

## Johann Joachim Winckelmann y las tres épocas de la *weltanschauung*<sup>1</sup> burguesa<sup>2</sup>

Mikhail A. Lifshitz

Traducción del inglés: Manuel Samaja

### I

El legado de todas las grandes mentes que la clase burguesa produjo al comienzo de su surgimiento ha atravesado tres fases de interpretación y evaluación, en correspondencia con los tres estadios principales de la sociedad burguesa misma. En cada una de estas fases el contenido y la actualidad del significado de las ideas es nuevamente descubierto; tienen lugar procesos de alteración interna y demarcación externa; son hallados nuevos aspectos de la cuestión, tanto progresistas como reaccionarios. Únicamente a través de la experiencia histórica de estas tres épocas es que llegamos a comprender la importancia concreta de un escritor determinado.

"En toda época", dice Lenin, "hubo y habrá movimientos, particulares, diferenciados, hacia adelante y hacia atrás, muchas divergencias respecto de la norma y el tempo estándar. No es posible predecir la velocidad y el éxito con el que cada tendencia histórica particular se desarrollará en una época dada. Pero si podemos saber, y sabemos, *qué clase* se ubica en el centro de una época dada y determina su contenido principal, la dirección principal de su desarrollo", etc.<sup>3</sup>

El primero de los tres períodos que tratamos comienza con la Revolución Francesa de 1789 y se encuentra bajo su directa influencia. Es una era en la cual la sociedad burguesa se consolida dentro del marco nacional de la victoria final del capitalismo sobre los remanentes de los regímenes absolutistas feudales de Europa. El vago tipo promedio del 'hombre y ciudadano' burgués se diferenció claramente en tanto capa [social] de los ricos productores de mercancías, la burguesía en el sentido propio del término, que devino el principal representante del progreso social, los señores legítimos de la vida, líderes y emprendedores por naturaleza. "La sociedad burguesa encuentra a su representante positivo en la burguesía. La burguesía, por tanto, entra en la senda de su dominación".<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> La palabra alemana *weltanschauung* generalmente se traduce cómo 'concepción del mundo' (N. del T.).

<sup>2</sup> Texto publicado en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 7, nro. 1, septiembre de 1946, pp. 42-82. La traducción inglesa la hizo Henry F. Mins, tomando el texto original ruso de *Cuestiones de Arte y Filosofía* (Moscú, 1935, pp. 5-79). El texto fue publicado inicialmente como introducción a la traducción rusa de *Geschichte der Kunst des Alterhums (Historia del Arte de la Antigüedad*, de J.J. Winckelmann). En la versión inglesa se abrevió una larga cita de Scheffler y se omitió la sección VIII. Traducido del inglés por M.S.. (N. del T.).

<sup>3</sup> Lenin, *Under an Alien Flag*, Collected Works (Russian), vol XVIII, P.107.

<sup>4</sup> Marx and Engels, *Holy Family*, Works (Russian), vol. III, p. 151.

El segundo período comienza cuando la misión revolucionaria de la burguesía se ha agotado a la vez que la nueva fuerza social, la clase obrera, no es aún capaz de realizar su función de sepulturera del capitalismo. Esta época, del más grande poder de la burguesía y de su decadencia, es en esencia un período de transición, que yace entre la democracia burguesa y la proletaria, cómo Lenin frecuentemente señala. La naturaleza dual del período aparece en la caída de la Comuna de París y en el triunfo del Imperio Bismarckiano. La Guerra Mundial<sup>5</sup> y la perturbación revolucionaria de 1917-1923 abre el tercer y último período del desarrollo del capitalismo.

A cada uno de estos períodos corresponde una especial forma del conflicto en el campo de la 'producción de ideas'. El derrotero de la influencia póstuma de Winckelmann refleja todas las crisis y fluctuaciones de este conflicto.

La *magnum opus* de Winckelmann<sup>6</sup> apareció en 1764, en Dresde. El nombre del autor ya era conocido en Alemania, parcialmente debido a sus obras literarias de 1755-1759, más pequeñas, pero más aún debido a su título de *operetta* [sic] de Prefecto de Antigüedades. La aparición de la *Historia del Arte* lo tornó mucho más conocido. Dos años después, apareció una mala traducción francesa en París y Ámsterdam; aquella fue la utilizada por Diderot. No mucho antes de su muerte, Winckelmann planificaba encargar una nueva edición francesa a cargo del célebre Toussaint.

Todo ello testimonia que la obra era ampliamente conocida y exitosa; pero los efectos principales de sus ideas vendrán mucho después, *in crescendo* a medida que el cuarto de siglo revolucionario, 1789-1814, se aproxima. El Conde Caylus aún consideraba a Winckelmann cómo un simple arqueólogo, un escolar. Diderot, en el *Salon* de 1765<sup>7</sup>, ataca a la nueva doctrina estética: la de la imitación de los griegos. Él compara al escritor alemán con entusiastas del tipo de Rousseau.

Diderot elogia al pathos virtuoso de ambos pensadores, y su oposición al estado corrupto de la civilización. Pero la búsqueda exclusiva de simplicidad y grandeza, el espíritu de austera sumisión de la individualidad a un ideal político abstracto: éstas demandas generales, que a sus ojos unían a Winckelmann y Rousseau, le parecían poco prácticas al gran enciclopedista. Desde su punto de vista, todo esto era muy peligroso en una era donde los recuerdos de la monarquía de Louis XIV no habían aún desaparecido, junto con las teorías de Boussuet y otros portavoces de la 'edad clásica'. Únicamente durante la *Régence* la pintura, la literatura y la crítica francesa comenzaron a liberarse del inmovilizador<sup>8</sup> legado del *grand*

---

<sup>5</sup> Debido a la fecha del texto, se trata de la Primera Guerra Mundial (N. del T.).

<sup>6</sup> Su obra magna: *La historia del arte de la antigüedad* (N. del T.).

<sup>7</sup> *Oeuvres*, ed. Assezat, t. 10, pp. 417 f.

<sup>8</sup> Traducción literal: 'acalambrante legado'. (N. del T.).

*siècle*; y ahora la corriente fundada por Winckelmann y Mengs contenía las semillas y principales ideas de una nueva ola de clasicismo, mucho más amplia. Para ser precisos, este fue un clasicismo de un ánimo un tanto diferente: el clasicismo de los patriotas de 1793, que miraba con desprecio no solamente a la sensibilidad aristocrática del estilo rococó, sino también al género burgués que tan caro era para Diderot. Ellos encontraron su ideal en la representación alegórica de las virtudes republicanas (llegados aquí es pertinente remarcar que fue Winckelmann quien consideró a la alegoría como el instrumento universal de las artes plásticas).

Pero en 1760, cuando Diderot escribió sus *Salons*, en el arte francés aún dominaban Greuze y el retorno a la naturaleza. [Se consideraba que] los griegos debían ser únicamente un apoyo para el artista en su búsqueda por la belleza viviente ("Me parece que la antigüedad debe ser estudiada para aprender cómo observar a la naturaleza", dice Diderot). No obstante, en el arte francesa de la segunda mitad del siglo, desde Vien<sup>9</sup> en adelante se observa la tendencia opuesta; el principio central consiste en elevar la vida al nivel del ideal griego. Vien adquirió el estilo clásico en Roma, donde aparentemente se encontró con Winckelmann y Mengs. Mengs no tenía gran influencia en Francia en tanto artista (a pesar de que el Barón d'Holbach mismo había encargado cuadros de aquél). Fue Louis David, el futuro miembro de la Convención, quién llevó hasta la victoria final a los principios artísticos de Winckelmann, los cuales él, al igual que su predecesor Vien, había adoptado en su estancia en Roma.<sup>10</sup>

De este modo, Winckelmann fue precursor de uno de los grandes movimientos artísticos de Europa. Los signos de este movimiento se pueden observar en las décadas anteriores a la Revolución Francesa y a partir de entonces permearon todas sus facetas, desde el estilo de la oratoria de los tribunos del pueblo hasta las encuadernaciones, desde los festivales públicos en honor a deidades no-cristianas hasta el grabado en los sables de los ejércitos revolucionarios. Con algunas alteraciones, este movimiento continuó en el Estilo Imperio, el cual, más victorioso que los ejércitos de Bonaparte, sometió a toda Europa y penetró en las capitales de la Santa Alianza. A principios del siglo pasado los siervos artesanos de los boyardos rusos producían espléndidos muebles con los emblemas de la Roma republicana y la Grecia democrática. Cómo si fuera una parodia de las ideas de Winckelmann, la autocracia rusa veía en las columnas Dóricas el símbolo de la pompa oficial de sus arsenales, palacios y *manèges*.

No obstante, la efectiva realización de los principios de Winckelmann se encontraba ligada de una u otra forma con la era revolucionaria. El nombre y la doctrina de

---

<sup>9</sup> Se refiere al artista Joseph Marie Vien. (N. del T.).

<sup>10</sup> Cf. Andre Fontaine, *Les doctrine d'art en France*. (Paris, 1909), pp. 292-294; Alb. Dredner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europaeischen Kunstlebens*, (Muenchen, 1915), pp. 216 f.

Winckelmann eran símbolos de esta época. Su idea de la 'noble simplicidad y la calma grandeza' no era otra cosa que la fórmula condensada de todas las virtudes cívicas que el movimiento revolucionario de aquél tiempo había tomado de las ruinas del mundo antiguo. Contra Winckelmann, Diderot sostenía el derecho del individuo empírico, no hecho de yeso y mármol, sino de carne y hueso. Es la contradicción entre la *vida* y el *ideal*.

Esto es especialmente claro en el caso de Lessing. Un año después de la aparición de la crítica de Diderot, el *Laocoonte* de Lessing hizo varias objeciones al clasicismo de Winckelmann. Lessing da por hecho que las artes plásticas deben crear sus objetos en conformidad con la "naturaleza plástica" ("si es que existe tal cosa", *Emilia Galotti*, I, 4) y portar a sus héroes a un estado de calmo reposo, por sobre la resistencia de la materia, por sobre la decadencia que trae el tiempo. Esta forma ideal es la *belleza*, característica del arte plástico. Pero la vida es más amplia que la belleza, e incluye factores que no encajan en el marco de la calma forma: contradicciones irresueltas, pasiones intensas, peculiaridades personales, el sufrimiento. Mientras que un estado de reposo tras la conquista del resultado [de la actividad] es lo característico de las artes plásticas, en la poesía reina la vida en toda su multiplicidad. 'La noble simplicidad y la calma grandeza' son bellas, pero la verdad de la vida, tal como las pasiones y el sufrimiento del individuo - aunque comparadas con la calma eternidad puedan parecer crudas y triviales -, en opinión de Lessing, constituyen una esfera de por sí y no una región que se limita a caer por fuera del ideal.

Este era el conflicto de ideas en el cual las opiniones de Winckelmann fueron arrojadas tan pronto como aparecieron. La *Historia del Arte de la Antigüedad* nos lleva al laboratorio de la vida intelectual del siglo dieciocho, donde los elementos de la ideología de la sociedad burguesa son confeccionados con los diversos materiales [heredados] de las viejas concepciones. El ideal plástico de Winckelmann constituye algo así como el modelo del ciudadano incorruptible, que sostiene su espléndida serenidad en medio de los ajetreos de la vida real. Por otra parte, las corrientes estéticas de Diderot, y las demandas poéticas de Lessing, requieren de la vida, de personas reales con sus goces y sufrimientos. Tenemos así frente a nosotros a los 'derechos del ciudadano' y a los 'derechos del hombre', la tranquilidad de la ley y las fluidas experiencias de la vida cotidiana, - el cielo y la tierra de la sociedad burguesa y la ideología burguesa. Taine, personificando al siglo dieciocho, llama a la abstracción y al empirismo los dos elementos opuestos del pensamiento de la era, "el espíritu del clasicismo" y "el espíritu de la investigación científica". Mucho antes que Taine, Hegel había expresado esta antítesis en la forma de la oposición del ciudadano político (*citoyen*) y la persona privada (*bourgeois*), los dos protagonistas de su *Filosofía del Derecho*.

## II

Winckelmann comparte ciertas proposiciones generales del materialismo del siglo dieciocho. Especialmente interesante a este respecto es su trabajo temprano *Acerca de la enseñanza oral de la Historia*. La historiografía cortesana, con su descripción de las actividades de los personajes dominantes, héroes y comandantes, contrasta aquí con los principios democráticos de la Ilustración burguesa; el estudio de la vida del pueblo, la historia de la industria, el comercio, la navegación, etc. La idea fundamental de la *Historia del Arte* consiste en que el ambiente físico y la libre estructura social son la causa de la grandeza de la civilización griega. Winckelmann ha sido a veces considerado un idealista extremo debido a los elementos de misticismo platónico presentes en su *magnum opus*; pero mezclas similares de materialismo e idealismo no son raras en la literatura de la Ilustración, cómo podemos constatar en el materialista Robinet o en los neoplatónicos ingleses. Los elementos fantásticos en Winckelmann son supervivencias del Renacimiento. Las raíces reales de la estética de Winckelmann yacen en el Epicureísmo que aprendió de Gassendi. Heredó de Epicuro y Lucrecio su teología, la doctrina de la perfección divina, una bendita tranquilidad y belleza, libre de la dominación de las pasiones materiales. Él sueña con el bello 'estado intermedio', a mitad de camino entre lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco, la necesidad y la licencia, el arduo trabajo y el flácido aburrimiento. De todos los autores del siglo dieciocho, Winckelmann es el más consecuente en la búsqueda de este fantástico 'estado intermedio': encuentra al más alto grado de la belleza humana en el hermafrodita o en el joven eunuco de Asia Menor.

Al describir a la graciosa compostura de las deidades antiguas, repite casi literalmente a los antiguos materialistas. Tomó de aquellos, junto con su glorificación de la naturaleza sensible, a su idealismo ingenuo, a la noción griega abstracta de la perfección, que se coloca más allá de la lucha y el sufrimiento, la *ataraxia*. Marx describe a esta noción de la siguiente manera:

Mucho ha sido escrito para ridiculizar a estos dioses de Epicuro, que se asemejan a los hombres y viven en los intersticios del mundo real, que no tienen cuerpos, sino cuasi-cuerpos, ni sangre, sino cuasi-sangre; que viven en bendita tranquilidad y no escuchan ninguna plegaria, sin atender nada de nosotros o del mundo, que se les honra por su belleza, su grandeza y su perfección, y no por un interés egoísta. Y aún así, estos dioses no son ficciones de Epicuro. Ellos existieron. *Eran los dioses plásticos del arte griego...* El reposo contemplativo es el factor principal del carácter de los

dioses griegos, cómo dice Aristóteles: 'Lo que es lo mejor no requiere de acción, en tanto que es el fin en sí mismo'.<sup>11</sup>

Winckelmann tomó esta base de la concepción antigua de la belleza y la hizo propia. En su *Historia*, dice:

...La belleza puede ser comparada con el agua más pura de la primavera: mientras menos sabor tenga, más agradable es ya que se encuentra libre de toda mezcla extraña. Así como el estado de felicidad, o sea la ausencia de sufrimiento, y la gratificación de la satisfacción se logra en la naturaleza sin esfuerzo y el camino a él es directo y puede ser atravesado sin trabajo ni fatiga, del mismo modo el concepto de belleza suprema parece la más sencilla y simple de las cosas, que no requiere de sabiduría filosófica ni del estudio de las pasiones del alma y de sus manifestaciones externas. Pero, en palabras de Epicuro, ya que la naturaleza humana no tiene una posición media entre el sufrimiento y la satisfacción, sino que los deseos, cómo los vientos, conducen nuestra nave sobre la vida del océano, como los vientos llenan las velas del poeta y elevan al artista: por ello la belleza pura no puede ser el único objeto de nuestro estudio: debemos agregar a ella el factor de la acción y la pasión, i.e., lo que llamamos expresión.

Aquí Winckelmann afirma la distinción entre la belleza ideal, libre de toda complicación, y la belleza de la expresión humanamente más accesible donde el ineludible aspecto del deseo es confinada dentro de la medida artística. "La belleza suprema se encuentra en Dios", dice Winckelmann. "Esta noción de belleza es como si fuera un espíritu abstraído de la materia, purificado por el fuego, y que lucha por personificarse en la creación en la forma del primer ser racional creado por la sabiduría divina".

