

## Vidas paralelas. Tiempo, espacio y una que otra coincidencia

## Parallel lives. Time, space and the occasional coincidence

## Vidas paralelas. Tempo, espaço e coincidências ocasionais

Fulvio Vaglio (Italia)<sup>54</sup>

### Resumen

El presente ensayo, escrito en 1995-96, ha sido retomado y parcialmente reelaborado varias veces en las dos décadas siguientes. La idea originaria sigue siendo la misma: poner al manifiesto coincidencias que la compartimentación de los saberes impide ver con claridad. En este caso, son coincidencias biográficas y cronológicas entre tres filósofos y tres músicos que jugaron un rol fundamental en el desarrollo de la modernidad occidental. El desarrollo de esta idea no es, ni pretende ser, exhaustivo; al contrario, sería bueno que fuera retomada y ampliada a otras parejas de genios. Espero que, al menos, este ensayo sirva para demostrar que fechas y acontecimientos pueden ser organizados e interpretados, sin traicionar su significado y sin caer en la metafísica de los números.

### Palabras clave

Compartimentación de los saberes, modernidad occidental.

---

<sup>54</sup> Fulvio Vaglio. (Italia). Licenciado en Letras por la Universidad de Turín y tiene estudios de posgrado en Wayne State University (Detroit, Michigan, 1978-83: área de Historia del movimiento obrero norteamericano) y en Universidad Complutense de Madrid (1991-93: área de Teoría de la Comunicación aplicada a Teatro). Trabaja en análisis de guiones e historia del drama y melodrama de 1750 a nuestros días, incluyendo la utilización de recursos melodramáticos en los noticieros y el discurso político de hoy. Su cuenta de e-mail es: [fvagliob@hotmail.com](mailto:fvagliob@hotmail.com)

## Abstract

This essay, written in 1995-96, has been taken up and partially rewritten several times in the following two decades. The original idea remains the same: to reveal coincidences that the compartmentalization of knowledge prevents seeing clearly. In this case, they are biographical and chronological coincidences between three philosophers and three musicians who played a fundamental role in the development of western modernity. The development of this idea is not, nor is it intended to be, exhaustive; on the contrary, it would be good if it were taken up and expanded to other pairs of geniuses. I hope that this essay at least serves to demonstrate that dates and events can be organized and interpreted, without betraying their meaning and without falling into the metaphysics of numbers.

## Keywords

Compartmentalization of knowledge, western modernity.

## Resumo

Este ensaio, escrito em 1995-96, foi retomado e parcialmente reescrito várias vezes nas duas décadas seguintes. A idéia original permanece a mesma: revelar coincidências que a compartimentalização do conhecimento impede de ver claramente. Nesse caso, são coincidências biográficas e cronológicas entre três filósofos e três músicos que desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da modernidade ocidental. O desenvolvimento dessa idéia não é, nem pretende ser, exaustivo; pelo contrário, seria bom se fosse retomado e

expandido para otros pares de g enios. Espero que este ensaio sirva pelo menos para demostrar que datas e eventos podem ser organizados e interpretados, sem traír seu significado e sem cair na metafísica dos números.

### **Palavras chave**

Compartimentaliza  o do conhecimento, modernidade ocidental.



Primera revista digital  
en Iberoamérica  
especializada en Comunicolog a



Esta obra está bajo licencia internacional  
Creative Commons Reconocimiento 4.0



e-ISSN 1605-4806  
Vol. 24, n . 108, mayo-agosto 2020



## 1. Haydn y Kant

Franz Joseph Haydn tiene cincuenta y dos años cuando, en 1784, recibe la comisión de escribir seis sinfonías para la *Loge Olympique* de París. Es maduro, aclamado, prisionero de su propio estilo y profundamente en crisis. Había entrado al servicio del príncipe Esterházy más de veinte años atrás, antes de cumplir los treinta. Desde entonces se había quedado en Esterháza, "en medio de la nada", atrapado en una red de relativa seguridad económica, de reconocimientos oficiales y agradecimientos personales, con la posibilidad de desarrollar su estilo pero forzado a mantenerse, por muchos meses al año, lejos de las grandes capitales musicales: Viena, París, Londres. Allí había pasado su primera crisis, entre finales de los años sesentas y la primera mitad de los setentas, y había realizado su primera revolución, cuyo resultado habían sido las obras del período 1766-1784 (llamado, bastante impropiaemente, del *Sturm und Drang* musical). Abandonado el *manierismo* de sus obras juveniles, sólidamente instalado en la posición indiscutida de jefe máximo de la Forma-Sonata, Haydn triunfaba, envejecía y se repetía.

Luego, en 1781, durante un "permiso" concedido por su protector, conoce a Mozart. El descubrimiento mutuo es impactante para los dos músicos. En Haydn, Mozart encuentra un tipo de figura paterna que no había antes conocido: afable, alentadora, desinteresada, no tiránica como la del viejo Leopoldo. En Mozart, Haydn reconoce al joven que él nunca fue: impaciente, infantil, impolítico, singularmente inhábil para sacarle rentabilidad económica a su talento: y, en el mismo tiempo, genial, anticonformista, maravillosamente capaz de inyectarle fuerza emotiva al material musical más *galante* (ese material al que Haydn había renunciado con tanto

esfuerzo durante su crisis prerromántica). Si él, Haydn, *pensó* musicalmente el prerromanticismo, Mozart es el *Sturm und Drang* hecho persona. Pero Haydn no es Salieri: no forma parte de una camarilla extranjera sólidamente arraigada en una de las cortes más codiciadas de Europa ni está defendiendo las prebendas del *ancien régime* contra los tiempos modernos. Seguro de su posición en Esterháza y de su fama europea, Haydn reacciona como un fuerte: "adopta" a Mozart, lo recomienda, lo alienta, se indigna sinceramente por la incomprensión de las cortes hacia el joven genio. Y entra en crisis.

