípulo e iniciado de este dios filosofante [xxiii]

Por ambas vías ha sido proseguida la crítica de Nietzsche a la modernidad. El científico escéptico que con métodos antropológicos, psicológicos e históricos trata de desenmascarar la perversión de la voluntad de poder, la rebelión de las fuerzas reactivas y el surgimiento de la razón centrada en el sujeto, tiene sus continuadores en

Bataille, Lacan y Foucault; el crítico de la metafísica, que, como iniciado reclama para sí un saber especial y que persigue el nacimiento de la filosofía del sujeto hasta sus raíces en el pensamiento presocrático, tiene sus sucesores en Heidegger y Derrida.

Jürgen Habermas

Notas:

[i] F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke* en 15 tomos, ed. por G. Colli, M. Montinari, Berlín 1967, ss, tomo I, 273, citadas en lo que sigue como N.

[ii] N., tomo I, 306

[iii] Esto vale también para Horkheimer y Adorno, quienes en este aspecto se aproximan a Nietzsche, Bataille y Heidegger. Cfr., sin embargo, págs. 158 ss.

[iv] N., tomo I, 146.

[v] N., tomo I, 294.

[vi] N., tomo I, 281, 330.

[vii] R. WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, tomo 10, 211.

[viii] *Ibid.*, 172.

[ix] N., tomo I, 56-

[x] En "Versuch einer Selbstkritik" prefacio a la segunda edición de *Geburt der Tragödie*, N., tomo I, 20; cfr. También N., tomo 12, 117.

[xi] Jakob Taubes hace a este propósito la observación de que Schelling, en relación con este umbral, distinguió enérgicamente entre conciencia arcaica y conciencia histórica, entre filosofía de la mitología y filosofía de la revelación; "El programa del último Schelling no es pues "ser y tiempo" sino "ser y tiempos". El tiempo mítico y el tiempo de la revelación son cualitativamente distintos" (J. TAUBES, "Zur Kojunktur des Polytheismus" en BOHRER (1983), 463.

[xii] N., tomo VI, 431 s.

[xiii] N., tomo I, 41.

[xiv] N., tomo I, 28.

[xv] Nietzsche estiliza a Sócrates, quien cae en el error de que el pensamiento puede llegar hasta los más profundos abismos del ser, y lo convierte en contratipo teórico del artista: “Pues si el artista en cualquier desvelamiento de la verdad, sigue pendiente, con mirada extasiada, de lo que incluso ahora, tras el desvelamiento, sigue siendo envoltura, el hombre teórico goza y se contenta con la envoltura que ha roto” (N., tomo I, 88). Con la misma energía se vuelve Nietzsche contra la explicación moral de lo estético, que va de Aristóteles a Schiller: “El primer requisito para la comprensión del mito trágico es buscar en la esfera puramente estética el placer que le es propio, sin recurrir al ámbito de la compasión, del miedo, de lo ético-sublime. ¿Cómo puede lo repugnante y lo inarmónico, el contenido del mito trágico, provocar un placer estético?” (N., tomo I, 152).

[xvi] Esta doctrina la resume Nietzsche en la frase “Esta justificado todo mal cuya mirada resulte edificante a un dios” (N., tomo V, 304)

[xvii] N., tomo I, 17 s; tomo V, 168; tomo XII, 140.

[xviii] J. HABERMAS, “Zur Nietzsches Erkenntnistheorie” en HABERMAS, Zur Logik der Sozialwissenschaften, Francfort, 1982, 505 ss.

[xix] N., tomo V, 336.

[xx] N., tomo I, 13.

[xxi] Cfr. Zur Genealogie der Moral, N., tomo V, 398-405.

[xxii] N., tomo XII, 159 s.

[xxiii] N., tomo V, 238.