Todo esto son fantasías idealistas, en el espíritu de los filósofos de la naturaleza de la antigüedad y el Renacimiento. Pero no debe olvidarse que la teoría de la *forma ideal* y el bendito 'estado intermedio' que yace a medio camino entre los extremos históricos y naturales en colisión, fue característica de toda la literatura del Renacimiento. Incluso el materialista Diderot, en su *Paradoxe sur le comédien*, llega a la noción de un *ideal* que debe ser el modelo del actor y para el cual hay que abandonar la naturaleza sensible. El emocional Diderot y el calmo contemplador Winckelmann presentan, en esencia, dos aspectos de una misma filosofía. El ideal estético de Winckelmann constituye la expresión adecuada del *aspecto contemplativo* del materialismo del siglo dieciocho. Por lo tanto, constituye una

---

<sup>11</sup> *Dissertation, Difference between the Natural Philosophy of Democritus and that of Epicurus*, Marx and Engels, *Works*, Russian, I, P. 46.

transición de la filosofía de la Ilustración hacia el idealismo de los escritores clásicos alemanes de la era de la Revolución, el idealismo de Goethe y Hegel.

De Winckelmann proviene la glorificación de lo general, de la belleza típica por sobre la 'expresión', de la idea por sobre la satisfacción sensible, del dibujar por sobre el colorear ("¿Qué es el color comparado con la forma?" exclama el jacobino alemán, Georg Forster). Todas las tendencias en el arte que se elevan por sobre la mezquindad y la trivialidad de la vida burguesas incluyen al elemento de la idealización artística y tributan a la tradición de Winckelmann.

Pero este es únicamente un aspecto. El clasicismo de Winckelmann, popularizado por los escritores del período imperial,<sup>12</sup> dio lugar a la tradición académica del siglo XIX. Las incontables 'caricaturas' y copias, los retratos que emanan el hedor de la 'servil jerarquía', la belleza abstracta, carente de color y carácter, del yeso sin ojos; todo este museo del arte oficial del siglo diecinueve tiene sus comienzos en la tendencia iniciada por Winckelmann y Mengs.

La ambivalencia de la herencia de las ideas de Winckelmann fue señalada hace mucho tiempo. Pero la tendencia opuesta es igualmente ambivalente. Las críticas de Lessing y Diderot contienen en embrión a todos los juicios de los posteriores oponentes del clasicismo. Ambos grandes Ilustrados intentaron llevar al arte más cerca de la vida; la 'noble simplicidad' y la 'calma grandeza' parecen demasiado abstractas: bajo los ropajes antiguos del 'ciudadano' que se sacrifica a sí mismo podría hallarse oculto el 'sujeto sumiso' de la monarquía absoluta. Al considerar a las tradiciones de la democracia revolucionaria del pasado, estamos acostumbrados a prestar la mayor reverencia a la fórmula, "Lo bello es la vida" (Chernyshevsky). El ridiculizar la estética de los ideales, la crítica de antiguos 'cánones' de belleza, es algo fácilmente asociado con la concepción popular del marxismo. Y esta asociación se justifica en alto grado por la necesidad de desacreditar al dogma idealista oficial de las clases poseedoras. Pero no debemos olvidar que el empirismo también puede portar un carácter reaccionario. No tenemos más que señalar la amplia difusión de la así llamada *Lebensphilosophie* [filosofía de la vida] en la era imperialista. Quién en las nociones de 'vida', 'experiencia', 'realidad' halle la panacea en contra del idealismo no ha comprendido nada de historia del pensamiento social.

Lenin hizo ya una crítica devastadora de la noción liberal-menchevique de que toda opinión basada en la concepción de 'experiencia' es progresista. ¡Qué cosa no puede ser probada en el nombre de la experiencia!. ¡Qué abismo de fraudulenta e hipócrita defensa de los intereses de las clases dominantes encierra hoy día el concepto de 'vida'!. Para los

---

<sup>12</sup> Especialmente por Quatremère de Quincy. Cf. F. Benoit, *L'art français sous la Revolution et l'Empire. Les idées, les genres*. (París, 1897).

creyentes, la religión y el misticismo con todos sus misterios, estigmas y curas milagrosas son cuestiones de experiencia. El arte cristiano primitivo en ocasiones exhibe tal literalidad prosaica en su reproducción de los objetos de la fantasía religiosa que, en comparación, las pinturas más naturalistas del siglo diecinueve parecen indirectas. ¿Y no están más firmemente establecidos el espiritismo y la teosofía en la más empírica de las naciones europeas: la inglesa?. Engels señaló la estrecha conexión entre la estrechez inductiva y la hipocresía religiosa, [entre] el empirismo y el misticismo en la opinión pública de Inglaterra desde la revolución liberal de 1688 en adelante. Los escritores ingleses de la Ilustración hacen una evaluación mucho más sobria y realista acerca de las relaciones de propiedad y su significación que la de sus contemporáneos franceses. Pero al mismo tiempo son más conservadores y moderados. La reacción siempre ha tenido sus sólidas razones para permanecer cerca de la tierra. Todas las perturbaciones y revoluciones, dice el Papa en sus *Ensayos sobre el Hombre*, provienen de personas perversas y de maléfica mentalidad que intentan transformar a la humanidad en un pueblo de ángeles. Y Goethe una vez le dijo a Eckermann "El Ideal siempre ha servido a fines revolucionarios".

Cuando la sociedad burguesa destruye a formas anteriores de opresión espiritual, conserva los derechos de todas las viejas formas de conciencia. Cada uno de los elementos contradictorios de la ideología burguesa exhibe un lado conservador y un lado revolucionario. De este modo, el ideal del clasicismo revolucionario del siglo dieciocho de la 'noble simplicidad y la calma grandeza' contiene implícitamente la evolución hacia el servil espíritu jerárquico de la civilización liberal-noble terrateniente. Es, en esencia, una adopción de los ideales pseudo-clásicos de la 'claridad', la 'grandeza' y el 'orden', que enmascaran la propaganda del viejo dogma cristiano-feudal de la subordinación.

Pero el centrarse del arte en la naturaleza y la vida humana puede también implicar una distorsión similar. Por ejemplo, por lo común no nos damos cuenta cuanto debe el 'súper-hombre' místico y ultra-reaccionario de Nietzsche al 'hombre' de Feuerbach. 'La vida tal cual es' puede ser tanto una refutación democrática de la hipocresía de las clases propietarias, o bien el cinismo reaccionario de estas últimas. En sí misma, la idea puede ser utilizada para justificar cualquier cosa empíricamente dada, cualquier idiotez histórica o pre-histórica representada 'objetivamente', esto es, con un toque de embellecimiento. Los 'ideales' del arte burgués así como su 'retorno a la vida' (cuyos más grandes precursores fueron Diderot y Lessing), los 'derechos del ciudadano' así como los 'derechos del hombre', incluyen su reverso que expresa las limitaciones de su base universal: la democracia burguesa. Aquí, al igual que en la estética del 'ideal', las corrientes vitales y letales fluyen de una fuente común. Sin recordar esta dualidad de la cultura burguesa, no podemos interpretar correctamente a los hechos de la historia.



### III

Tras el fallecimiento de Winckelmann, su fama alcanzó el punto más alto en las tres décadas que prepararon y realizaron la Revolución.<sup>13</sup> En 1778 Herder escribió su *Denkmal Johann Winckelmann*. Friedrich Schlegel sacó de la *Historia*<sup>14</sup> al republicanismo antiguo de sus obras juveniles de 1793 y de los años subsiguientes. El *Goetter Griechenlands* de Schiller está estrechamente conectado con las formas plásticas de Winckelmann; y Wilhelm Humboldt escribió sus *Investigaciones* en el mismo espíritu. Finalmente, Hölderlin y Hegel, cuando estudiantes del seminario de Tubinga, llevaron al extremo el culto de la democracia antigua, volviendo siempre a las ideas de Winckelmann.

Goethe dio la más alta y, para su época, la más precisa evaluación de la obra de Winckelmann. En su notable descripción de Winckelmann (1805) dice

"El hombre puede lograr mucho a través del uso sistemático de sus múltiples potencias; puede lograr lo inusual al combinar varias facultades; pero logra lo irrepetible, lo totalmente inusitado, únicamente cuando todas sus cualidades son igualmente desplegadas. Esto último fue lo que les tocó en suerte a los antiguos; los dos primeros nos tocaron a nosotros, los hombres de la era moderna". Winckelmann, dice él, tenía algunos "rasgos antiguos". "Un espíritu pagano se muestra en todas sus obras y acciones".<sup>15</sup>

Hegel, quien debía mucho a Winckelmann en muchos campos más allá de la historia del arte griego, compartía plenamente el juicio de Goethe. Ciertamente que él acordaba con Rumohr en la crítica a la "búsqueda de la forma idealista de la representación" que surgía de la "forma ideal" de Winckelmann.<sup>16</sup> Pero [Hegel] pensaba que Winckelmann no fue comprendido por sus contemporáneos y que sus ideales fueron solamente desarrollados posteriormente. Hablando de la libertad política como la base social del arte griego, Hegel llega muy cerca de la *Historia del Arte de la Antigüedad*, mientras que respecto de la relación del arte con la naturaleza, se encuentra junto a Winckelmann contra Rumohr, a pesar de todas sus objeciones contra la idealización abstracta.<sup>17</sup> Aquí aún se perciben los días de la Revolución Francesa. El ideal de la armonía de lo 'individual' y lo 'general' en la sociedad griega era el objeto de los ardientes esfuerzos de los revolucionarios.

---

<sup>13</sup> Se refiere a la Revolución Francesa (N. del T.).

<sup>14</sup> Se refiere a la *Historia del Arte de la Antigüedad* de Winckelmann.

<sup>15</sup> *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmann's von Goethe*, in *Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst und Altertums*, hrsg. von Hermann Uhde-Bernays (Leipzig, 1913), pp.9-13

<sup>16</sup> C. Fr. V. Rumohr, *Italienische Forschungen*, hrsg. von Julius Schlosser, (Frankfurt a. Main, 1920), pp. 9 f.

<sup>17</sup> Hegel, *Aesthetik*, hrsg. Lasson, Bd. I, pp. 230 f.

Las revoluciones también tienen la propiedad de producir tremendos cambios en las esferas de las ideas. Como las catástrofes geológicas, entierran en el suelo del océano a enteras provincias de la vida espiritual, repletas de ruidosas y agresivas guerras de ideas, y dan luz a nuevos territorios aún húmedos y vacíos. La Revolución Francesa fue la gran prueba para todo el esquema de los puntos de vista de Winckelmann. Con la pequeña cajita musical de su arqueología clásica, produjo acordes de enorme estridencia y poder; pero a la vez que era la fuente de un nuevo nacimiento del clasicismo, fue la causa de su caída.

Los autores progresistas de la época pre-revolucionaria, entre los que incluimos a Winckelmann, aún observaban de manera bastante abstracta a la sociedad burguesa. La actualidad parecía menos bella que las filantrópicas imágenes del futuro; pero era la más potente. La experiencia de todas las clases que tomaron parte en la revolución introdujo correcciones esenciales en la primera imagen, aún muy abstracta y condicional, de la democracia burguesa. No solamente bribones como Marais, sino también hombres como Babeuf saludaron la caída de Robespierre. Junto con él cayó el intento de contener al antagonismo creciente de las nuevas clases con una política idealista basada en el modelo antiguo, una política de 'noble simplicidad y calma grandeza'.

La pasión por la ganancia que saturó a Francia en tiempos de Termidor puso al descubierto al real contenido de los 'derechos del hombre'; la guerra de liberación nacional gradualmente se convirtió en una guerra predatoria; el sentido legal de las naciones se cansó, por así decir, de la incesante procesión de virtudes cívicas, apoyadas por juramentos romanos, y en ocasiones por la sangre del orador. En esta transición desde la etapa jubilosa de la revolución hacia su prosaica conclusión, se fueron empañando todos los contrastes abstractos del pensamiento del siglo dieciocho. Fue restaurada la continuidad con la historia ordinaria de tiempos anteriores, cuando los filósofos no habían aún separado a las instituciones sociales entre naturales y falsas. El mundo fue transferido desde el reino de la razón hacia el ámbito de la vida efectiva, donde, como dice Balzac, no hay leyes, sino que las circunstancias reinan en soledad.

Ahora aparecen los héroes de Stendhal, valientes como espartanos pero egoístas como los hombres del Renacimiento, y ya a medio camino entre el bien y el mal, entre la belleza y la fealdad. El sentido de la relatividad de las normas estéticas y morales fue un resultado de la experiencia de las décadas revolucionarias, una experiencia que cada clase interpretó a su propia manera. Los teóricos de la reacción feudal acusan a la aristocracia del siglo XVIII de haber sido apresados por la fraseología librepensadora, en lugar de imbuir al pueblo con la conciencia de la verdadera finalidad de la vida humana, esto es, la subordinación. Los doctrinarios burgueses aún hablan de razón y justicia, pero las mentes más profundas, como la de Guizot, ya están transitando de las formas jurídicas a las relaciones de propiedad, y ven el contenido de la historia en la lucha por el poder. El tercer

estado, extremadamente importante en este momento, v. gr. la pequeña burguesía, también evoluciona. La pequeña burguesía romántica fue el verdadero vehículo del termidorianismo en Alemania; alrededor del 1800 profesa una especie de religión Epicúrea (la *Confesión de Fe de Heinz Widerpost* de Schelling), y proclama la libertad de sentimiento y el desprecio por todas las formas de decoro y ley que restringen al Ego humano. Para él, la indignación moral de Schiller frente a la revolución es filístea; así como lo es la revolución misma. Mira con desprecio a la observancia de reglas fijas, al ideal de una vida pública regulada, a la cual la diversidad de actos privados ha de subordinarse. Se opone, por así decir, a las aplicaciones sociales de la concepción de Winckelmann de la supremacía del dibujo de línea estricta sobre el coloreado. Uno de los fundamentos de la crítica romántica al racionalismo del siglo dieciocho era el horror burgués, que aparece en cada revolución, frente al control social por las masas, que dan vuelta como a una media al 'ciudadano privado', por así decir, invadiendo el secreto comercial, el secreto de correspondencia y muchos otros secretos igualmente sagrados de la sociedad burguesa. Temas similares aparecen en la literatura inglesa post-revolucionaria de la era de la Reina Ana, especialmente en Shaftesbury, que en general enseñó mucho a los románticos.

Winckelmann, hombre honesto, observó que el florecimiento del arte depende de la libertad política. Los románticos estaban justificados cuando llamaban la atención hacia el carácter formal y prosaico de la libertad burguesa; pero al mismo tiempo caían en un panegírico de la esclavitud. Winckelmann creía en la infalibilidad de los principios estéticos del Apolo Vaticano. Los escritores de la escuela romántica se rebelaron en contra de la estética clasicista, inmediatamente cosmopolita e imperial; levantaron el principio de la 'tolerancia' hacia el arte característico de todos los pueblos, épocas y estilos. De este modo, en el *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* de Wackendroder-Tieck hallamos un elogio de los italianos primigenios y un panegírico del frívolo Watteau. Todo lo incompleto, primitivo o decadente, que el siglo dieciocho consideraba el producto del barbarismo o de la decadencia, ahora encontraba justificación en la romántica filosofía histórica del arte. Los griegos perdieron su preeminencia en tanto nación por encima de la historia, y fueron colocados sobre el mismo terreno que los hindús, egipcios, persas y escandinavos; y así se establece el fundamento para la rehabilitación indirecta del 'hombre moderno', degradado por la civilización, cómo se hubiera dicho en el siglo dieciocho.

La Revolución Francesa reveló la poderosa fuerza expansiva que se encontraba latente en las ideas del modesto arqueólogo Winckelmann; pero también trajo a la vida a su debilidad: la noción de una típica belleza normal capaz de abarcar toda la diversidad de situaciones efectivas, el ideal de la armonía formal, el contraste abstracto de belleza y fealdad. En el fondo, todas estas deficiencias de la estética del 'ideal,' sobre todo su abstracto carácter a-histórico, reflejan la abstracción de los principios democrático burgueses del movimiento revolucionario del siglo dieciocho, con los que el destino del clasicismo se encontraba

indisolublemente ligado. La primer grieta apareció cuando la naturaleza real de la estructura capitalista se hizo visible a través de los abstractos ideales de la democracia burguesa.