Cuando la solicitud de la Loge Olympique lo alcanza, Haydn está listo para el cambio. La orquesta de París es más grande de lo acostumbrado y tiene una de las mejores secciones de alientos en Europa. Y la Loge le ofrece pagar al contado 25 Luises de oro por cada una de las sinfonías que escribirá. Es mucho más de lo a que Haydn está acostumbrado (en Esterháza sus composiciones nunca habían sido remuneradas específicamente, sino que se consideraban como parte de sus deberes de *Kapellmeister*), pero hay más: la encomienda no presupone que Haydn abandone su empleo (un paso que Haydn no está listo para dar). El cambio será, por lo tanto, todo musical: *Para Haydn, París es un espacio interior* en el que se libra la batalla para recuperar su identidad musical después de la "crisis mozartiana". El inicio de la última fase de su sinfonismo se hace generalmente coincidir con las últimas dos sinfonías "parisienses", la nº 85 y la nº 86; Haydn recupera aquí sus mejores y específicos rasgos: la segura inteligencia de la estructura aunada al robusto humorismo; es más, Haydn se redescubre por lo que siempre fue, un compositor ilustrado para el *ancien régime*: a él no le cuesta trabajo triunfar donde Mozart, pese

a sus esfuerzos para complacer al gusto parisiense, había fracasado. Con la identidad musical, aparecen señales de una sorprendente y "mozartiana" sinecura moral por parte de Haydn: a partir de este momento, suscribirá contratos "exclusivos" con patrocinadores franceses (la misma Loge, más tarde el Conde de Oigny) sólo para violarlos con otros alemanes. El cambio exterior, la reconquista del espacio físico, vendrá un lustro después, en diciembre de 1790, gracias a la muerte del Príncipe Esterházy, y será ligada a otra capital musical, Londres (Mozart irá a despedirlo y será el último encuentro entre los dos). A partir de sus permanencias en Londres (1790-92 y 1794-95), Haydn ya no tendrá protectores sino empresarios; en el momento de su paso definitivo del mecenazgo a la *free agency* es un joven espíritu de cincuenta y ocho años.

A los cincuenta y siete años de edad, en 1781, Immanuel Kant publica la primera versión de la *Crítica de la Razón Pura*. Había trabajado en la universidad de Königsberg desde los treinta y uno, primero como *Privatdozent*, luego como asistente bibliotecario y finalmente como catedrático de lógica y metafísica. Pese a las dificultades económicas había madurado y publicado mucho, y de muchas cosas, a través de sus años de libre docencia; luego, después de la *Dissertatio* de 1770 (con la que ganó por fin su cátedra), habían llegado la crisis y el silencio. Para entonces ya se había convencido de que la realidad sensible sólo puede ser percibida dentro de las categorías del espacio y del tiempo, pero no se había liberado de la idea de que el entendimiento sólo se puede alcanzar con un salto metafísico que nos lleve más allá de la intuición sensible; es decir, tenía los elementos básicos de su desarrollo futuro, pero le faltaba el esquema del conjunto, el punto de vista que diera sentido a

sus conquistas anteriores. Con la carta a Herz de 1772, se compromete a desarrollar este esquema – y a callarse públicamente por casi una década, al final de la cual encontramos el problema metafísico subsumido dentro del pensamiento crítico.

Espacio y tiempo: hay que dominar el primero para que el segundo pueda seguir desenvolviéndose. Al parecer, la manera apropiada de dominar al espacio es ignorando su seducción de sirena; no moverse a través de él, sino dejar que todo el espacio se concentre en un punto bastante pequeño para constituir la metáfora externa de la vida creativa interior, que entonces ya no es espacio sino tiempo: paciente, lento, humano: no subjetivo sino trascendental (o como diríamos hoy, menos adecuadamente: intersubjetivo). Haydn en Esterháza, Kant en Königsberg. El hijo del campesino y el hijo del artesano, el católico austríaco y el pietista alemán, tienen dominado este espacio puntiforme. Saben que el encierro no niega el mundo exterior; ni siquiera lo excluye, porque este último logra entrometerse, en la forma de escalofríos prerrománticos para el músico (el *Sturm und Drang* y la amistad de Mozart) y de inquietudes científicas para el filósofo (la filosofía natural newtoniana, Rousseau y la Ilustración inglesa). Las intromisiones del espacio exterior producen crisis y éstas revelan el riesgo del estancamiento y la necesidad del cambio; pero el espacio externo es controlado a pesar de las impaciencias y las frustraciones, y el tiempo interior fluye incluso en la rutina diaria, en las cátedras impartidas (pensadas en voz alta, no dictadas) de siete a diez de la mañana en Königsberg, en los largos meses neblinosos organizando los eventos musicales para la vida social en el castillo de Esterházy.