Una de las más remotas consecuencias de este abstraccionismo era la radical modificación de la concepción del mundo antiguo compartida por Winckelmann y los otros escritores de la Ilustración. Este cambio tenía un carácter dual. Incluso en el siglo dieciocho filólogos clásicos criticaron al esquema de Winckelmann. Christian-Gottlob Heyne acusa a Winckelmann de una debilidad por las construcciones abstractas. Discute la idea de la dependencia del florecimiento artístico respecto de la libertad política, y lo adscribe a circunstancias fortuitas: la presencia de una corte próspera, o un ministro que patrocine y proteja a las artes, un generoso favorecedor, etc.<sup>18</sup>

Cómo un verdadero hijo de la Ilustración, Winckelmann tuvo poco interés por la mitología. En la tradición de los pensadores del Renacimiento, especialmente Bacon, consideró a las leyendas antiguas como enseñanzas ocultas: como alegorías. Luego, este aspecto débil de su posición histórica se dirigió contra él. Fue acusado de ignorancia acerca de las bases mitológicas de la creatividad antigua. Y, de hecho, la "relación mitológica hacia la naturaleza", tan importante para la comprensión del arte griego, únicamente fue descubierta más tarde. Una carta de Goethe a Sulpiz Boisserée (18 de junio , 1818) muestra qué es lo que este útil descubrimiento le costó a la ciencia:

"Winckelmann estaba buscando el concepto del arte, y se encontraba en el camino correcto... Pronto, no obstante, el juicio se tornó en interpretación, y al final se perdió en conjeturas; aquellos que no podían ver empezaron a extraviarse, y se perdieron en las lejanías egipcias e indias, cuando [en verdad] se encontraban mejor en las cercanías. Zoega ya vacilaba, Boettiger se sintió a lo largo de su camino mejor que en cualquier otro lugar en la oscuridad, y así comenzó con la constante aflicción de los desdichados misterios dionisiacos. Creuzer, Kanne, y ahora Welcker también nos privan diariamente de aún más de los grandes beneficios de la espléndida diversidad griega y la dignificada unidad israelita".

La antigüedad de Winckelmann y Goethe era aquella de la forma claramente clásica de la juventud de la sociedad humana. A ellos los griegos se les aparecían como el pueblo de la belleza, de la armoniosa vida pública, el pueblo republicano *par excellence*. Las fronteras históricas de esta imagen eran brumosas; y [esta imagen] únicamente reflejaba débilmente a la Atenas de Pericles. Los escritores románticos del temprano siglo diecinueve crearon una nueva imagen del mundo griego, en la cual había más de historia real, y también bastante de conjeturación mística.

---

<sup>18</sup> Justi, *Winckelmann* (Leipzig, 1923), Bd. III, p. 247.

Se sumergieron en el estudio de las influencias y supervivencias orientales en la Grecia arcaica. Creuzer representó a la atmósfera mitológica en la cual nacieron las obras del arte antiguo. Bachofen mostró la lucha de las 'deidades paternas' contra el primitivo derecho maternal y el culto a la Madre Tierra. Incluso el más temprano Franz von Baader opuso al brillante paganismo de Winckelmann y Goethe, el lado 'nocturno' de la antigüedad, el sagrado terror de los Misterios Eleusinos. Finalmente, los griegos recibieron una nueva interpretación en la enciclopedia de esta escuela, la *Filosofía de la Mitología* de Schelling; se convirtieron en el pueblo elegido de Dionisio, un dios que yace en los confines de la vida y la muerte, como el redentor Cristiano. Schelling habló de la "trágica tensión que atraviesa a todo el paganismo".<sup>19</sup> Así se desvanecían en el pasado a los benditos dioses de Grecia en su calma inmóvil, y con ellos a la inmediata influencia de Winckelmann en las generaciones subsiguientes. De este modo llega a su fin el primer período de las acciones póstumas de nuestro héroe.

#### IV

La aparición del proletariado en la escena de la historia tiene una tremenda importancia para el desarrollo del pensamiento burgués. El segundo de los períodos de los que tratamos se encuentra directamente bajo la influencia de la impresión producida en todos los sectores de las clases poseedoras por el ascenso del marxismo y la formación del Partido Comunista.

Anteriormente, la tarea inmediata de la burguesía había consistido en la eliminación de las supervivencias feudales. La lucha se desarrolló alrededor de la cuestión acerca de qué clase de propietarios privados debería dirigir este movimiento, de cuales métodos llevarían con más seguridad a la constitución de una sociedad burguesa, de cual grado de democracia debería prevalecer en las formas de aquella sociedad. Estos problemas constituyen el contenido principal de todas las corrientes de ideas que participaron de la Revolución Francesa, la base práctica de la lucha entre el clasicismo y el romanticismo y todas las otras corrientes artísticas y científicas que reflejan la contradicción, inherente a la sociedad burguesa, entre el 'ciudadano' y el 'hombre'. Hemos visto que cada uno de estos términos tiene su lado revolucionario y su lado conservador y constituye una especie de vínculo entre pasado y futuro.

El comienzo de la lucha de la clase obrera por el poder y el liderazgo de las masas trabajadoras no-proletarias eclipsa a este choque de ideas, otrora tan bullicioso. Comparados con los conflictos de clase de los siglos diecinueve y veinte, la vieja colisión entre la 'vida' y el 'ideal' parece pequeña y abstracta. Las nuevas y mucho más amplias perspectivas históricas,

---

<sup>19</sup> *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Werke, 2 Abth., I, P. 256. Cf. Billeter, *Die Anschau ungen vom Wesen des Griechentums* (Leipzig, 1911).

las contradicciones más agudas y complejas rompen el marco de los 'problemas eternos' de la ideología burguesa. Tan pronto como el sistema capitalista fue finalmente establecido en los principales países europeos (alrededor de 1871), se planteó la cuestión del establecimiento de una democracia proletaria. Correspondientemente, surgieron nuevas formas de conciencia. Los comunistas, Marx y Engels dijeron incluso en la *Ideología Alemana*, que no basan su lucha en un abstracto 'auto-sacrificio' cívico, a pesar de que se encuentren igualmente lejos de cualquier súper-realista prédica del 'egoísmo'. No se proponen un ideal de filisteo laboriosidad, pero, por otra parte, tampoco pintan un reino de ociosidad, más allá de las dificultades cotidianas, tal como el que era la fuente de la imperturbable calma de las deidades de Winckelmann, Schiller y Goethe. Los comunistas no intentan tornar las cosas grises y vulgares (como afirma la sofistería burguesa), ya que para ellos la contradicción entre el mundo de la gracia<sup>20</sup> y la vida cotidiana pierde su significado fatal. Cualquiera sea la forma que asuma la conciencia de los viejos oponentes de la burguesía, la concepción proletaria del mundo comunista va más allá de sus límites.

Esta es la razón por la cual la crítica marxista de los ideales de la democracia burguesa no es de ninguna manera la misma que la demanda burguesa por un 'retorno a la vida' que resultó en el temprano realismo burgués, pero que hoy día alimenta cualquier cantidad de tendencias a la moda de reaccionario cinismo en el arte y la filosofía burguesas. Por el contrario, la crítica de los comunistas se dirige contra la 'vida' burguesa, en la cual ve al prototipo del 'ideal' abstracto. La burguesía percibe la amenaza, y abandona su carácter revolucionario.

La primera reacción del pensamiento burgués al cambio en el estado de cosas es la glorificación de la *moderación*. La burguesía teme las implicaciones de los principios democráticos sobre los cuales basó su acenso al poder. Teme cualquier formulación extrema de sus propias demandas. "La burguesía ha comprendido correctamente", dice Marx, "que el arma que forjó contra el feudalismo ha sido dirigida ahora contra ella,...que todos los dioses que ha creado se le han apartado".<sup>21</sup> La segunda mitad del siglo diecinueve muestra el debilitamiento de todas las diferencias políticas entre las múltiples secciones de las clases propietarias y su transformación en "varias fracciones de un único partido del orden". Una transformación en la literatura y el arte se encuentra inmediatamente ligada a esta evolución.

En algún lugar Hegel habla de un Panteón donde la humanidad reúne a todos los dioses, locales y nacionales, de su pasado. El siglo diecinueve probó esta idea en la práctica, y la realizó efectivamente. El arte del último tercio del siglo diecinueve era una verdadera mascarada en la cual todos los disfraces, de todas las eras, concurrieron. La burguesía construyó las casas de sus parlamentos en la forma de los templos griegos, como si sus

---

<sup>20</sup> El original en inglés: holiday world (N. del T.).

<sup>21</sup> *Works* (Russian), Vol. VIII, p. 360

diputados fueron aún los Graco y los Bruto de la era de la Convención. Imitó estructuras góticas en sus ayuntamientos, y los *palazzi* del Renacimiento en sus bancos y almacenes. [La burguesía decimonónica] era una verdadera parásita del pasado.

Clasicistas, románticas y realistas - las tres escuelas principales durante el acenso de la democracia burguesa - atacaron con desdén a la estrecha mentalidad burguesa, a la 'bestia adinerada' sin honor ni poesía. Los burgueses le devolvieron el favor a la manera cristiana: las adoptaron. En la última mitad del siglo diecinueve un clasicismo moderado, un romanticismo moderado y, sobre todo un, realismo ecléctico e inconsciente vivieron pacíficamente uno al lado del otro, a menudo dentro de la misma Academia; pero no ganaron nada de tal unión. Por el contrario: desde el punto de vista de la moralidad de los dólares y los centavos, a las chispas que alguna vez emitieron [estas escuelas] al colisionar y que habían echado luz sobre algunos aspectos de la vida, mejor hubiera sido dejarlos en la oscuridad. La tregua frente al próximo 'enemigo de la cultura' tomó de estas escuelas a los últimos remanentes de verdadera democracia. El Panteón aún estaba allí, pero los dioses eran de *papier maché*.

Aún así este eclecticismo tenía su lógica de clase. Su esencia consistía en la concentración de las fuerzas de la reacción, al poner en movimiento a todas las formas positivas de la vieja cultura, tomadas como capital muerto, como tradición inmóvil, contra las ideas del nuevo sistema. Este es uno de los síntomas de la decadencia de la democracia burguesa. La fusión del 'ciudadano' (sin el pathos revolucionario de finales del siglo dieciocho) con el 'individuo privado' (despojado de la 'fuerte pasión' del hombre de Helvetius y Diderot) deviene el tipo humano característico del siglo diecinueve, una síntesis de educación clásica y moderado realismo. Schiller, Wilhelm Humboldt y Winckelmann mismo entran en la tradición del gimnasio<sup>22</sup> y la universidad como líderes de la cultura humana. Pero los más fuertes componentes de su *weltanschauung*<sup>23</sup> son diluidos con grandes cantidades de agua liberal para hacerlos inofensivos para la juventud.

En esta mezcla de 'ideales' y 'vida práctica' la segunda muestra ser mucho más fuerte. La evolución de la democracia pequeñoburguesa, incluso desde 1848, revela esto a cada paso. Gustav Freytag era el Moisés de la escuela de ficción de los 'recibos y gastos'.<sup>24</sup> Toda la época es un espectáculo de la lucha entre el 'ciudadano' en los brazos del sobrio 'burgués'. La burguesía juega el rol de jefe político de la sociedad, a pesar de la ilusión pública de democracia formal. Correspondientemente cambia toda la estructura interna de la cultura. La santidad de la vida privada está en primer lugar, y en vez de la 'noble simplicidad y la

---

<sup>22</sup> Equivalente a la educación secundaria/media actual (N. del T.).

<sup>23</sup> Concepción del mundo.

<sup>24</sup> Sic: En el original en inglés: "Gustav Freytag was the Moses of the receipts-and-expenditures school of fiction". (N del. T.).

calma grandeza' hallamos una especie de rococó del siglo diecinueve, un estilo ornamental, teatral. Elementos de nácar y chimeneas decorativas con escudos de armas, en los cuales en el lugar de heráldicos leones y cadenas debería haber pasamanería o salchichas blasonadas.<sup>25</sup> Espectáculos de comedias musicales de un gusto pseudo-histórico, y ornamentados 'interiores'. Para comparar esta época con el círculo de ideas de Winckelmann, uno necesita solamente comprar cualquier casa adinerada de finales del siglo diecinueve con el estilo Imperio. En ambos encontraremos columnas y capiteles, antiguas decoraciones y varios elementos *à la grecque*.<sup>26</sup> Pero en el clasicismo de *fin de siècle*<sup>27</sup> todas las líneas firmes están fusionadas en una masa de detalle; la fachada es como una piel tirada con fuerza sobre los huesos de muchos animales. Esta arquitectura ecléctica no presenta rastro de los rigurosos principios que le daban incluso a la casa privada el carácter de un edificio público. La superficie permanece, pero la esencia interna está completamente transformada.<sup>28</sup>

El desarrollo teórico de esta época presenta un cuadro análogo. Las amplias generalizaciones y conclusiones políticas que Winckelmann hizo en su *Historia* parecían ingenuas y precarias a los académicos burgueses de la nueva generación. Un cauto empirismo reinaba por doquier. ¡Qué gran diferencia entre las tendencias de la historia del arte antes de 1789 y ahora!. Winckelmann chocó con la vieja historiografía, el depósito conservador de los hechos. En contraste, su *Historia* pretendió ser un 'sistema científico'. "¡La nueva generación no construye sistemas!" dice la frase de Julian Schmidt, popular durante el tardío siglo diecinueve.

La historia del arte, que en la época de Winckelmann se encontraba continuamente vinculada con aproximaciones histórico-filosóficas hacia la esencia del arte, ahora ha roto definitivamente con cualquier cosa por fuera de los límites de la mera colección de hechos. Ha rechazado, como cuestión de principios, cualquier 'evaluación', intuyendo instintivamente que una vez sobre el terreno debería decir amargas verdades acerca de su

---

<sup>25</sup> Sic: emblazoned sausages or passementerie. (N. del T.)

<sup>26</sup> A la griega (N. del T.)

<sup>27</sup> Fin de siglo (N. del T.).

<sup>28</sup> Un efecto característico del desigual casamiento entre el prosaico 'burgués' y el 'ciudadano' era el conflicto entre la así llamada educación 'real' y la clásica, que dio lugar a toda una literatura de escritorzuelos liberales modernizantes y secos gimnastas [educadores de nivel medio]. En un voluminoso trabajo de este tipo (Paul Nerrlich, *Das Dogma von klassischen Altertum in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 1894, pp. 399, 367 f.; cf. on p. 194 una crítica de Winckelmann), encontramos: "El dogma de la antigüedad clásica se relaciona con errores que eran históricamente inevitables en la época; la modernidad debe liberarse también de este dogma". Para mostrar esta necesidad, Nerrlich cita un discurso de Wilhelm II en la apertura de una conferencia escolar en diciembre de 1890; el autor, en un arrebatado de leal orgullo, llama a la alocución imperial "la salida del sol". Las escuelas deben ser útiles, ellas deben dar una educación 'alemana'. En vez de molestar con el 'espíritu gimnástico', deberían haber olvidado hace mucho tiempo a Demóstenes y "contrarrestar al esparcimiento de las ideas socialistas y comunistas". Tal es el celebrado principio burgués de la educación 'real'. Dicho sea de paso que los defensores del gimnasio clásico no eran ningunos republicanos filosóficos.



propia era. ¡Igualdad de todas las épocas y estilos!. ¡Subversión de la dictadura del 'ideal' griego!. ¡Abolición de la separación en períodos en el campo de la historia del arte!. Bajo estos eslóganes amantes de la libertad se desarrolló una ofensiva de la ciencia liberal contra la tiranía de las formas universalmente significativas. El gusto artístico fue declarado asunto privado.

El ablandamiento del 'dogma de la antigüedad clásica' comenzó incluso con los historiadores del arte de la escuela hegeliana. Algunos, como Hotho, mantuvieron la actitud escéptica del maestro hacia el arte de los pueblos modernos. Pero incluso respecto a qué cosa consideraban clásica uno puede ver los cambios que había sufrido el 'sistema'. Hotho era un entusiasta de las artes alemanas-neerlandesas, y ¿quién sabe si no debemos las referencias entusiastas de Hegel en su *Aesthetik* hacia la pintura holandesa a modificaciones editoriales de Hotho?. Schnaase, otro historiador de la escuela hegeliana se encontraba aún menos entusiasmado con el espíritu del 'sistema'. Fue uno de los fundadores de la "Unión para el Arte Religioso de la Iglesia Evangélica", y, a la vez que trabajaba preferentemente con la Edad Media, no negaba la posibilidad del arte en la sociedad burguesa.<sup>29</sup>

Ruge, Rosencranz y Vischer hicieron cambios análogos en la teoría estética. Rehabilitaron categorías a las que Hegel, siguiendo a la tradición de Winckelmann, había asignado un bajo lugar en el arte, las categorías de lo feo, lo cómico y lo vulgar. La teoría de Vischer de la 'idealización indirecta' estaba pensada para mostrar que los sujetos más particulares, más pequeños y más bajos podían ser el objeto de una idealización artística *sui generis*. La conciencia liberal de Vischer lo impulsaba a la batalla por la democratización de los sujetos del arte. En verdad esta transición, de lo grande, lo general y lo típico hacia lo material de la vida ordinaria, señaló el fin del período heroico de la democracia burguesa.

A los ojos de Vischer, el principal defecto de Winckelmann consistía en la exclusión, en el mismísimo concepto de lo típicamente hermoso, del factor de la vida individual. Toda la crítica del siglo diecinueve de la doctrina acerca del clasicismo se mueve en la misma dirección. Robert Zimmerman, el primer historiador de la estética en Alemania, levanta sus armas contra el carácter 'teológico' de las demandas artísticas de Winckelmann. Lotze habla acerca del círculo vicioso al cual, en su opinión, está sujeto la estética del 'ideal': los griegos son ensalzados como los portadores de la belleza suprema, la belleza es aquello que el arte antiguo ha creado. Lotze llama a la convicción acerca de la preeminencia del tipo griego de la forma "la ilusión de la antigüedad de Winckelmann".<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Cf. Hotho, *Geschichte der deutschen u. niederländischen Malerei*, (1842), pp. 1-23, 346-348, 354; Schnaase, *Niederländische Briefe*, (Stuttg. u. Tübingen, 1834), pp. 54, 394, 399, *et al.*

<sup>30</sup> Vischer, *Aesthetik*, Bd. II, p. 349 (Reutlingen, Leipzig and Stuttgart, 1846-57); Rob. Zimmerman, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, (Wien, 1856), p. 316 *et al.*; Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (München, 1868), p. 18.

En esencia, la estética liberal-burguesa tiene a las doctrinas románticas como su punto de partida: el principio de la 'tolerancia' hacia todos los estilos y formas del arte, la noción de los derechos de la individualidad, libre de los estrechos 'cánones' de lo hermoso, y, finalmente, las nociones acerca de la especificidad del arte Cristiano-germánico. Hettner, un típico representante del liberalismo clásico alemán, ve el principal defecto de Winckelmann en no percibir esta especificidad.<sup>31</sup> La burguesía liberal alemana de finales del siglo diecinueve tenía mucho más respeto por Lessing.

En todas sus expresiones respetuosas hacia Winckelmann, la historia literaria lo registra, en suma, como un precursor de Lessing. En el siglo diecinueve se convierte en una figura polvorienta [vieja y olvidada], de quién Mehring podía únicamente decir (1909):

De los grandes escritores de nuestra época clásica, ninguno ganó una reputación europea tan rápida e involuntariamente como Winckelmann; y ningún otro fue tan rápidamente olvidado... Sus obras nunca fueron publicadas en una edición crítica, completa con un aparato crítico; la industria editorial, que inunda el mercado con ediciones baratas de cada escritor concebible e inconcebible, de nuestras eras clásica y romántica, no se ha acercado a él; las obras pueden ser halladas únicamente de segunda mano, y no sin dificultades.<sup>32</sup>

La sociedad burguesa, ocupada con cosas más acuciantes, olvidó a su 'Prefecto de Antigüedades'. Winckelmann ha sido comparado a Colón, y sus destinos fueron similares. La tierra que [el segundo] descubrió no era la paradisíaca isla de Cipango, sino un gran y rico continente. Saqueadores y emprendedores pronto conquistaron la nueva tierra e instituyeron sus gobiernos y fábricas. El nuevo mundo fue llamado con el nombre de algún italiano, y ahora todo escolar sabe cuán ingenuos eran los conocimientos geográficos del hombre que descubrió América.

## V

El profundo desprecio de los servicios de Winckelmann a la cultura europea se debía a los cambios fundamentales operados en el rol histórico de la sociedad burguesa, de la cual él era un precursor en el siglo dieciocho.

Karl Justi, su biógrafo, un hombre que en su propia persona atravesó la transición desde las corrientes burguesas alemanas, anhelantes de libertad, de la década de 1840 hasta los ideales del imperio de Bismarck, hace esta interesante admisión:

---

<sup>31</sup> Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im XVIII Jahrhundert*, 7 Aafl., BD I, pp. 348 ff.

<sup>32</sup> Fr. Mehring, *Gesammelte Schriften und Aufsätze* (Soz. Verlaganstalt, Berlin, 1929), Bd. I, p. 65.

El arte reciente ha tomado caminos distintos de los que cualquiera pudo haber imaginado en los tiempos que estamos tratando. El futuro siempre ha sido perverso, no ha permitido eclosionar a las semillas que sus agoreros habían sembrado; rara vez, o nunca, ha ofrecido aquello que se calculaba y predecía de él. La vida exterior de los habitantes de este planeta ha atravesado un cambio sin parangón en la historia. La naturaleza humana, inmutada desde el comienzo de la era geológica, se está adaptando a sí misma a estas nuevas circunstancias, con alguna dificultad; si el arte en general, y qué arte en particular, le corresponde [a esta nueva época], es una cuestión no aún resuelta. Se trata de una era de sorpresas técnicas, fotografía, ferias mundiales y museos universales; el resultado es el caos, pero un caos que cambia a cada minuto. Engañosas restauraciones de siglos estudiados y acumulados se suceden con creciente velocidad, cómo visiones que se disuelven. Todo es saludado con júbilo, lo semi-barbárico y lo petrificado, lo refinado y lo decadente. Únicamente lo racional y lo hermoso, como regla, no encuentra honor. Por el contrario, para fortalecer a los nervios enloquecidos por tales estímulos, es recomendable un baño de barro de 'salvajismo', como camino hacia el 'súper hombre' del futuro. Bajo tales condiciones, el concepto de belleza, que reinaba en la teoría del arte de Winckelmann, es unánimemente exiliado por los instruidos, y su lugar lo ocupa el ingenioso catalogar los restos del pasado, para la gran gloria de los catalogadores.<sup>33</sup>

Sería difícil, de parte de un sabio burgués, concebir un juicio más profundo acerca de toda la evolución del pensamiento artístico en el siglo diecinueve. Pareciera que Justi tiene una intuición acerca del advenimiento de la profunda crisis que algunas décadas después envolvió a todos los aspectos de la cultura y el arte de la sociedad burguesa. Conecta a esta crisis con el declinar de lo 'racional y lo hermoso' en la estética de Winckelmann. En lo que respecta al despreciado presente, vemos que Justi no carece de violentas expresiones para los epígonos. Pero en este desprecio aparecen algunos rasgos nuevos.

Los pensadores cuya actividad acompañaron el nacimiento del sistema burgués en los siglos dieciocho y diecinueve, buscaron a los grandes modelos del arte en el pasado y observaron críticamente a la modernidad. El autor de la *Historia del Arte de la Antigüedad* puede servir como ejemplo. No todas estas personas creían firmemente en la posibilidad de una nueva realización de lo "racional y hermoso", o, al menos, ellos deploraban su irrevocabilidad. En Justi encontramos una vaga conciencia de que lo 'racional y hermoso' mismo es demasiado estrecho para la plenitud de nuevos fenómenos creados por la era de las

---

<sup>33</sup> Justi, *op. cit.*, Vol., III, p. 274.

'sorpresas técnicas'. Sea o no que la 'naturaleza humana' pueda adaptarse a estos cambios, el hecho incontrovertible es que la envoltura de la vieja cultura ha sido rota. De este modo la crisis de lo extraño y lo feo se convierte en la crisis de lo 'racional y lo hermoso' mismo.

La imagen del mundo ha cambiado radicalmente. "Las eras de oro y de hierro han pasado hace mucho tiempo", dijo Marx en el *International Survey* de 1850. "El siglo diecinueve, con su ciencia, su mercado mundial, y sus colosales fuerzas productivas, está destinado a construir la era del algodón". Las tremendas conquistas de las fuerzas productivas materiales de la sociedad burguesa reconstruyeron al mundo con una decisión mucho mayor que la que podrían haber tenido los representantes más revolucionarios del estoico *civismo*<sup>34</sup> de 1789-1793. La naturaleza *objetivamente* revolucionaria de la sociedad burguesa fue más allá de los confines de aquella forma de relaciones sociales, y de la forma de mentalidad correspondiente, con la cual la burguesía llegó al poder. Esta es la razón por la cual Marx y Engels, incluso a mediados del siglo diecinueve, cuando el capitalismo florecía, siempre hablaron del advenimiento de una era de contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Y sería un error sostener que los fundadores del marxismo se equivocaron por virtud del hecho de que el capitalismo ha continuado existiendo décadas después. La perspectiva de Marx consistía en la liberación de las fuerzas productivas del envoltorio del capitalismo que las confinaba, por medio de una permanente profundización de la revolución democrática, con la transición socialista en el horizonte. Pero la burguesía respondió a la consigna de '*Revolution in Permanenz!*'<sup>35</sup> aplicando sus propias formas de adaptación a las condiciones cambiantes, con nuevas formas de dominación: neobonapartismo en Francia, la política de 'hierro y sangre' en Alemania, el espectro del cesarismo sobre toda Europa, como un síntoma del giro que se aproximaba en la burguesía, de los ideales de libertad hacia los ideales de la fuerza. La cuestión se estableció por medio de la lucha de las principales clases, y su habilidad para atraer<sup>36</sup> aliados, y por el momento la victoria fue de la burguesía.

Cambiando sus ideales, la burguesía en el siglo diecinueve hizo un curso entero de historia antigua, desde la cuasi-comunista Esparta hasta la Roma imperial. Incapaces ya de creer en la 'libertad griega', temerosos de enfrentar la verdadera corriente del desarrollo, los escritores burgueses constantemente alteran sus analogías antiguas. Ellos vacilan entre la necesidad de separarse del ideal abstracto de la república antigua y el deseo de subordinar toda la innovación audaz de la lucha de las clases modernas al viejo círculo de ideas, a la vieja

---

<sup>34</sup> Civismo (N. del T.).

<sup>35</sup> Revolución en permanencia (N. del T.).

<sup>36</sup> En el original en inglés: *attract allies*. Consideramos que es un errata por '*attract*'.

moralidad histórica. Esta es la razón por la cual la reciente literatura burguesa tiene tantos romanos tardíos y, en general, tantos teóricos del *coup d' état*<sup>37</sup>.

Este 'dogma de la antigüedad clásica' reformado tiene su larga historia. Tómese a Bruno Bauer, por ejemplo, quien a mediados del siglo pasado agoraba constantemente el advenimiento de una era de cesarismo y neo-cristiandad (encabezada por Bauer mismo, como un nuevo Séneca). Tales analogías, desde Bauer hasta Spengler, pueden únicamente oscurecer la específica situación revolucionaria contemporánea creada por el desarrollo del sistema capitalista. Esta es la razón por la que Marx en el prefacio al *Dieciocho Brumario* disecciona la "frase escolástica del así llamado cesarismo". Con toda su profunda reverencia por la genuina antigüedad, Marx y Engels se encontraban lo más lejos posible de cualquier basura clasicista, ya sea en la forma heredada del siglo dieciocho o en una figura renovada. Los fundadores del marxismo se dirigían al futuro, no al pasado.

Los conflictos de clase muestran la estrechez de la democracia formal, y deponen al ideal abstracto de la república burguesa en el modelo antiguo; y con este ideal, lo "racional y lo hermoso" de Winckelmann llegan a su fin.

El declive del culto a la antigüedad significó el pasaje del pensamiento social más allá del marco de la retórica legal y política hacia el campo de la vida social, las relaciones de clase, los efectivos vínculos prácticos que unen a los miembros de la sociedad más fuertemente que cualquier "contrato social". "El punto de vista del viejo materialismo", dijo Marx, "es la 'sociedad civil'; el punto de vista del nuevo es la sociedad *humana*".<sup>38</sup> Pero para ello se requiere de nuevo material histórico. La sociedad, constantemente empujando hacia adelante, se aleja más y más del manantial de la antigüedad. El mundo de los pueblos asiáticos (de quienes todo lo que Winckelmann podía decir era que ellos se distinguían por su 'carácter melancólico'), la comuna hindú, la marca germana, la existencia tribal, el comunismo primitivo, constituyen los nuevos horizontes históricos para la nueva era.

Al final del siglo diecinueve, el drama de la vida se representaba en un escenario incomparablemente más amplio que en los tiempos de Winckelmann. ¡Qué son la historia de las dos Indias, las aventuras de Robinson Crusoe, y toda la literatura de viajes, incluyendo el viaje de Candide a Eldorado, comparados con el triunfo del mercado mundial!. Haciéndose un camino para sí mismo con cañones y bajos precios, el capital porta con él a la arqueología y la historia del arte. El desarrollo de estas ciencias en los siglos diecinueve y veinte constituye un catálogo regular de agresión colonial. Winckelmann conoció únicamente algunas pocas obras originales del tardío arte griego (tales como el Laocoonte). El resto eran copias romanas. Ni siquiera conoció las figuras del Partenón de Atenas, que

---

<sup>37</sup> Golpe de estado (N. del T.).

<sup>38</sup> *Theses on Feuerbach*, X.

solo fue estudiado detenidamente gracias a la actividad saqueadora del escocés Lord Elgin, embajador británico en la Sublime Porte, quién los llevó a Londres en 1803-1812, un procedimiento que provocó el dicho *quod non fecerunt gothi, fecerunt scoti*.<sup>39</sup> Sin la penetración del capital inglés en las venas del Imperio Otomano, todos los descubrimientos en Asia Menor y las islas hubiese sido imposible, cómo la expedición de Perrot y las excavaciones de Schliemann sin la participación de capital francés y alemán. La subsiguiente expansión del comercio mundial puso en circulación a los monumentos de las culturas primitivas de América Central y China, al arte japonés, a la pintura persa, la arquitectura de India. Podían ya ser vistos en el horizonte los fabulosos éxitos de la escultura Negra. La concepción de belleza que el 'sistema científico' de Winckelmann presentaba probó ser demasiado estrecha para contener toda esta diversidad.

Su pensamiento, y el de su época, era demasiado directo y metafísico. En todos los campos de la cultura conocía solamente formas correctas (la mayoría de los casos, sólo condicionalmente correctas). ¡Cuán abstracto parece la formación helénica de Winckelmann y el latín escolar de sus contemporáneos comparado con los logros de la lingüística comparativa!. En las ciencias históricas, como en las ciencias naturales, el siglo diecinueve hizo muchos descubrimientos en el mundo de formas transicionales y combinaciones híbridas. A la luz de estos descubrimientos, la 'corrección' misma dejó de ser algo incondicional, y mostró que tenía fronteras históricamente variables. De este modo, maduraron en todos los campos del conocimiento las condiciones para la victoria del método dialéctico, a medida que en la vida practica se avecinaba la era de la democracia proletaria.

El desarrollo de la lucha de las clases oprimidas contra la aristocracia del capital significaba que millones de personas, anteriormente privadas de toda la cultura, ahora entraban en la escena de la acción histórica. ¿Podían los nuevos problemas ser tratados por la educación 'clásica' de Winckelmann, dirigida a una fina capa de pensadores del siglo dieciocho, tremendamente alejados del pueblo, a pesar de toda su profunda simpatía por él?. Para preservar su valor, la tradición revolucionaria del siglo dieciocho debía atravesar la escuela de la lucha de clase del proletariado, una prueba mucho más dura que la burguesa Revolución Francesa. Tenían que ser superados todos los elementos de abstracción sin vida que caracterizaban la etapa inicial del movimiento revolucionario, y que fueron reflejados por el pensamiento de Winckelmann. De otro modo, el espíritu clásico del civismo revolucionario devendría en humanismo liberal, promisorio en la forma, pero cada vez más reaccionario en esencia.