El dominio del tiempo interior y el control del espacio exterior están asociados

de manera indisoluble tanto en Kant como en Haydn. Constituyen su característica específica y su particular forma de vivir el *Aufklärung*. En contemporaneidad casi absoluta erigen los dos últimos, grandes sistemas ideados, comprendidos y regulados dentro de los límites de la razón. Las *Críticas* kantianas son, antes que epistemología, *economía política del entendimiento*: uso racional de los recursos de la inteligencia, cálculo cuidadoso y balance preciso de lo cognoscible, moralidad del ahorro intelectual frente a los derroches de la especulación metafísica. Adam Smith (¿otra coincidencia?) es sólo un año más viejo que Kant y publica *The Wealth of Nations* en 1776. Por su parte, las sinfonías de Haydn también podrían llamarse un tratado sobre *The Wealth of Music*: "embodied labour", duro trabajo (a diferencia del "fisiócrata" Mozart, en el que la riqueza musical fluye sin esfuerzo aparente desde una naturaleza generosa e inexhaustible), manufactura que todavía no reniega de sus orígenes artesanales, claridad de la división precisa entre las partes: primero y segundo tema; presentación, desarrollo, recapitulación; forma-sonata, tema con variaciones, menuet, finale: todo reconducido dentro de un cálculo riguroso del tiempo: media hora, no más, porque no es necesario producir todos los alfileres en un día, habrá más mañana, puntuales con la llamada de la sirena de *mister* Salomon.

Se trataba, claramente, de una apuesta contra el tiempo existencial. Kant murió a los ochenta años de edad, Haydn a los setenta y siete; ambos se sobrevivieron bastante para atestiguar el inicio de su ocaso. Pero, también, era una apuesta contra el tiempo *histórico*: más precisamente, una apuesta a que el tiempo de la historia, objetivo, pudiese ser reconducido, sin demasiado conflicto, dentro del

tiempo subjetivo e individual. Ambos ganaron la primera apuesta y perdieron la segunda. En 1792, cuando Kant ponía el punto final a su *Religión dentro de los límites de la mera razón* y Haydn regresaba de su primer viaje a Londres, el teatro del mundo ya no tenía su escenario principal en Viena, sino en París. El tiempo de la historia se les había adelantado y fue esto lo que causó el rápido ocaso de los dos.

El desencanto con el criticismo fue preparado por la ofensiva neowolffiana de los últimos años ochentas y consumado con la "traición" de los alumnos de Kant en la década sucesiva, suscitando ambos la reacción violenta del ya jubilado profesor de Koenigsberg (el *opus posthumum* de 1790-1803). En el caso de Haydn, se trató más bien de una extinción indolora: Haydn, en la cumbre de su éxito como sinfonista, pasó a cimentarse con formas musicales nuevas para él (los oratorios de 1798 y 1800) y dejó campo abierto para la nueva generación de sinfonistas. Entre los triunfos de Haydn y Kant y su rápido olvido están obviamente la Revolución Francesa y, menos claramente, la Revolución Industrial. Estos cambios formidables consumieron y dividieron una generación intermedia (la de Mozart, nacido en 1756, y de Fichte, que nació en 1762), que había vivido con impaciencia la necesidad de la ruptura sin llegar a experimentar su alcance final. Es sólo relativamente importante que Mozart muera antes del giro violento de la revolución y que Fichte empiece precisamente de allí, que la *Flauta Mágica* sea de 1790 y la primera *Wissenschaftslehre*, de 1794. Lo que realmente cuenta es que Mozart no cambió sustancialmente la estructura de la sinfonía haydniana y que no le tocó a Fichte poner la piedra definitiva sobre la tumba del criticismo kantiano.

Tanto Kant como Haydn habían pasado la mejor parte de su vida

construyendo maravillosos y delicados mecanismos de relojería que, diez años después, ya no servían para medir los nuevos tiempos. En las sinfonías de Haydn las partes están en función del equilibrio estructural: en el primer movimiento, los dos temas de la forma-sonata son rítmicamente distintos entre sí como para crear un interesante interjuego, pero no bastante alejados armónicamente como para dar lugar a una verdadera oposición (como las veredas soleadas y los rincones sombríos de los jardines neoclásicos, crean antítesis, que es una figura retórica fácil de asimilar, pero no paradójica, que es mucho más dura de digerir); el segundo movimiento es más lento que el primero, pero no suficientemente como para contraponérsele radicalmente (los *andantes* y *allegrettos* son mucho más frecuentes que los adagios); después del segundo movimiento y antes de la aceleración del cuarto se inserta casi obligatoriamente un minueto (salvas las contadas excepciones en las que el orden de los movimientos está ligeramente trastocado), cuyo carácter ligero y cortesano jala anticipadamente las riendas de una composición que podría, de otra manera, desbocarse emotivamente. En suma, un equilibrio sin excesos, realizado con tanta mayor facilidad en cuanto las partes de la estructura fueron sabias y parcamente creadas para que embonaran sin esfuerzo.

La comunidad regida por la razón práctica de Kant funciona de la misma manera: no se trata todavía del mercado capitalista autorregulado (que encuentra trabajosamente su equilibrio entre excesos de sobreproducción y subconsumo) sino de una suerte de prerregulación, que impide precisamente el desarrollo de desequilibrios extremos. Las reglas de comportamiento del sujeto trascendental prohíben la explotación del ser humano e imponen que el hombre se responsabilice,

en forma individual, de las normas universales que podrían desprenderse de sus acciones. Basta comparar estas reglas con los niveles de explotación e irresponsabilidad social alcanzados en la revolución industrial (las mismas anotaciones de Engels sobre las condiciones de vida de la clase obrera inglesa palidecen cuando las comparamos con las investigaciones recientes de E.P. Thompson) para darse cuenta de que, con base en la moral trascendental kantiana, no se podía justificar el desarrollo capitalista. Pero no era posible renunciar al Kant moralista y guardar al Kant epistemólogo, condenar la *Razón Práctica* y salvar la *Razón Pura*. La primera regla muestra claramente el juego de equilibrio entre física y metafísica: para Kant, al hombre se le debe respetar como un fin en sí (en lugar de tratarlo como un instrumento), *no pese a que ese fin sea desconocido para nosotros (y para él mismo), sino precisamente por eso*. La realidad nouménica del hombre funda su existencia fenoménica; la metafísica es garantía del conocimiento físico y contrapeso del egoísmo social. Se entiende entonces por qué el giro violento de la revolución francesa y la apostasía de Fichte hacia Kant sean rigurosamente contemporáneos: todo rastro del hombre nouménico debía desaparecer, para que las dos revoluciones burguesas (la política y la económica) pudieran desarrollarse y "autorregularse" libremente.

Es posible que a Mozart le haya faltado el tiempo, y a Fichte la paciencia, para desmontar del todo las precisas maquinarias construidas por sus predecesores. En las últimas sinfonías de Mozart, se acentuaron las modulaciones atrevidas entre tonalidades distantes y se generalizó el empleo de la forma sonata en tres de los cuatro movimientos (quedaba intocado el minueto): presagio, tal vez, de las

revoluciones radicales que Beethoven introducirá en la estructura sinfónica. Fichte, por su parte, eliminó de un trazo la dualidad entre nómeno y fenómeno, sólo para quedar atrapado por el resto de su vida en la oposición de "yo" y "no-yo". El idealismo fichtiano sigue de demasiado cerca las vicisitudes políticas de su época. En su movimiento a través de tesis, antítesis y síntesis hay más psicología de la voluntad que sentido de la historia. Con esto se podían explicar las luchas intestinas del grupo dirigente jacobino y hasta las guerras napoleónicas y los nacionalismos europeos, pero no se podían echar los fundamentos para un desarrollo a largo plazo en el que los excesos de hoy aparecieran como trámites necesarios hacia un futuro mejor. Por eso, Kant pudo todavía defenderse contra las apostasías de Reinhold, Beck y Fichte (que le reprochaban el no haber eliminado a la metafísica de su horizonte); pero no hubiera podido responder a la crítica de Hegel, de haber permanecido prisionero dentro de los límites del *Aufklärung* y, por lo tanto, de no haber entendido la idea del progreso y la evolución.

## 2. Hegel y Beethoven

A los treinta y un años, en 1801, Georg Friedrich Wilhelm Hegel entra como docente a la universidad de Jena y, casi inmediatamente, publica las *Diferencias de los sistemas filosóficos de Fichte y Schelling*. En esa obra define lo que será su programa de toda la vida: "construir el Absoluto para la conciencia". El año anterior había acabado de deshacerse de la ética kantiana (*El espíritu del cristianismo y su destino*), pero solamente a través de un regreso al postulado precrítico de la superioridad de la religión sobre la filosofía (el *Systemfragment* de 1800). Parecía una involución, desde el Kant de 1785 al de 1770, desde la *Razón Práctica* a

la *Dissertatio*. Pero entonces – ¡un año antes! – Hegel sólo era un oscuro preceptor privado en Fráncfort. Ahora, en la misma universidad que acababa de atestiguar la rápida ascensión y la repentina caída de Fichte, el progreso de Hegel se acelera. En 1801 ya le quedan claros los límites del sistema de Fichte (no haber resuelto la oposición entre sujeto y objeto) y, en los seis años sucesivos, se distanciará progresivamente también del de Schelling (por haber ocultado la misma oposición, más por un acto de prestidigitación que de filosofía, dentro de la noche en que todas las vacas son negras). La *Fenomenología del espíritu*, de 1807, marca la ruptura definitiva con Schelling y también el fin momentáneo de la carrera universitaria de Hegel: después de la batalla de Jena pierde su puesto y emprende una peregrinación de siete años, primero en Bamberg como periodista y luego en Núremberg como rector del gimnasio. Pero este paréntesis no afecta su actividad de filósofo: entre 1812 y 1816 publica la *Ciencia de la Lógica*. En ese último año regresa a la enseñanza universitaria en Heidelberg, donde en 1817 aparece la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Al año siguiente, la nueva y definitiva mudanza, esta vez a Berlín donde, en 1821, se edita la *Filosofía del Derecho*. Entre los treinta y uno y los cincuenta y un años, ya ha escrito sus obras fundamentales. A los cincuenta y ocho es el rector, famoso y acomodado, de la universidad de Berlín. A los sesenta y uno muere de cólera, sin terminar la reedición ampliada de su *Fenomenología*.