La noción de antigüedad que encontramos en Marx es una reelaboración crítica de la tradición de Winckelmann-Goethe sobre la base de la experiencia de la lucha de clases del

---

<sup>39</sup> Lo que no hicieron los godos, lo hicieron los escoceses (N. del T.).

siglo diecinueve. Es un hecho poco conocido que en su juventud Marx no solo leyó y resumió atentamente la *Historia del Arte de la Antigüedad*, sino que en general se encontraba bajo la influencia directa de sus ideas. Esta influencia se percibe incluso en su disertación acerca de Epicuro. Pero en la medida en que se acercó al comunismo, Marx tuvo que revisar su concepción anterior de la antigüedad. Tan tempranamente como en *La Sagrada Familia* criticó cualquier intento de ligar a la sociedad burguesa, "la sociedad de la industria, de la competencia universal, del interés privado persiguiendo sus fines libremente", con alguna forma de antigua constitución política. Hace una distinción fundamental entre el primitivo "orden social democrático-realista", basado en la relación directa de amo y esclavo, y el "nuevo gobierno representativo espiritualista-democrático, que descansa sobre la esclavitud emancipada".<sup>40</sup>

En el mundo antiguo aún permanecían elementos de la organización autónoma del pueblo, apenas comprendida por Winckelmann en la forma de 'libertad griega'. Estos elementos distinguen a la organización política antigua (en sus períodos clásicos) de la colosal maquinaria burocrática de gobierno, aislada del pueblo, que la sociedad burguesa construyó en el curso de los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve. Pero la 'libertad griega' tenía sus raíces en el estado no-desarrollado de todo el sistema social, y sobre todo en el hecho de que la libertad abstracta del ciudadano-átomo aún hallaba sus límites en las supervivencias de la existencia tribal. Los griegos son "niños normales" dirá luego Marx.

'La libertad griega', aquella base práctica de la 'armonía griega', no era de ninguna manera la libertad de un átomo en el espacio vacío; descansaba sobre una forma primitiva definida de relaciones de clase: la de la esclavitud. Únicamente por este medio era capaz de mantener las condiciones 'democrático-realistas' de una nación de esclavistas. Esta es su distinción respecto de la libertad 'espiritualista' (o sea, abstracta e insustancial, a pesar de toda su pretendida universalidad) del ciudadano de la democracia burguesa. Winckelmann y sus contemporáneos, de hecho, conocían únicamente a la antigüedad tardía y tomaron su entusiasmo por la libertad activa del individuo y la *ataraxia* del ciudadano político de la literatura de la desintegración de la antigüedad, de los Estoicos y los Epicúreos. El genuino carácter 'democrático-realista' de la comunidad griega fue descubierto después, cuando una nueva forma de democracia moderna, v. gr. la democracia proletaria, ya se encontraba en el horizonte.

Era solamente este *realismo democrático* de la sociedad antigua el que Marx y Engels siempre contrastaron con el pathos idealista de la democracia burguesa y el descaro realista de una sociedad de 'distinguidos fabricantes de salchichas' e 'influyentes comerciantes de cera'.

---

<sup>40</sup> *Works*, Vol. III, p. 150.

## VI

Pero las lecciones de los conflictos de clase del siglo diecinueve tampoco se les escaparon a los burgueses. El crecimiento del movimiento por la emancipación proletaria deja su impronta en la ideología de las clases propietarias. No solamente las masas populares sino que también las camarillas dominantes sienten cierta desilusión por las tradiciones de la democracia burguesa. De aquí la *crisis de ideales* en la literatura burguesa del segundo período.

Uno de los primeros síntomas de la transformación de la burguesía en una clase reaccionaria, como sabemos, es la tendencia de sus literatos al examen crítico de la herencia de su era revolucionaria. La literatura oficial del segundo período suaviza cuidadosamente los bordes ásperos, de los cuales aquella 'herencia' tenía muchos. Intenta aliviar los inminentes conflictos uniendo eclécticamente a todas las tendencias anteriores del pensamiento social en un único Panteón de la 'cultura'.

El principio de la moderación se encuentra, no obstante, lejos de agotar el arsenal conceptual de la reacción. La revolución misma consolida las fuerzas que se le oponen. Los más clarividentes ideólogos burgueses del tardío siglo diecinueve ascienden hacia una especie de *contra-revolución profesional*.

Por ello la predicación de la 'voluntad de poder', los ideales de la violencia, la doctrina sistemática de la oligarquía en el estilo de Renan o Nietzsche. La plataforma de la democracia burguesa parece demasiado estrecha incluso para las operaciones defensivas de la clase burguesa. Ahora la crítica de las frases liberales-humanistas aparece en las filas de la misma burguesía. El rojo resplandor de la revolución baña a todos los actos y pensamientos de los defensores del viejo orden, y hace que también llamen a una 're-evaluación de todos los valores'.

Esta nueva autodefensa de la dominación de clase de los adinerados no debe ser confundida con el conservadurismo ordinario. Es reacción bajo la máscara de la revolución. Los nuevos ideales súper-reaccionarios empujan hacia adelante contra la oposición de los ideólogos burgueses de la vieja escuela. Hombres como Nietzsche aparecen como 'revolucionadores del pensamiento', y alrededor de ellos se forma una especie de halo de martirologio. No debe haber nada de sorprendente en este choque de tendencias dentro de la misma burguesía. Como dijo Lenin:

La división en clases es, por supuesto, el más profundo fundamento de los agrupamientos políticos; esto es lo que, en último análisis, determina a estos agrupamientos. Pero este fundamento emerge únicamente en proporción al curso del desarrollo histórico y a la conciencia por parte de los participantes



y creadores de este desarrollo. Este 'último análisis' lo realiza únicamente la lucha política, en ocasiones como resultado de una larga y obstinada lucha de años y décadas, a veces apareciendo ferozmente en múltiples crisis políticas, luego apagándose y durmiente durante un tiempo. No es accidental que en Alemania, por tomar un ejemplo, donde la lucha política asume formas especialmente agudas, y donde la clase dirigente, el proletariado, actúa con especial conciencia, aún existan partidos (y poderosos partidos), como el Partido del Centro, que cubren su contenido de clase heterogéneo (pero en general incondicionalmente anti-proletario) con simbología religiosa.<sup>41</sup>

Algo similar se observa en nuestro caso. Las fuertes protestas contra la moralidad pequeñoburguesa y la prosaica ciencia, y el enervado arte que emanaba del círculo nietzscheano, eran revolucionarios únicamente en la apariencia externa. Al final del siglo diecinueve y comienzos del veinte, el curso general de la batalla política hizo de la filosofía de Nietzsche el reservorio del cual los empleados literarios del imperialismo sacaban su material. Para la burguesía moderna el valor de esta filosofía consiste únicamente en el enmascaramiento radical de las más bárbaras ideas reaccionarias. El fascismo es un experimento práctico de un tal enmascaramiento, a gran escala. La misma lógica se repite incluso en los pequeños gestos demagógicos de la así llamada 'revolución nacional' de Hitler, tales como la proclamación del Primero de Mayo como feriado nacional o en el uso fascista de canciones revolucionarias.

El proceso de la liberación burguesa de su propio 'ideal' y 'dogma' es conocido para nosotros en algunos fenómenos rusos (la conocida colección *Vekhi*, etc.). En la literatura europea el proceso se ha desarrollado desde 1848. Arrepintiéndose de su anterior fraseología democrática, la burguesía rompe públicamente con el racionalismo, el ateísmo y la crítica de la desigualdad social, y [otros] elementos similares de la ideología de la era de la lucha por la libertad. Pero en esta auto-degradación el autor burgués pronuncia algunas verdades amargas respecto de la estrechez de su sistema, la limitación del mundo moral de la 'gente respetable', las prosaicas represiones de la vida burguesa. La auto-exposición de la objetiva hipocresía de la democracia burguesa presenta a la ciencia social con el problema de trascender las fronteras del viejo sistema de ideas. La devoción a los intereses de la 'propiedad y el orden' requiere de ella que permanezca dentro de aquellas fronteras. El equilibrio entre estas dos tendencias aparece en una forma modernizada de reacción en la ciencia, extremadamente radical en lo externo, completada con una ridiculización de la estrecha concepción de la Ilustración, y mucho más conservadora en esencia.

---

<sup>41</sup> Lenin, "Tasks of Revolutionary Youth", *Selected Works* (Russian), 3rd ed., Vol. V, pp. 355 f.

Aquí está la respuesta a la discutible pregunta acerca del progreso de la historiografía en este período, cuando la burguesía giraba hacia la reacción. Claramente Gibbon o Winckelmann serían imposibles en el escenario del nacional-liberalismo del tardío siglo diecinueve. Por otro lado, Mommsen o Burckhardt son mucho más ricos que los historiadores de la Ilustración en lo que respecta a la experiencia de su clase. Y esta es la razón por la cual los escritores del nuevo esquema fueron capaces de señalar algunos puntos débiles en toda la literatura histórica anterior.

Los tempranos historiadores del ascenso del Tercer Estado tuvieron algunas geniales anticipaciones en el campo de las relaciones de propiedad y el choque de fuerzas reales en el pasado, pero estas ideas se encontraban subordinadas a su tarea moral general. Los datos históricos les servían meramente como fundamento para la enseñanza. Incluso las mejores tradiciones del pensamiento social burgués presentaban esta fatal dualidad: 1) el estrecho vínculo de la historia con la vida, en oposición al tedio archivístico y académico de la ciencia posterior; 2) la perspectiva limitada de la moralidad abstracta, la subordinación de la política a la edificación [moral].

En contraste con sus predecesores, la historia burguesa de la segunda mitad del siglo diecinueve ya no intentaba estimular las emociones cívicas. De hecho, hizo negocio suyo el desenmascarar a los héroes de Plutarco y mostrarlos como verdaderamente humanos. La nueva historia comenzó a prestar mucha más atención a aspectos de la vida antigua que anteriormente habían sido dejados en las penumbras: su historia económica, la lucha política detrás de escenas, el presupuesto ateniense y las ganancias romanas. En el proceso fueron descubiertos muchos detalles referentes a la prosaica vida privada de los griegos y los romanos, y muchas ilusiones ingenuas fueron destruidas. Bajo la influencia del estadio más avanzado de la lucha de clases, los historiadores comenzaron a encontrar el choque de intereses allí donde otrora únicamente se había visto armonía. Ellos tomaron prestado algo del marxismo, aunque su evolución sea en un sentido bastante opuesto. El incentivo central de todas sus investigaciones, la genuina fuente de todos sus descubrimientos, frecuentemente muy importantes, es el deseo de refutar la retórica democrática del tipo [burgués] más temprano. Incluso hoy día, muchos estudios especiales se escriben para mostrar que nunca en la historia existieron aquellos pueblos afortunados y virtuosos que, en contraste con sus descendientes corrompidos por la civilización, practicaban una vida democrática en común o incluso un igualador comunismo. Tal es la lógica interna que atraviesa todo el desarrollo del último siglo de escritura burguesa de la historia, y la hace moverse más allá hacia el bando de la reacción en la proporción en la que descubre las limitaciones de la vieja tradición científica.

Los contemporáneos defensores literarios del fascismo contrastan ansiosamente su posición con el 'liberalismo y el positivismo' del siglo diecinueve. Hablan de revoluciones

estupendas en todo el campo de la cultura, que se dicen ser la obra del Tercer Reich. En verdad, 'revoluciones' de este tipo, que señalan el cambio de los puntos de referencia en la teoría y la política de las clases dominantes, no son ninguna novedad. La ideología de la reacción fascista fue puesta en movimiento por toda la evolución del pensamiento burgués-liberal del último siglo. Podemos ver ahora que el cambio en la concepción del mundo antiguo en la literatura del *segundo período* constituía un factor de aquella preparación.

Incluso el liberal Droysen transfiere el centro de gravedad al tardío período griego, como si para enfatizar a aquella madura sociedad burguesa no hallara su modelo en la Atenas democrática del siglo quinto, sino en la Grecia monárquica del período helénico. Winckelmann aún consideraba a este último un período de moral corrompida y arte decadente, con cortos períodos intermitentes de alza que él siempre relacionaba con restauraciones temporales de la paz y la libertad. Tal punto de vista era demasiado 'humanista' para el nuevo tipo de historiadores.

La *Romische Geschichte* (1854-1856) de Mommsen fue escrita como una directa antítesis de las historias del siglo dieciocho con sus amadas frases sobre el carácter pernicioso de la ambición. Las ideas cesaristas de Mommsen<sup>42</sup> tuvieron una gran influencia en el proceso de degeneración del pensamiento democrático burgués. Su glorificación de la personalidad fuerte, que combina sus propios intereses personales con el pathos de la *raison d'état*<sup>43</sup> contiene elementos de la 'historia monumental' que más tarde demandaría Nietzsche. Grandeza y crimen, sabiduría política e impiadosa brutalidad, firmeza de carácter y desprecio por los prejuicios morales de la gente ordinaria: aquí está la nueva combinación de cualidades personales que caracteriza a los héroes de esta "historia monumental". Los escritores del siglo dieciocho representan a benefactores ideales de la raza humana, como Licurgo, o a lúgubres villanos como Nero o Claudio. Los historiadores de la madurez del capitalismo tratan de escapar a este contraste moral entre lo bueno y lo malo. Ellos retratan a personalidades demoníacas, mitad dioses, mitad animales, en parte más elevadas y en parte más bajas que el 'hombre' o el 'ciudadano' de la vieja historiografía. Sus héroes no se sacrifican a sí mismos por altruismo, sino obedeciendo a su propia voluntad creativa irracional. No cometen crímenes por egoísmo, sino como desinteresadas manifestaciones de fuerza. Estos hombres combinan místicamente a los más bajos instintos con la más alta pureza y heroísmo, la energía más monstruosa con la plástica calma, la ferocidad de un animal salvaje con la ingenuidad de un niño. En una palabra, son héroes del tipo de Cesar Borgia. Tiranía griega, cesarismo romano, las pequeñas dinastías del Renacimiento italiano, proveen copioso material para tales bocetos.

---

<sup>42</sup> Mommsen mismo manifestaba una cierta ambigüedad. Sostenía la importancia de la cultura griega en el dominio de las ideas humanas, pero cuando se trataba del desarrollo nacional separado de Alemania, él enarbolaba el modelo romano.

<sup>43</sup> Razón de estado (N. del T.)

Vemos que entre Winckelmann y Burckhardt la perspectiva de la ciencia histórica burguesa ha cambiado radicalmente. Si Winckelmann era el fundador del humanismo alemán en la era del surgimiento de la democracia burguesa, los últimos escritores se inclinan más y más hacia su opuesto, la dirección anti-humanista. Allí, libertad y paz como el escenario histórico ideal, aquí la búsqueda constante de poder y la sentencia de Heráclito: "Todo proviene de la guerra".

Por supuesto, los escritores del siglo dieciocho, incluyendo a Winckelmann, también sabían de la existencia de las dramáticas colisiones de la vida; pero ellos reducían toda la diversidad del conflicto histórico a la oposición eterna, *antropológica*, entre el egoísmo del individuo y las demandas del deber cívico. Su ideal se encontraba en algún punto del 'estado intermedio' entre la preponderancia de las pasiones y la excesiva severidad de la disciplina social. La experiencia de la lucha de clases del siglo XIX mostró cuan limitado era el contraste del 'individuo' y lo 'universal'. Las relaciones privadas devinieron en relaciones de clase, y en el curso de la lucha de clases la individualidad separada se eleva a la acción política despojada de los mezquinos cálculos personales. Esta es la superación práctica de la oposición entre egoísmo y altruismo.

Lo que había de nuevo en los escritores de la corriente anti-humanista era el intento de ir más allá de los límites de la ideología democrático-burguesa. Pero su colosal debilidad consistía en que ellos lo único que hicieron fue convertirse en su antítesis directa. De este modo, se negaron a condenar moralmente a la violencia y, en cambio, llegaron a un éxtasis estético con los hábitos de la bestia predadora. Ya que no querían y no podían adoptar la teoría histórica de Marx del desarrollo de los conflictos de clase, estaban obligados a reemplazarla por una caricatura reaccionaria. Surgió así la idea de aplicar la lucha darwiniana, zoológica, a los fenómenos sociales, una idea estrechamente vinculada con la propaganda del imperialismo. De aquí proviene también la idea del antagonismo militante de grupos sociales egoístas ('sociología'), el resurgir de la vieja teoría de la conquista y, finalmente, como el producto más ampliamente difundido, la teoría de la hostilidad instintiva de las razas. La misma experiencia del conflicto de clase que empuja a la ciencia burguesa a demoler las idílicas imágenes sociales de sus predecesores, establece estrechas fronteras a su realismo histórico y la empuja hacia una interpretación mística de las contradicciones sociales.