Hegel nace en 1770, un año después que Napoleón. Beethoven nace el mismo año que Hegel, a mediados de diciembre (pero, por toda su vida, cultivará la falacia de haber nacido en diciembre de 1772). En los mismos años en los que Hegel superó el sistema de Kant y luego el de Fichte (es decir, entre 1795 y 1801),

Beethoven ha recorrido las etapas culminantes de la tradición musical reciente, del estilo clásico al clásico superior. En el año de seclusión en Heiligenstadt ha superado su primera crisis y asimilado la dura realidad de su oído defectuoso. A los treinta y dos años (según él, treinta) está listo para trastocar por primera vez la estructura de la sinfonía (con la *Heroica*). A los treinta y siete la modifica otra vez (la Quinta y la *Pastoral*); a los cuarenta y uno, una vez más (la Séptima); a este punto sobreviene la crisis más larga de su actividad creadora (1813-1815); después, entre los cuarenta y nueve y los cincuenta y dos años de edad, trabaja conjuntamente en la *Missa Solemnis* y la Novena (las dos obras son presentadas al público juntas en 1824, como para subrayar su juego de interacciones recíprocas). En su último año de vida parece por fin dispuesto a abandonar las ficciones, viejas y nuevas, con las cuales había intentado escapar a su propia historia personal: la pretensión de un origen noble y la "paternidad" sustituta y enfermiza impuesta a su sobrino. Está proyectando más obras cuando se agrava y muere en la primavera de 1827.

"Ha surgido una nueva época en el mundo", dice Hegel en las *Lecciones de historia de la filosofía*. La característica de esta nueva época es la inestabilidad: "Hemos sido expulsados del tiempo de las formas estables", comentará Novalis. Pero la inasibilidad del tiempo nuevo no es sino el reflejo, al nivel de la conciencia, de un cambio traumático en el sentido del espacio. Entre Kant y Hegel, entre Haydn y Beethoven, la estabilidad del espacio se ha hecho añicos. Hegel se mueve más a menudo y más lejos que Beethoven; cada una de las mudanzas del filósofo marca una etapa de su producción; el músico, en cambio, después de trasladarse a Viena, apenas si viajó a las localidades termales de Austria y Bohemia y nunca realizó su

proyectado regreso a Bonn. Pero la gente no necesita viajar lejos cuando el espacio mismo se mueve alrededor de ella: en la Europa napoleónica ya no hay universidades o castillos que pongan sus residentes a resguardo de la historia exterior; las fronteras se contraen y expanden según las vicisitudes de la guerra y, si hay una cosa que la Restauración no pudo hacer, fue precisamente la de volver a congelar el dinamismo que los tiempos modernos le habían impuesto al espacio. Fueron las dos décadas de guerra entre 1792 y 1814 las que proporcionaron el impulso inicial: la exaltación de la guerra por parte de Hegel no sería entendible fuera de este contexto. La historia se hacía en las calles y en los campos de batalla: estados e instituciones nacían, cambiaban forma, desaparecían de la noche a la mañana. La nueva generación siente que el tiempo de la historia se le adelanta, se le viene encima, la arrastra, y que tiene que correr tras él y correr rápido (tal vez por eso Beethoven se quita constantemente dos años y, a veces, de tres a cinco). El búho de Minerva está condenado a desplegar sus alas siempre y solamente al finalizar el día, como se expresa Hegel en el *Prefacio a la Filosofía del derecho*.

En cuanto a Beethoven, sus contactos *biográficos* con la historia exterior son o ambiguos (la dedicación de la *Heroica* a Bonaparte) o circunstanciales (las cantadas compuestas para el Congreso de Viena). Maynard Solomon señala que la vicisitud, muy romantizada, de la dedicatoria de la Tercera Sinfonía a Napoleón debería leerse al revés de como se la interpreta comúnmente: Beethoven necesitaba un punto de apoyo, o una metáfora exterior, para componer una obra que, según él sentía, debería expresar sentimientos contradictorios, y eligió a Napoleón (en lugar que Nelson o Abercromby) precisamente porque hacia estos últimos no tenía sino

admiración, mientras para aquél ya probaba emociones ambivalentes: "Beethoven eliminó a Bonaparte dos veces: una al componer la sinfonía y de nuevo al eliminar su nombre del título". Pero todo esto no refuta que el compositor estuviese en contacto íntimo con la "nueva época" que "había surgido en el mundo": al contrario, nos muestra que Beethoven era tan intensamente hijo de su tiempo, que la necesidad del cambio estaba encarnada en su actividad creadora más que determinada por circunstancias exteriores.

El programa de Hegel es entender el cambio; el de Beethoven, realizarlo constantemente; pero esto no quiere decir que el filósofo se quede estático mientras el músico se mueve. De la *Fenomenología* a la *Enciclopedia*, de la Lógica al Derecho, de Jena a Berlín hay una búsqueda constante de lo único que se puede percibir, fijándolo momentáneamente, en una época de cambio: *Gestalten* transitorias, identidades inestables dentro de un movimiento incesante. Es comprensible que, como consecuencia de su mismo planteamiento, la dialéctica hegeliana tienda a presentarse como un *esquema abstracto* más que como un *modelo interpretativo* de realidades concretas: por eso, comenta Copleston, fue posible que a la muerte de Hegel se creara entre sus alumnos todo un abanico de posiciones divergentes (derecha, centro e izquierda). También es obvio que la situación de Beethoven era sustancialmente distinta: el desarrollo entre una y otra obra de arte (o entre fases distintas de la actividad de un artista) se plantea siempre en términos de "mantenimiento y supresión" (las dos caras de la *aufhebung* hegeliana), mientras que la evolución de un pensador es más fácilmente percibida como "mantenimiento" (coherencia) o "supresión" (contradicción). Así, es relativamente fácil ver que muchas

sinfonías beethovenianas del "período intermedio" (la Tercera, la Cuarta, la Quinta, en parte la Séptima) *expresan* en términos musicales la dialéctica (la lucha entre principios opuestos y su reconciliación final). También cada nueva sinfonía, o cada período creativo, es una *aufhebung* de las anteriores (creo que a esto se debe el que Beethoven, contra la opinión de los críticos, considerara la Octava "muy superior" a la Séptima). Es bastante más difícil discernir el mecanismo del desarrollo en las obras de Hegel, porque éste queda oculto entre los pliegues de partes y ediciones distintas de la misma obra: la primera edición de la *Fenomenología*, de 1807, y la inacabada revisión de 1831; los apuntes de Ciencia de la Lógica de Núremberg de 1808 a 1811 y las tres partes de la *Gran Lógica* (1812, 1813 y 1816); las tres ediciones de la *Enciclopedia* (más la edición póstuma que incluye las últimas variantes de Hegel y las notas de sus alumnos), a través de las cuales esta obra crece incesantemente (de poco más de cien páginas a mil seiscientas); los *Grundlinien* de Filosofía del Derecho; los apuntes de los cursos de Berlín: en total, una decena de textos que fluyen a través de una bibliografía en la que no es siempre posible decidir si se trata de obras distintas con el mismo título o de la misma obra con títulos distintos.

Aquí, sin embargo, terminan las coincidencias entre Hegel y Beethoven. La realización de sus respectivos programas se desarrolló en sentidos opuestos. Hegel (quizá desde 1801, seguramente desde de 1807) tenía un esquema general todo *interno* al proceso de la reflexión filosófica (el desarrollo de la conciencia) y dedicó su vida a llenarlo de referencias *externas*: tríadas dentro de tríadas, espíritu subjetivo, objetivación del espíritu, espíritu absoluto, y dentro de esto las etapas de la evolución humana: familia, sociedad civil y estado; mito, arte y religión. Al contrario,

Beethoven *empieza* con la referencia externa (la estructura musical de la forma-sonata heredada de Mozart y Haydn): la domina en su "primer período" (1795-1801) y la somete, en el "período intermedio" (1802-1812), a la expresión de la contradicción, el conflicto, la apoteosis. A este punto ya no tiene referencias inmediatas que pueda utilizar para el cambio ulterior. Durante la larga crisis entre 1813 y 1815, revive en forma de farsa lo que antes había experimentado en forma de tragedia: después de la displicencia hacia los críticos que acompañara las sinfonías del período heroico, ahora persigue el aplauso fácil con *La victoria de Wellington* y *El momento glorioso*, escritas para los potentados reunidos en Viena; después de su rechazo kantiano de la sexualidad y el placer, ahora se entrega al descubrimiento tardío de las prostitutas y de las esposas de sus amigos: doble interjuego de prostituciones, la de ellas y la suya. Para salir de la crisis, no le queda sino un viaje hacia atrás y hacia adentro: hacia atrás, hacia el redescubrimiento de formas y estructuras musicales preclásicas: la polifonía y los modos gregorianos, la fuga y las variaciones; y hacia adentro, dentro de las posibilidades inexploradas de su musicalidad, por fin rescindida de toda influencia externa a causa de la sordera total. De allí nace, o renace, el Beethoven del último período: el período "evanescente" que se inaugura con la sonata opus 101 (de 1816) y con la *Hammerklavier* (1817-18); pero también el período del "heroísmo sin héroes", de la mezcla entre misa y sinfonía, del conflicto, conscientemente irresuelto, entre fe y razón. Beethoven se ha vuelto, inevitable e irremediabilmente, "posmoderno".

Comparado con Haydn, Beethoven escribe relativamente poco y más espaciado. Este hecho tiene dos o quizá tres sentidos de lectura entrelazados. El

primero, más obvio, está ligado con las vicisitudes personales de Beethoven, su sordera progresiva, sus depresiones cíclicas. El segundo está implícito en el carácter programáticamente innovador de su sinfonismo: el cambio permanente de las estructuras lleva más tiempo que la reproducción aunque creativa de la misma estructura. Sin embargo, vale la pena ahondar un poco más en el contexto general del cambio permanente. Queda claro que las reglas de producción han cambiado desde los tiempos de Haydn y que se ha profundizado la dicotomía entre la producción de arte y la de las otras formas de mercancía. La manufactura de Adam Smith puede proporcionar todavía una referencia plausible para el ritmo y el mecanismo de la producción sinfónica a finales del siglo XVIII; la fábrica de Ure no puede servir de metáfora para la música romántica: al contrario, la estética romántica se configura como la negación absoluta de la regularidad y el automatismo impuestos por el sistema de fábrica sobre el trabajo artesanal y, en efecto, los músicos posteriores a Beethoven cultivarán cuidadosamente su imagen de rebeldes que sólo producen impulsados por los altibajos de sus mareas interiores.

Beethoven sólo parcialmente encaja dentro de este cliché romántico; su cambio permanente procede de una manera mucho menos asistemática de lo que la nueva estética pretendería. Massimo Mila señalaba que Beethoven inicia cada una de sus fases innovadoras experimentando con las sonatas para piano, luego aplica los resultados de esta experimentación en la producción sinfónica, para finalmente depurarlos en los cuartetos para cuerdas. La revolución permanente de las estructuras es, por lo tanto, cuidadosamente preparada y rigurosamente experimentada. Es más: es periódica y, a diferencia del movimiento del espíritu