Los sabios burgueses más tardíos son incapaces de sobreponerse a la estrechez moral de los escritores de la Ilustración. Lo más que pueden hacer es reemplazar la honesta moralidad burguesa ordinaria por la invertida moralidad de la inmoralidad. En vez de la primacía de la virtud pública, vemos la glorificación del crimen cometido gratuitamente, 'en virtud de la superioridad'. El centro de atención ya no es el sujeto moral que decide de antemano sobre sus actos basándose en una evaluación de derechos y deberes, sino el

individuo místico al cual todo le es permitido ya que posee el más alto criterio de la fuerza bruta o el rango. Desde mediados del siglo diecinueve, la historiografía presentó una tendencia 'dionisiaca' que en la práctica significó la adulación de algún figurado Hohenzollern que se colocaba más allá del bien y del mal.

Los fundadores de esta súper-antropología fueron tres destacadísimos escritores de fines de siglo, que ejercieron enorme influencia en el subsiguiente desarrollo del pensamiento social burgués: Jakob Burckhardt, Friedrich Nietzsche y Houston Stewart Chamberlain.

Un contemporáneo historiador alemán del arte compara a Burckhardt con Winckelmann en lo que refiere a su influencia en las generaciones futuras, una influencia que de hecho fue muy grande en ambos casos, pero que presentaba direcciones opuestas. Winckelmann veía en el desarrollo del arte al florecimiento de una vida nacional feliz. La hermosa personalidad era hermosa para él únicamente cuando reflejaba al tipo general del humano física y mentalmente desarrollado. En Burckhardt tenemos frente a nosotros al aristócrata burgués defendiendo el derecho de las minorías y despreciando al movimiento de masas de su época. "No tendré una familia en esta mísera época" le escribió a Gottfried Kinkel en 1847. "Ningún proletario intentará enseñar *moralidad* a mis hijos". El grado en el cual sus opiniones presagian todas las subsiguientes invenciones de la reacción, con sus frases contra 'Rothschild y Marx' se puede ver en su dicho: "Más temprano o más tarde el (desagradable) capitalismo y la avara pugna de los de abajo se aplastarán recíprocamente, como dos trenes chocando en un único carril".<sup>44</sup>

El nombre de Burckhardt se encuentra conectado principalmente con sus estudios de la Italia renacentista. En su retrato de las personalidades de aquella época el continúa, a su propia manera, con la línea de Stendhal y Merimée. Pero también es conocido por sus lecciones sobre la historia de la cultura griega, dictadas en los '80 del siglo XIX. Este es el punto en el cual la nueva interpretación de la historia de la antigüedad entra en clara oposición con la vieja concepción humanista de Winckelmann, Schiller y Goethe.

Grecia era para Winckelmann la tierra de la norma y el tipo, donde todo era bueno y moderado, de carácter universal. Era la concentración de todos los aspectos positivos del mundo humano. Él vio en la sociedad griega al modelo de la unidad armoniosa del individuo y la vida social. Los griegos eran sinceros y humanos, poco preocupados por el mundo más allá de la tumba a cambio de lo cual su vida en la tierra era mucho más jubilosa y hermosa.

---

<sup>44</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, (Leipzig, 1924), Bd. II, pp. 173-175.

La imagen de Burckhardt es totalmente distinta. Ve en el mundo griego, más bien, a la concentración de todos los rasgos humanos negativos, todo lo anormal y trágico. Esto es exactamente lo que a sus ojos constituye su especial atractivo para el hombre moderno. No era difícil ver que la idea aceptada de una Grecia virtuosa se fundaba en información tomada de edificantes ensayos de antiguos moralistas.; y es igualmente fácil seleccionar de los autores griegos a las historias que muestran la extrema crueldad de los primitivos helenos, los profundos conflictos trágicos de su vida social, su sed de poder, su amor por la mentira, sus pesimistas creencias religiosas.

"Todo sobre los griegos", dice Burckhardt, "parecía comprendido en la era del gran ascenso del humanismo alemán del siglo pasado: en el reflejo de su heroísmo militar y espíritu cívico, su arte y poesía, su hermosa tierra y clima, ellos eran considerados afortunados, y el poema de Schiller *Die Gotter Griechenlands*, expresó esta pre-concepción en una imagen única, cuyo poder mágico no ha perdido aún su influencia. Se asumía que, por lo menos, los atenienses de la era de Pericles vivían año tras año en un estado de beatitud. Una de las más grandes falsificaciones de la historia que haya existido, y muy convincente por su extrema ingenuidad y sinceridad".<sup>45</sup>

Estas novedosas ideas de Burckhardt tuvieron gran influencia en la evolución de la concepción de Nietzsche. En este último las afirmaciones básicas acerca de la interpretación 'trágica' de la antigüedad aparecen en una forma mucho más clara y más general. "Nietzsche se encuentra muy lejos de la noción de Winckelmann acerca de la 'noble simplicidad y calma grandeza' de la antigüedad".<sup>46</sup> En las notas de Nietzsche en la primavera de 1870 encontramos el siguiente esbozo:

"El helenismo, la única forma en la cual la vida puede ser vivida: lo terrible bajo la máscara de la belleza. Aspecto polémico: contra el neo-helenismo (Renacimiento, Goethe, Hegel, etc.). Lo 'helénico' desde Winckelmann: la más violenta vulgarización. Luego la estupidez cristiano-alemana pretendiendo haber ido más allá... Tenían frente a sí a la imagen del helenismo romano-universal, el alejandrino. La belleza y la banalidad en alianza, naturalmente. ¡Escandalosa teoría!. ¡Judea!".<sup>47</sup>

La teoría 'liberal-judeo-marxista' de la antigüedad clásica, cómo Nietzsche diría si escribiese hoy. La *claridad griega* era el ideal de los partidarios de esta 'escandalosa teoría'. "Los griegos", dice Nietzsche, "vivían en la turbia atmósfera de lo mítico". El *optimismo griego* atrajo

---

<sup>45</sup> Jakob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, (Leipzig, Kroner, n. d.) Bd II, pp. 30f.

<sup>46</sup> Stempffinger and Lamer, *Deutschum und Antike in ihrer Verknupfung* (Lpzg. u. Berlin, 1920), p. 115

<sup>47</sup> Nietzsche, *Gesammelte Werke*, Musarionasugabe. (Munchen, 1920) Vol. III, p. 213.

a los escritores de la escuela humanista. Nietzsche adscribe el 'pesimismo de la fuerza' a los antiguos. Y el griego no era pesimista ni optimista. "Era esencialmente varonil". En lo que refiere a la *humanidad griega* que Winckelmann y Goethe celebraban, todo ello, a los ojos de Nietzsche, era una mera fábula, bobadas liberal-filantrópicas. "El helenismo goethiano", dijo Nietzsche, "era, primero, históricamente falso, y además demasiado blando y afeminado". Los griegos no fueron de ninguna forma un pueblo humano; por el contrario, a menudo mostraban una diabólica crueldad, frente a la cual los bárbaros pueden recular. Su cultura era una cultura de una pequeña capa de señores que se colocaban muy por encima de la masa de las bestias de carga. Sus aristócratas no eran mejores con el resto de la gente que bestias salvajes a rienda suelta. "¡Cómo puede uno hallar humanos a los antiguos!". El mundo antiguo no era el reino de la paz y la libertad. "La polis griega", dice Nietzsche, "surge del odio mortal... lo 'helénico' y lo 'filantrópico' eran opuestos, a pesar de que los griegos se ensalzaran mucho a sí mismos". Tenían 'fuertes instintos', una genuina 'voluntad de poder' y la 'simpatía' era para ellos una emoción temporal y enfermiza.<sup>48</sup>

Esta rapaz raza de señores no guarda ninguna semejanza con el pueblo armonioso y libre que describieron Winckelmann y Goethe. ¡Cómo han cambiado los intereses espirituales de la burguesía en los cincuenta o cien años que separan al humanismo alemán de los tiempos de Burckhardt y Nietzsche!. "Percibir 'almas hermosas' en los griegos, 'al dorado intermedio' y otras perfecciones", dijo Nietzsche en la *Gotzendammerung*, "ver en ellos calma y grandeza, un esfuerzo ideal, alta simplicidad de aquella 'alta simplicidad' o *Niaiserie allemande*,<sup>49</sup> yo estaba protegido, afortunadamente, por el psicólogo que llevo dentro de mí".<sup>50</sup> Todo esto son tardías polémicas contra Winckelmann.

"La extraña estrechez", dice el tercer apóstol de la reacción burguesa, Chamberlain, "que yace en la base de la perniciosa teoría del falso clasicismo, puede ser vista en el caso del gran Winckelmann, de quien Goethe informa que no solo no tenía ningún conocimiento de poesía, sino que le causaba disgusto, incluyendo la poesía griega; valoraba a Homero y Esquilo meramente como comentaristas de sus amadas estatuas... Tenemos un fenómeno patológico en este dogma del arte clásico, y debemos reírnos de que el sano y magnífico Goethe haga concesiones a la enfermiza reacción clásica mientras que, por otro lado, da consejos naturalistas".<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> *Gesammelte Werke*, Vol. II, p. 369; Vol. III, p. 212 *et al*; Vol. VI, p. 340; Vol. VII, pp. 145, 190, f.; Vol. XV, p. 300 *et al*.

<sup>49</sup> Tontería alemana (N. del T.).

<sup>50</sup> *Loc. cit.*, Vol. XVII, p. 155.

<sup>51</sup> Houston Stewart Chamberlain, *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts, 2. Hälfte. Hauptwerke*, Vol. III. Goethe subraya, no obstante que, a pesar de su indiferencia hacia la poesía, Winckelmann era un poeta por

Así, el dogma del arte clásico con su 'dorado intermedio' y otras perfecciones es únicamente una banal prolongación de la era del humanismo, inventada por filólogos académicos e historiadores del arte. Como nos dicen los escritores burgueses de la nueva escuela, es un signo de un enfermizo ascetismo en la sociedad europea y de una mórbida sensibilidad.

Las naturalezas fuertes dejan esta atmosfera tibia, abandonando la enfermiza devoción de Winckelmann a sus 'amadas estatuas', así como a su moderación racionalista e insípida benevolencia.

La crítica de la banalidad del ideal clásico repite la rebelión reaccionaria de la burguesía contra sus propias tradiciones. No hay duda que la concepción clásica-de-salón de belleza, popular entre la pequeña burguesía instruida del siglo diecinueve, estaba muerta e internamente corrompida. Pero la crítica de la perfección clásica, hecha por escritores como Nietzsche y Chamberlain, es doblemente vulgar. Estaba dirigida contra el contenido *democrático* del 'dogma', del cual de todas maneras quedaba bastante poco en la concepción artística popular de la burguesía del siglo diecinueve. De allí el trato despectivo con la *niaiserie allemande* de 'un Winckelmann cualquiera'.

Es bastante natural que los escritores reaccionarios se enfrenten contra aquellos aspectos de la verdadera sociedad griega en los cuales los hombres como Winckelmann vieron la corroboración histórica de sus ideales. No importa cuán ingenua pueda haber sido la fe en la immaculada armonía de la vida griega: la democracia ateniense existió realmente. Nietzsche, no obstante, vio en ella únicamente a una vulgarización de la genuina antigüedad. Concebía a Grecia, comenzando por Sócrates, como una especie de prototipo del siglo diecinueve con sus movimientos de masas, sus ricos advenedizos y demos, su abolición de la distinción de clases, su extensión de la educación barata y el lujo barato. La 'civilización' griega dio lugar a sus ilustrados y moralistas, con los cuales Nietzsche no tenía ninguna simpatía.

Vio en Sócrates al primer humanista y al precursor de la victoria del 'hebraísmo' actual sobre el viejo sistema aristocrático. La 'Grecia trágica' de la época de Heráclito es el período que Nietzsche contrasta a la más tardía era racionalista, que al final produjo, junto con las victorias democráticas, al florecimiento del arte plástico y un ascenso del rol social del artista-demiurgo. El ambiente social de las artes pictóricas era mucho más democrático que las fuentes de la poesía griega, que se encontraba estrechamente vinculada con las heroicidades de la infantería pesada. Este es el motivo por el cual Nietzsche se encontraba atraído precisamente por esta Grecia pre-socrática, anterior a Fidias: un período en el cual la

---

naturaleza (un hecho que Chamberlain omite, falseando [la verdad]). Mme. de Stael ha afirmado que las ideas de Winckelmann han tenido más influencia en la literatura de Alemania que en las artes plásticas.



ética individual aún no había tomado forma, cuando ningún "canon" delimitaba aún las formas plásticas del cuerpo humano respecto de la tempestuosa existencia dionisiaca de todo el resto de la naturaleza. La ruptura de la substancia primigenia en átomos, aquellos orgullosos pequeños cuerpos, plenos de 'noble simplicidad y callada grandeza', dice Nietzsche, señaló la victoria del principio apolíneo, el principio de la separación.

Esta crítica del "principio apolíneo" reflejaba la oposición del escritor reaccionario a la democracia burguesa. La ética de Sócrates y la estética de la forma perfecta eran únicamente conceptos alegóricos en los cuales Nietzsche veía corporizados a los ideales de sus predecesores. Impulsado por una precisa intuición de clase, preparó nuevos caminos del pensamiento social burgués, exactamente en la dirección opuesta del que había tomado en la era de Winckelmann.

Friedrich Nietzsche era únicamente la más clara estrella del atardecer de la cultura burguesa. Willamowitz, el crítico de Nietzsche, y Erwin Rohde, el amigo de Nietzsche, escribieron sobre Grecia en el mismo espíritu, la *Griechische Denker* de Gomperz un poco menos, pero también ayudó a la victoria del patrón de la antigüedad pre-socrática.<sup>52</sup> Numerosos descubrimientos en el campo de las artes pictóricas de la Grecia arcaica y tardía también ayudaron a mellar el culto a la perfecta forma antigua. "Por doquier en la historia de los griegos y romanos, en lugar del ideal, en el cual los hombres antaño creían, se encontraba la mundana realidad, donde todo sucedía con espíritu humano, en ocasiones demasiado humano".<sup>53</sup> Papiros e inscripciones revelaron una multitud de detalles de la vida económica de la sociedad antigua y no mostraron más que una 'clásica' avaricia de los tempranos especuladores. La frase acerca del "capitalismo antiguo" comenzó a hacerse popular en la historiografía. Académicos como Eduard Meyer hablaron de verdaderas fábricas en las cuales enteras multitudes de esclavos trabajaban. No estaba lejos el momento en el que los hombres verían en las catapultas y *ballistae*<sup>54</sup> de los antiguos a la artillería pesada de sus ejércitos, y en la máquina de guerra del Rey Demetrio algo parecido al tanque moderno.

Esta tendencia de encontrar síntomas de las modernas contradicciones en la antigüedad era un peculiar intento de justificar al capitalismo. A pesar del entusiasmo de los demócratas del siglo dieciocho como Winckelmann, la 'era dorada' nunca existió: esto es lo que querían probar los historiadores del capitalismo en decadencia. Un buen ejemplo es el célebre trabajo de Pelman acerca del socialismo antiguo. El propósito velado de este libro es demostrar que los cuentos acerca de 'buenos viejos tiempos' semi-comunistas surgen

---

<sup>52</sup> Willamowitz ataca al "clasicismo helenizante", aquel "hijo del racionalismo y la ilustración" (*Griechische Tragödien*, 1900, Vol. II, p. 27). Rohde, en su célebre obra sobre religión griega (*Psyche*) se ocupa de refutar la vieja noción del brillante paganismo.

<sup>53</sup> P. Cauer, *Das Altertum im Leben Gegenwart*, 2 Aufl., (Leipzig-Berlin, 1915), p. 3.

<sup>54</sup> Ballesta (N. del T.).

[únicamente] en la cabeza de hábiles demagogos y publicistas de todas las épocas (tales como Dicaearco y Rousseau).

De este modo terminó la vieja noción del mundo griego, que lo poblaba con virtuosos héroes de yeso. "Si debemos dar crédito a esta concepción del helenismo, entonces claramente una de las más importantes ocupaciones de los griegos y los romanos consistía en leer atentamente a Winckelmann, tal como los hijos de la naturaleza de Rousseau tuvieron sin duda un exhaustivo conocimiento del *Contrato Social*".<sup>55</sup>

En los días de Winckelmann aún se creía que los griegos nunca coloreaban sus estatuas. Esto probó ser un error, pero un error no menos legítimo que la errónea interpretación de Aristóteles que hicieron los teóricos de la tragedia clásica. Los hombres de la Ilustración retrataban a sus griegos con las líneas más generales y abstractas. El poder de abstracción, por así decir, simbolizaba para ellos el carácter normal del modelo griego. El descolorido de los bien formados dioses y héroes testificaba su pureza moral, no manchada por el contacto con la pintoresca seducción del pecado.

La ciencia histórica del capitalismo maduro ya no representó a los griegos y romanos en la forma de morales estatuas acromáticas. Era más propensa a pintarlas como a indios antes de la batalla. Los antiguos helenos aparecieron para el mundo europeo como un pequeño pueblo astuto y predador, amante del saqueo y la ganancia, sobrio y calculador en las cuestiones prácticas, románticamente divididos en sus tendencias artísticas y religiosas. Todos los subsiguientes descubrimientos del antiguo barroco, el impresionismo y el expresionismo helénico, solamente añadieron nuevos toques a esta transformada imagen de la vida griega. "Ya no se trataba de un día de gracia, de un pueblo de noble simplicidad y calma grandeza. Su gris cotidianeidad se nos presentó con los innumerables documentos de su ser 'demasiado humanos'".<sup>56</sup>

De este modo, la vieja teoría de la suma de la perfección clásica, elevándose por encima de la inmadurez y la decadencia, fue rota. El producto de su disolución fue un general *relativismo* en las normas y evaluaciones. El profundo arcaísmo y el 'dorado otoño' del arte ahora ocupan la atención de los investigadores. Ansiosamente rehabilitan todas las épocas que los historiadores previos habían rechazado como tiempos de gusto crudo o depravado. Todo lo incompleto y primitivo, refinado y decadente tiene también su sabor, no inferior en valor interno que el sabor del arte clásico. Incluso a finales del siglo diecinueve surge en la literatura burguesa aquella "Lebensphilosophie"<sup>57</sup> del último de los romanos que gana ascendencia solamente en los años de post-guerra. Bajo la influencia de estas actitudes,

---

<sup>55</sup> Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* (München, 1928), Vol. II, p. 378.

<sup>56</sup> Otto Immisch, *Das Nachleben der Antike* (Leipzig, 1919), p. 7.

<sup>57</sup> Filosofía de la vida (N. del T.).

dos académicos austríacos, Alois Riegl y Franz Wickhoff, fundaron una de las muchas tendencias de la estética burguesa contemporánea, en abierta oposición al método de Winckelmann y a toda la vieja historia del arte.

Su material consistía, principalmente, en el tardío período romano y las tendencias artísticas de la cristiandad primitiva, pero otros aspectos de la historia del arte también atrajeron su atención. Poseían un enorme conocimiento factual que ciertamente sobrepasaba al de sus rivales de la vieja escuela, y fundaron todo un movimiento que por principio abandonó las nociones de 'más elevado', 'más bajo', 'floreciente' y 'decadente' en el arte. Todo es igualmente bueno para el investigador. En cualquier obra de arte, sea en la producción de un esquimal o de un Fidias, una fuerza específica se encuentra trabajando, una dirección específica de la voluntad artística, que no puede ser sujeta a juicio. ¿Puede algo ser más contrario a los principios de la *Historia* de Winckelmann?. Y, de hecho, la escuela de Riegl dio lugar a todas las subsiguientes 'revoluciones' contra la vieja estética de lo "verdadero, bueno y bello".

Heinrich Woelffin fue en la misma dirección, aunque por su propio camino. La historia del arte le debe la rehabilitación del barroco, que Winckelmann había despreciado. Retornando a un pensamiento que Schelling ya había expresado en su oración *Sobre la relación del arte con la naturaleza*, Woelffin comenzó a afirmar que las eras que siguen a los períodos clásicos deben ser juzgadas en relación al carácter específico de esfuerzos y peculiaridades de estilo, y no como meras decadencias del ideal. Sus seguidores extendieron la idea de la igualdad de derechos de lo clásico y del barroco a toda la historia de las artes plásticas, e incluso a la literatura. Con esto, se le dio el golpe de gracia al viejo esquema histórico.

A los historiadores del arte de la nueva generación, las épocas primitivas y post-clásicas no solamente les parecían iguales en significación a la "Era de Fidias", sino que también les producía una especial fascinación. Este es un hecho indudable que conoce cualquiera que haya seguido la historia del arte en sus cambios a lo largo de las últimas décadas.

A partir de aquí, el proceso general de la evolución del pensamiento burgués en la transición a la reacción se repite a sí mismo. La vieja ideología democrática se aferraba fuertemente a sus contrastes abstractos. Para ella, la belleza clásica era natural como la luz, y tan contraria a la fealdad y el barbarismo como la libertad lo es a la esclavitud, la ilustración a la ignorancia. Esta antítesis, como las otras oposiciones abstractas de la ideología democrático burguesa, fue destrozada por el desarrollo del capitalismo y la lucha de clases en el siglo diecinueve. La conciencia acerca de este proceso general por parte del proletariado fue la teoría de la dialéctica materialista. El pensamiento burgués tiene su propia forma de

asimilar la experiencia de este período, y va más allá de las verdades abstractas de la democracia burguesa hacia la negación de toda verdad objetiva, hacia el relativismo universal y la sofistería subjetivista. En el terreno del arte como en el terreno de la moral sencillamente da vuelta, como a una media, a la vieja metafísica democrática. La teoría y la práctica artística enteran así en una fase que Plejanov oportunamente denominó "la crisis de la fealdad".

Hemos visto hasta ahora dos etapas de la cultura burguesa. La forma clásica, correspondiente a la época del desarrollo 'normal' de las relaciones burguesas, se edificó sobre el principio del intermedio regular. Evadía las contradicciones. La excesiva complejidad, la desigualdad, la desproporción entre las partes, le parecía antinatural y anormal. Se esforzó por la abstracta claridad, simetría y simplicidad. En el campo de la vida práctica, devino en el dogmatismo de la ley y la igualdad. En el campo artístico, era la estética del Apolo Vaticano y la Madonna Sixtina, los modelos favoritos de la teoría del arte del siglo dieciocho y, luego, de la banal decoración de cualquier vivienda de filisteo. Fundamentalmente, esta forma histórica de conciencia, que dio lugar a Winckelmann y a toda la estética del ideal, era una totalidad de los conceptos y principios de la democracia burguesa que, en palabras de Lenin, son "cortados en el molde de las relaciones de la economía mercantil".

La segunda corriente de la conciencia burguesa obtiene sus más grandes victorias en una época en la cual la caída del capitalismo es inminente. Reproduce en una forma mística y distorsionada a todas las contradicciones y al caos interno del capitalismo, que yace bajo la apariencia externa de orden. Este es un elenco tomado del lado predatorio, primario, de la economía mercantil, donde por doquier reina el azar, donde equivalentes desiguales son intercambiados, un mundo de escasez o de exceso. El "dorado intermedio" parece un espejismo vacío, y el ojo penetrante únicamente ve extremos llevados al antagonismo: violencia o sufrimiento, exceso o necesidad. De aquí la moral de la inmoralidad y la estética del 'hombre gótico', como es costumbre ya decir en la literatura estética. El reflejo de este 'hombre gótico' y su distracción interna se percibe en todos los fenómenos de la decadencia de la cultura burguesa en las décadas recientes.

Y de aquí las dos formas de conciencia, incluso quizás más, los dos principios opuestos en una escala cósmica: el 'principio de Apolo' y el 'principio de Dionisio'. Por lo menos, esto es lo que afirman la contemporánea filosofía de la civilización, que se encuentra totalmente atrapada en este dualismo. De hecho, estos dos principios contrastantes son dos caras de la misma moneda. La oculta unidad interna de su naturaleza deviene clara en el curso del tercer y último período del pensamiento social burgués.

## VII

La concepción de dos tipos radicalmente contrarios de la cultura estética, enraizada en la misma esencia de la naturaleza y el ser humano, yace en el centro de toda la filosofía del arte contemporánea en occidente. En todos lados nos encontramos con Apolo y Dionisio vestidos en los ropajes más diversos. Esto, a primera vista, parece extraño. ¿De dónde proviene el interés en tales cuestiones en nuestra época?. ¿Qué significan estas bellezas mitológicas?.

La forma de Apolo se encuentra entre los accesorios más viejos del pensamiento burgués. Los héroes de Even Chekhov, tenderos provincianos, han oído acerca de la existencia de "Apolo Belvedere". Su popularidad comienza incluso en el siglo dieciocho, pero allí carece de esta sombra de banalidad que se adhiere a todo lo conectado con la estética de la baja clase media educada. Winckelmann describe la belleza del Apolo Vaticano con el entusiasmo de un genuino poeta, viendo en él al "más alto ideal del arte", "un modelo del mundo de la belleza incorpórea". Es el dios de la luz y el sol, de la juventud y la armonía, presentado por el artista en el momento de la victoria sobre Pitón, descendiente del caos. Winckelmann, como toda su época, vio en esta deidad antigua a un símbolo de la ilustración triunfando sobre la ignorancia, la victoria de la belleza y la libertad sobre el barbarismo, el despotismo y el desorden. La forma de Apolo es una expresión alegórica de los aspectos progresivos del sistema burgués.

La figura del turbio dios Dionisio aparece en la literatura más tardía. Los románticos alemanes hablaron primero de él, recibió el derecho de ciudadanía de manos de Nietzsche, y únicamente con el giro del pensamiento burgués hacia el misticismo y la reacción triunfa el "principio dionisiaco" en todos los campos de la cultura burguesa. La pequeña burguesía moderna, que con su ingenio termina bajo la influencia de la crisis del capitalismo, ya no se satisface por la 'trivial armonía' de Apolo, tal como la 'libertad' y la 'educación' ya no obtienen sus simpatías. Su banalidad consiste primariamente en que tiene pretensiones de originalidad. Ve la causa de todos los infortunios de la humanidad en la excesiva difusión de la ciencia, y se lamenta por la disolución de la era de la sumisión absoluta. Encuentra su ideal estético no en Fidias y Rafael, sino en la 'Pasión' de Matthias Gruenewald.

Estos cambios ideológicos constituyen la continuación directa del proceso que comenzó en el siglo diecinueve. Retornando a la herencia intelectual de Winckelmann, notamos que su curva comienza a descender con el comienzo de la era del imperialismo, mientras que la línea inaugurada por Burckhardt y Nietzsche experimenta un tremendo auge. La guerra y los disturbios post-bélicos fueron un fértil suelo para un nuevo crecimiento de las tendencias 'dionisiacas'. La derrota de Alemania en la Guerra Mundial condujo a los

ideólogos de la burguesía alemana hacia una nueva 're-evaluación de los valores', que fue más allá en la aplicación de la consigna de Nietzsche:

"¡Los ideales son el peligro!". "La abstinencia", dice el conocido historiador de la literatura Oskar Walzel, "es el signo de los descendientes de Winckelmann. La *askesis*<sup>58</sup> de un mundo de estricto desempeño del deber requiere de tal conducta. Al mismo tiempo hay ciertos efectos posteriores. La resaca, para estar seguros, busca la indulgencia de otros. El ideal ilustrado de la virtud es el trasfondo: contenerse de todos los disfrutes que dañan al hombre".<sup>59</sup>

Para el escritor alemán actual, de matiz nacionalista, Winckelmann y sus requerimientos de una estricta forma clásica significan la sujeción a aquella 'idea de virtud' que fue impuesta a la burguesía alemana por el Tratado de Versalles, y que fue para ellos una resaca tras la borrachera de otros. A través de todo el período post-bélico la literatura burguesa alemana luchó para liberar al 'principio nacional de la forma' de las presiones de 'cánones universales'. ¡Vencedores y vencidos!. Para los primeros, los ideales de la 'noble simplicidad y la calma grandeza' denotan la satisfacción con su posición. Cuando la ventaja está de tu lado no es difícil predicar formas generales de ley, virtud y belleza. Es el lenguaje de las así llamadas 'democracias occidentales', de la Liga de las Naciones. En el concierto europeo de post-guerra, las potencias victoriosas hicieron sonar constantemente las idílicas melodías del siglo dieciocho, mientras que del lado alemán surgieron los duros e infernales sonidos de Wagner. En general, la burguesía alemana representa el lado insatisfecho e inarmónico del mundo post-bélico en Europa; se encuentra poseída por una nietzscheana sed de venganza. Para ella la 'noble simplicidad y calma grandeza' únicamente significan 'contención' y 'ascetismo'. De aquí su amarga oposición al principio apolíneo.

Ernst Troeltsch, en su artículo "Humanismus und Nationalismus in unserm Bildungsesen",<sup>60</sup> ya había anunciado el fin del período en el cual la "antigüedad" se encontraba unida con el 'espíritu alemán', de la época del humanismo humboldtiano y de la teoría del arte de Winckelmann-Goethe. De la vieja síntesis se formó un especial 'principio alemán', al cual el futuro pertenece. Esta negación de lo 'universal-humano y antiguo' sirve como base para las conclusiones más chovinistas en lo que respecta a todo el sistema de educación.

Es comprensible que al menos en un aspecto la antigüedad de Winckelmann debe encontrarse en directa contradicción con la 'weltanschauung'<sup>61</sup> nacional-socialista; y de hecho

---

<sup>58</sup> Ascetismo (N. del T.).

<sup>59</sup> Oskar Walzel, *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart*, (Wildpark-Potsdam, 1927) Bd. I, p. 22.

<sup>60</sup> En la colección *Deutscher Geist und Westeuropa*, Hans Baron ed. (Tubingen, 1925), pp. 211-243.

<sup>61</sup> Concepción del mundo (N. del T.).

Winckelmann no fue pasado por alto por los ideólogos fascistas alemanes. Uno de los mejor conocidos intelectuales hitlerianos, Alfred Baumler (en la actualidad [1933] profesor de 'pedagogía política' en Berlín), ataca al "gran anticuario" con toda una batería de argumentos místicos.

Winckelmann, con su aversión al arcaísmo, es la antípoda de los teóricos fascistas del "mito". La base de su actitud negativa frente a la mitología, como remarca correctamente Baumler, es la idea fundamental de la Ilustración, la idea del 'pueblo libre', libre, entre otras cosas, de superstición. Es precisamente en esta hostilidad al misticismo que Baumler ve al defecto básico de la estética del ideal. "El dominio de Winckelmann comienza donde algo ya ha tomado forma, como el dominio del historiador comienza con la primera inscripción. Una consecuencia inevitable a este apego incondicional a la luz y la forma es que lo religioso, y todo lo conectado con él, desaparece en el trasfondo...". Winckelmann contrasta a la belleza antigua con todas las religiones, especialmente la cristiana. Baumler, no obstante, afirma que el arte griego tampoco puede ser comprendido apartado del sentimiento religioso. "Winckelmann", dice, "arrancó las raíces de la 'planta' del arte griego. Lo observó únicamente en la parte que creció a la luz del sol: las raíces, ocultas en el oscuro reino material de la tierra, escaparon a su visión".<sup>62</sup>

Baumler encuentra la falla original de toda la ciencia, incluyendo la histórica y la estética, en esta falta de comprensión del "principio material" de la gris, arcaica, antigüedad, en el ilimitado amor a la luz del sol. La demanda principal del programa de los intelectuales fascistas es la creación de una 'atmosfera mitológica'. Al menos, ellos ven en esto la marca que los diferencia del 'intelectualismo', el 'racionalismo', y el 'cientificismo' del viejo pensamiento liberal.