hegeliano, no da señales de que quiera a un cierto punto interrumpirse. La fábrica de Ure, aislada e idealizada (aislada para idealizarla mejor) no es obviamente la metáfora correcta para entender la producción musical de Beethoven. Sin embargo, esto no nos condena a buscar la explicación del cambio permanente sólo en el cielo nublado y circunstancial de la política. La *Philosophy of Manufacture* constituye la cara ideológica del capitalismo, que apenas si ha empezado a triunfar y ya quiere hipostasiarse como forma eterna de producción, como teleología del trabajo artesanal. En cambio, los *Principles of Political Economy* de Ricardo nos presentan, no la fábrica descontextualizada, sino todo el sistema capitalista en su conjunto, que se desarrolla a través de revoluciones cíclicas de las estructuras productivas; y esto sí puede ayudarnos a reconocer el ruido del cambio en los silencios entre una y otra fase del sinfonismo beethoveniano. Claro, Beethoven conocía a Napoleón e ignoraba al economista inglés (que, por cierto, es casi exactamente su contemporáneo: 1772-1823): su espacio no se había ensanchado tanto; pero su tiempo (o, hegelianamente, el espíritu de su tiempo, por muy *démodée* que esta noción les haya parecido a los positivistas) lo permeaba y de él formaban parte tanto las guerras europeas como la revolución industrial.

La sordera ayudó a Beethoven dos veces: primero cuando lo obligó a renunciar a su actividad de "virtuoso" y a concentrarse en la composición, y luego cuando le permitió escuchar intensamente dentro de sí las fragmentadas disonancias, esparcidas a manos llenas en las últimas sonatas para piano y los últimos cuartetos. En cambio, es muy posible que Hegel haya escuchado demasiado de cerca las lisonjas de las rectorías y las conspiraciones de pasillo, mezcladas con el recuerdo

no lejano de cuán fácil había sido para Fichte pasar del ensalzamiento a la repentina excomuni3n por ateísmo. La revaluaci3n metaf3rica del cristianismo y la justificaci3n del estado prusiano pueden ser consecuencia de este exceso de atenci3n al ruido externo y por eso, tal vez, en la sucesi3n de sus obras se puede encontrar m3s *erhaltung* que *unterdr3ckung*, m3s mantenimiento que supresi3n.

Entonces: ¿tentaci3n "continuista" en la filosofa y apertura "revolucionaria" en la m3sica? El esquema ser3a demasiado simplista. La necesidad de romper con el pasado, acoplada con la tentaci3n de mantenerlo, crea una paradoja que atraviesa tanto el campo especulativo como el dominio art3stico. Es tentador, en este sentido, establecer brevemente otro paralelismo, no estrictamente de biograf3as sino de producci3n: entre el "kantiano" Schopenhauer y el "mozartiano" Schubert. Ambos pertenecen a la generaci3n que se alimenta, con la leche materna, del esp3ritu de la revoluci3n y la inestabilidad: Schopenhauer nace en 1788 y Schubert en 1797. Ambos se ubican del lado moderno del parteaguas revolucionario y no hay quien se atreva a negarles un car3cter clara y definitivamente "rom3ntico": al fil3sofo, por su pesimismo pre-existencialista y su preferencia est3tica por el lenguaje emotivo e irracional de la m3sica sobre el otro, demasiado arraigado en la l3gica representacional, de la poes3a; al m3sico, por su actividad de etnomusic3logo y su inclinaci3n hacia la forma breve y l3rica del *Lied* en lugar de la sinfon3a.

La verdadera incongruencia de Hegel consiste en haber dejado abierta la posibilidad de que el movimiento del esp3ritu, el cambio permanente, pudiera a un cierto punto alcanzar su fin y detenerse. Mucho se ha debatido si al esp3ritu absoluto deba atribuirse un estatuto ontol3gico trascendente o inmanente, y es casi seguro

que Hegel contestaría, socarrón: "los dos". Ya sea que la responsabilidad por esta componenda con lo absoluto haya de atribuirse a Hegel o a sus alumnos, es cierto que en ella hay más ideología que teoría, más Ure que Ricardo. Desafortunadamente, el mejor alumno de sus alumnos la heredó en sus obras juveniles y luego tuvo que luchar toda la vida contra ella, sin lograr superarla del todo como demuestra la *Crítica al Programa de Gotha*. El espíritu absoluto y el comunismo son hijos del mismo *Zeitgeist* insatisfecho y asustadizo: el tiempo no se conforma con su relativización en el espacio y añora desesperadamente regresar al cobijo metafísico (prekantiano y preindustrial) que con tanto trabajo había abandonado. Así, de manera bastante paradójica, Hegel y Beethoven heredarán a sus sucesores, el primero la tentación teleológica del fin de la historia, el segundo la revolución permanente de las estructuras: la máscara ideológica y el rostro científico de la modernidad.

### 3. Wagner y Marx

Karl Marx y Richard Wagner llegan a París alrededor de su vigésimo quinto cumpleaños. Para ser más precisos, Wagner tiene veintiséis años (en 1839) y Marx veinticinco (en 1843). Para ambos, la capital francesa representa la ilusión de dejar atrás un mundo de mezquindades y estrecheces: políticas para el filósofo y periodista (la censura sobre la *Rheinische Zeitung*), económicas para el poeta y músico (la huida de Riga acosado por los deudores, llevándose sólo a la esposa y el perro). Para ambos, París constituirá una nueva fuente de frustraciones: Marx será expulsado por un decreto de Guizot en 1845 y Wagner ya había abandonado Francia en 1842, luego de haber debido vender su borrador en prosa para el *Buque Fantasma* a la Ópera de París, que encargó la música a otro compositor. Sin embargo, es en París donde

ambos empiezan a hacer las cuentas con su breve pasado y a concretar el programa de su desarrollo futuro: *Rienzi* (escrito casi por entero en París aunque estrenado luego en Dresde) será la última concesión de Wagner a las convenciones operísticas tradicionales; los *Anales franco-alemanes* marcan el paso definitivo de Marx de los intereses exclusivamente político-jurídicos al descubrimiento de la economía política.