Es interesante [notar] que el 'filósofo' oficial del Nacional-Socialismo, el 'Guarda Blanco' Alfred Rosenberg, también echó sus manos sobre el legado de Winckelmann. Él habla de las dos corrientes fundamentales del pensamiento alemán hasta la aparición de su periodístico-filosófico *Mito del Siglo Veinte*:

"Desde Winckelmann, pasando por los clásicos alemanes hasta Preller y Voss lo brillante, lo abierto, lo visible es enaltecido; pero esta línea ahora decae, su curva se achata cada vez más. Los pensadores y los artistas se convierten en unidades divorciadas de la sangre y el suelo, y, basándose únicamente en el ego, en la 'psicología', intentan 'explicar' o criticar la tragedia ática: Homero fue comprendido únicamente formal-estéticamente, y el racionalismo helenista tardío tenía que dar su bendición a los anémicos

---

<sup>62</sup> *Der Mythos von Orient und Occident, Eine Metaphysik der alten Welt*. Aus den Werken von I. I. Bachofen. Mit einer Einleitung Von Alfred Baumler (München, 1926), pp. XXIV-XCV.

y profesoriales garabatos de muchos volúmenes. La otra tendencia, la romántica," continúa él en un estilo más profundo, "se zambulló en las subterráneas primaveras internas del alma que aparecen en los juegos funerales tras la caída de Troya, o en Esquilo por medio de la acción de las Erinias. Penetra el alma de los anti-dioses ctónicos hasta el Zeus olímpico, honra a los dioses maternales, con Demetrio a la cabeza, sobre la base de la muerte y sus misterios, y finalmente se da a sí misma al dios de los muertos, Dionisio. Welcker, Rohde, Nietzsche señalan a la 'diosa Tierra' como la informe portadora de la vida, la cual, al morir, se fusiona nuevamente con el útero maternal. El gran romanticismo alemán siente, con terror sagrado, como cada vez más oscuros velos son arrojados sobre los brillantes dioses del cielo, y se sumerge profundo en lo instintivo, lo informe, lo demoníaco, lo sexual, lo extático, lo ctónico, el culto de la madre. Aún llamando a todo esto Griego". El romanticismo alemán ha descubierto este choque de valores, este dualismo cósmico, detrás del cual acecha la primordial oposición de razas. En nuestra era, afirma el oráculo fascista Rosenberg, en la era de "internacionales de masas", este descubrimiento debe ser descubierto por todos los medios. Solamente debemos liberar al romanticismo de algunos "resquemores nerviosos".<sup>63</sup>

Para aproximarse más al contenido real de toda esta mitología, permítasenos tomar una de las obras mitad estética, mitad filosófica, característica de la Alemania de post-guerra, *Der Geist der Gothik* de Karl Scheffler, un libro que apareció durante la primera ola de Nacional-Socialismo en 1923. También Scheffler es un crítico de Winckelmann, a quien trata junto a Lessing y Goethe en el capítulo "La teoría del Ideal".

Hablando del familiar "dualismo eterno del arte", trata con la oposición de lo "griego" y lo "gótico", que identifica con lo "apolíneo" y lo "dionisiaco" de Nietzsche.

(...)<sup>64</sup>

Considerado desde el punto de vista cósmico, la "belleza" denota una "tendencia a la jubilosa, calma armonía", "felicidad", "satisfacción". "Pero en el arte", dice Scheffler, "la felicidad tampoco es la cosa más elevada, al igual que en la vida". La belleza comprende únicamente la mitad del hombre. "El mundo de la sensación artística contiene en el mismo grado la sensación de terror, las disonancias de lo característico, la monumentalidad de lo sublime". Esta segunda mitad es más grande que la primera. "Las formas de la voluntad que producen lo grotesco también pertenecen al arte, ya que el arte es sobre todo un acto de

---

<sup>63</sup> Alfred Rosenber, *Der Mythos des XX Jahrhunderts* (München, 1932), pp. 56 f.

<sup>64</sup> Aquí, probablemente, se hubiera encontrado la cita de Scheffler que el traductor inglés omitió (N. del T.)



voluntad y por tanto, por naturaleza, elemental. El arte también presupone al caos antes de la forma, al exceso antes de la armonía y a la fuerza primordial antes de la belleza".

Mucho de esto, por supuesto, no es para nada nuevo. Pero es característico que para escritores como Winckelmann y Goethe la primacía de la armonía y la belleza fuera obvia, mientras que los escritores de la moderna burguesía coloquen el centro de gravedad en el polo directamente opuesto. Aquí se percibe la época de la gran desintegración, reflejada, a su modo, en la literatura burguesa. A su modo: esto es, el hedor a sangre que tiene la revuelta contra la armonía y la felicidad a que da lugar; es la esperanza del 'estado heroico' del fascismo, opuesto al liberal 'estado de bienestar'. Esta es la fuente de la lucha hacia el gótico universal que por doquier crea 'formas de malestar y sufrimiento'. Lo gótico, dice Scheffler, incluye algo 'diabólico' o 'demoníaco'. El principio gótico es el principio de la valentía. Pero "toda valentía permanece, en esencia, barbárica". "Las naciones destinadas a devenir civilizadas, que hace mucho se encuentran preñadas con los problemas del arte y que al final dieron nacimiento a la belleza, son, en esencia, naciones femeninas". El "espíritu gótico siempre aparece en forma fertilizante y revolucionaria; debe abandonar la civilización de la felicidad a femeninas naciones griegas" (obviamente refiriéndose a los franceses).

La 'revolución' del mundo de la que habla Scheffler se encuentra en completo acuerdo con el programa de la nueva construcción arcaica-monumental, distinguida por la sólida jerarquía, la brutal discriminación, y las otras ventajas de las 'eras trágicas', esto es, el programa hace mucho implícito en la filosofía del arte occidental-europea. La idea central es la renovación de la sociedad con la ayuda de una 'sana barbarización'. "Lo barbárico y lo gótico son idénticos", dice Scheffler; "ambos se oponen al estado de cosas en el cual reina lo normal, donde el hombre y la naturaleza se someten a aquél formalismo resucitado que por hábito solemos llamar cultura".

De acuerdo con Scheffler, el siglo diecinueve fue de tal naturaleza. Desarrolló una 'disciplina mental unilateral', estimulando la 'facultad crítica' y sofocando al instinto. "Toda la naturaleza fue mecanizada, y la vida perdió todo sentido moral". La creación artística sufrió la misma degeneración: "El siglo diecinueve fue una era de imitación en el arte, de flácidas formas e ideología sentimental. Artistas mediocres dominaban, mientras que los talentos originales eran perseguidos o ignorados".

Pero hacia el final del siglo diecinueve comenzó un nuevo surgimiento de los principios góticos y barbáricos. Se percibe una transición desde el sentimentalismo a la cruda actividad, hay una nueva aparición de los "sentimientos y sensaciones primitivas, coloreadas en los tonos del mundo primigenio". El siglo diecinueve liberal-sentimental había comenzado a tambalearse. La cabeza de Gorgona apareció por debajo de la apariencia externa de armonía. "Fue precisamente en el arte donde esta nueva experiencia del mundo se

hizo clara". El artista cambia de temas 'clasicistas-naturalistas' hacia fuertes efectos góticos, que Scheffler encuentra ya en el Impresionismo. Comienza el abandono de los ideales de la 'normal belleza griega', que luego se extiende. "Esta nueva forma de ver no se amedrenta frente a lo feo, por el contrario casi que busca a lo socialmente grotesco; es naturalista y romántico al mismo tiempo".<sup>65</sup>

Estos extractos de Scheffler son representativos de tendencias en la reciente filosofía burguesa del arte, e incluyen elementos dominantes de la ideología burguesa contemporánea: la transformación de la crisis de la vieja estructura social en un problema cósmico eterno de la armonía y el caos; la crítica ultra-radical de las tradiciones burguesas liberales; la transición de ideales de lo 'libre' y lo 'normal', lo 'armonioso' y lo 'bello' a los ideales de la violencia, la dureza y el poder a cualquier costo; la apología del bárbaro heroísmo, de la infracción de las normas estéticas y morales, de la fealdad como principio; y finalmente, la interpretación de este extremismo reaccionario, esta revuelta de la violencia burguesa contra la civilización burguesa, como una manifestación revolucionaria de la más grande importancia. Tal es el contenido real del choque entre los principios 'apolíneo' y 'dionisiaco' en el pensamiento de la burguesía contemporánea. Walter Pater, quien fue cercano a las ideas de Nietzsche en muchos aspectos, dedicó un elogio a Winckelmann (en su *Renaissance*). La cuestión básica que plantea contiene implícitamente las direcciones subsiguientes de la estética occidental moderna. Él pregunta si el estilo de la 'noble simplicidad y la calma grandeza' puede ser combinado con la luz multicolor de la vida moderna; si puede hallarse una vía fuera de las complejas contradicciones de la actualidad hacia el ideal plástico de Winckelmann. Y su respuesta es: "Ciertamente, para nosotros, en el mundo moderno, con sus conflictivas reclamaciones, sus enredados intereses", este, el eterno problema de la cultura, es más difícil de resolver que lo que fue para los griegos. "Para Goethe,...él [Winckelmann] define en sus contornos más claros al problema de la cultura: el balance, la unidad con uno mismo, el consumado modelo griego".<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> De acuerdo con Scheffler, un movimiento similar está teniendo lugar en la arquitectura. "El nuevo Gótico ha entrado en el arte del constructor, sucediendo al clasicismo y al renacentismo. Esto se muestra en el interés por estructuras funcionales grandiosamente concebidas y simbólicamente inmensas, que encarnan el rasgo del comercio mundial que caracteriza nuestra era; se expresa en el ansia por lo colosal, constructivo y naturalista, en el decisivo énfasis en la verticalidad y formas desnudamente viriles. El Gótico también es el principio ingenieril de la nueva arquitectura... Lo más revolucionario es al mismo tiempo lo más gótico... La incansable lucha por el poder, que satura al mundo entero, tiene su expresión formal en los ascensores, en los edificios de negocios, en los rascacielos, en las construcciones ingenieriles, terminales y puentes; en estas duras formas funcionales vive el pathos del sufrimiento, el pathos de lo gótico". Karl Scheffler, *Der Geist der Gothik* (Leipzig, 1923), pp. 12, 14, 21, 26, 31 f., 40, 53 f. 105-109. Todo esto tiene interés para comprender correctamente el sentido real de las tendencias así llamadas de "izquierda" en el arte que hasta recientemente han estado muy difundidas.

<sup>66</sup> Peter, *Renaissance* (London, 1877), pp. 220 f.

Mientras más profundas y más enredadas sean las contradicciones de las que escribió Pater, más místico se torna el carácter de la búsqueda por la 'identidad'. Contemporáneos adherentes de la calma plástica ya no consideran a Winckelmann como un racionalista y un ilustrado; más y más es tratado como un místico contemplativo. Así Ernst Bergmann habla de su sentimiento aristocrático y lo hace un antecesor de Schopenhauer ("el perfecto winckelmaiano"). Albrecht Schaffer, en una polémica con Worringer y Scheffler, muestra la necesidad de fundir al elemento gótico con el principio de la forma apolínea y así curar la enfermedad artística del hombre occidental. Obviamente, la 'noble simplicidad y calma grandeza' de Winckelmann es re-interpretada por Schaffer. Ya no es un ideal abstracto basado en límites racionales generales para el arte, sino una mística manifestación viviente de la personalidad de Winckelmann.<sup>67</sup> Para completar el cuadro, nos referiremos a una fuente 'nativa'. Vyacheslav Ivanov encontró en el principio creativo de Winckelmann una síntesis del substrato original del 'alma germano-céltica-eslava' con una pura forma helénica.<sup>68</sup>

Todas estas interpretaciones místicas se encuentran en una contradicción demasiado evidente con el carácter general de la perspectiva de Winckelmann. Él no era lo suficientemente 'nacional' y tenía una actitud demasiado negativa para con la religión como para atravesar un renacimiento reaccionario, como tuvo lugar con Bachofen y, en cierta medida, con Hegel. Pero la idea general de 'noble simplicidad y calma grandeza', el pensamiento fundamental del clasicismo, le da al nombre de Winckelmann la significación de un símbolo. Ya que es precisamente del 'plástico reposo' de lo que más se carece en el capitalismo moderno, y el sueño de obtenerlo es una de las muchas utopías reaccionarias que pululan en la era del imperialismo.

El viejo Goethe tenía este destacable aforismo (*Kunst und Alterthum*, 1826):

"El conflicto de lo viejo, en continuidad y estable con el desarrollo, la formación y la transformación, siempre permanece siendo el mismo. Todo orden finalmente da lugar a la pedantería; y para escapar a aquello, los hombres destruyen el orden; y cierto tiempo transcurre hasta que se dan cuenta que el orden debe ser creado nuevamente. El clasicismo y el romanticismo, gremios obligatorios y libertad de ocupación, la enfeudación y la distribución de la tierra: en todos lados es el mismo conflicto, que al final produce uno nuevo. Lo más razonable para aquellos que gobiernan sería moderar el conflicto para que ningún bando sea aniquilado; pero esto no se le es dado al hombre, y Dios, aparentemente, tampoco lo desea".

---

<sup>67</sup> Ernst Bergmann, *Das Leben un die Wunder Joh. Winckelmanns* (Munche, 1928), pp. 20, 35; Albr. Schaffler, *Dichter und Dichtung* (Leipzig, 1923). Cf. also, Erich Aron. *Die Wiederweckung des Griechentums bei Winckelmann und Herder* (1929).

<sup>68</sup> In the History of Western Literature, Batyushkov, ed.

El gran Goethe estaba en lo correcto y, a la vez, estaba equivocado. Orden y desorden, reposo y movimiento, 'noble simplicidad y calma grandeza' en oposición a los eventos tormentosos de la vida: todos estos conceptos se vinculan con categorías eternas de la actividad. Pero a pesar de la eternidad de estos opuestos, ellos no tienen el carácter insoluble que Goethe les da. Una sombra de tragedia se percibe en ellos, es cierto; aún así no son eternos, sino históricamente condicionados. Únicamente en una sociedad basada en la propiedad privada, el orden y la quietud adquieren inevitablemente un carácter muerto y alienado, y dominan sobre el desarrollo real en tanto tradiciones conservadoras. Y por otro lado, la revuelta contra la estrechez de estas normas sociales por parte del individuo y sus derechos, asume ese tono irracional, y aquellas formas brutalmente rapaces que Nietzsche idealizó como principio dionisiaco.

Mientras las fuerzas progresistas del sistema capitalista no se habían agotado en la lucha entre el ideal y la vida, cada uno de los bandos tenía mucho que decir en su defensa; y el mismo contraste no había asumido el carácter místico que tiene en la moderna literatura burguesa. Las concepciones de Lessing y Winckelmann se fundaron en las dos piedras de toque de la ideología democrático burguesa: la libre individualidad, que persigue sus propios fines, y la asumida uniformidad de todos los miembros de la especie, una legislación y orden universales. Intereses privados e igualdad de derechos, la gente especial y la general, lo original y lo típico: tal era el círculo de conceptos en el cual el pensamiento social progresista se movía en aquella época.

La era del imperialismo va mucho más profundo en las viejas contradicciones de la vida y el pensamiento social. Hemos visto como el 'orden' de la libre competencia es transformado en 'pedantería': las parasitarias normas de los monopolios, tal como la anárquica vida del modo de producción capitalista conduce a una lucha salvaje por un lugar bajo el sol y puede estimular a las clases propietarias a recurrir a los medios más bestiales para sostener su dominación. Hemos visto como todo esto sacude al mismísimo orden para cuyo sostenimiento han sido ofrendadas enteras catacumbas de víctimas humanas. De aquí el nuevo, pervertido, recrudescimiento de la vieja disputa entre la negación de las condiciones y normas de la civilización, y el retorno de los antiguos principios de 'rigor' y 'orden'.

"Clasicismo" y "romanticismo", "gremios obligatorios" y "libertad de ocupación": "en todos lados es el mismo conflicto, que al final produce uno nuevo", hasta que...

Pero aquí el viejo Goethe tiene la completa razón. No hay esfuerzos de "aquellos que gobiernan" que puedan debilitar la acción de esas contradicciones; no "es dado al hombre" reconciliar los lados opuestos de un sistema agotado en un utópico estado intermedio. Únicamente la cultura del proletariado de una sociedad socialista, basada en el arrasamiento de las clases y de los restos de capitalismo, constituye la genuina solución a estas contradicciones.