En París, Wagner no sólo compone *su* partitura del *Buque Fantasma* (que también será estrenado en Dresde en 1843), sino que lee por vez primera los relatos populares que confluirán en el *Tannhäuser*, y un ensayo sobre Lohengrin. Aunque había empezado anteriormente a reflexionar sobre la ópera alemana (los apuntes para *Die deutsche Oper* son de 1834), el *Buque* le revela su propia capacidad para realizar la enorme tarea de reformarla. El simultáneo e inmediato entusiasmo para los cuentos del Venusberg y del certamen de Wartburg sólo son entendibles dentro de esta revelación que es, en el mismo tiempo, un acto de fe en su férrea voluntad de sobreponerse a las circunstancias. Al salir de París (a los veintinueve años), Wagner tiene dentro de sí, claramente fijado, el objetivo de su vida y, parcialmente esbozado, el programa para alcanzarlo.

Marx es, tal vez, algo más precoz. Cuando llega a París ya tiene en su *curriculum* por lo menos una ruptura: después de la *Doktordissertation* sobre Demócrito y Epicuro ha abandonado la perspectiva de la vida universitaria para acercarse, como periodista, a la fenomenología de la vida política y jurídica (su primer contacto con los "intereses materiales" había coincidido con sus reseñas de las sesiones del Parlamento renano por cuenta de la *Rheinische Zeitung*). Este giro en su vida debe ser leído en el contexto de la famosa (y posterior) undécima tesis sobre

Feuerbach (en la que establece como programa de la filosofía la "transformación del mundo" en lugar de su "descripción") y del abandono de un proyecto para una historia de la Revolución Francesa, particularmente de la Convención: el "búho de Minerva" se rehúsa a llegar siempre tarde con respecto a la historia, quiere volar con ella y participar en ella. Por el momento, viaja a París y allí descubre la otra cara de la luna: los economistas franceses y algunos de los ingleses que, ellos sí, corren con el tiempo moderno. Los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1843-44 sientan las bases para la crítica de las dos disciplinas: poco antes de ser expulsado, en febrero de 1845 (a los veintisiete años), Marx firma un contrato para escribir la *Crítica de la política y de la economía política* (que nunca pasará de la fase de proyecto). Ya en Bruselas, entre 1845 y 1847 Marx y Engels disponen con relativa facilidad de la crítica de la filosofía. La crítica de la economía política quedará como programa de Marx para toda la vida.

Para entonces, Wagner ha estrenado *Tannhäuser* (1845) y terminado la partitura de *Lohengrin* (1847-48). Ya está cómodamente instalado en el mundo medieval que volverá a visitar con *Tristán y Die Meistersinger*. En el verano de 1848, durante una breve permanencia en Viena, retoma sus reflexiones teóricas sobre la reforma del teatro musical alemán. Pero estamos en 1848 y la reforma, en la Europa continental, no puede sino llamarse revolución. Wagner ya se ha vuelto sospechoso para las autoridades policiales después de sus conferencias sobre república y monarquía; ha conocido a Bakunin, que le ha aparecido como un nuevo Cristo revolucionario (entre 1848 y 1849 esboza un *Jesus von Nazareth* que no llegará a representarse); y corresponde con desprecio a la tibieza del público alemán hacia sus óperas: la revolución hará tabla rasa de la sociedad senescente y conformista y creará

el público nuevo para el que valdrá la pena edificar el nuevo teatro musical. Es muy fácil burlarse del "revolucionarismo" de Wagner, señalar su incongruencia con las tomas de posición posteriores y concluir que todos sus enamoramientos, no importa si dirigidos a mujeres o a ideas, fueron circunstanciales e interesados. Más difícil (y por eso más interesante) es notar que el programa de Wagner también corresponde, como el de Marx, a la exigencia de estar dentro de los acontecimientos y de contribuir a transformarlos. Transformar los productos artísticos implica modificar la manera en que éstos se producen y se distribuyen al público. La alternativa entre reforma y revolución se plantea también en términos de tiempo: reforma, es decir revolución diferida, componenda frustrante, aplazamiento continuo del futuro y permanencia tozuda del presente, teleología de la inmanencia; o revolución, reforma rápida y total, atajo meta-histórico, destrucción liberadora, realización aquí y ahora de la trascendencia. Marx y Wagner eligen los tiempos rápidos. No se puede "seguir luchando a punta de alfileres cuando se necesitaría el martillo", había escrito Marx a Ruge anunciándole su traslado a París. En cuanto a Wagner, su elección resulta implícita en la elección de su campo de actividad, escogiendo el teatro musical en lugar de la sinfonía: pues componer sinfonías románticas no implicaba un cambio abrupto; la ampliación y transformación de la orquesta sinfónica y de la sala de concierto se desarrollaban en tiempos largos, paralelamente a procesos de reorganización del mercado del trabajo e de la estructura urbanística; en cambio, realizar el *Gesamtkunstwerk* sí requería la construcción de un nuevo teatro: espacio, intérpretes, modalidad de representación y público.

Las barricadas de junio 1848 encuentran a Wagner y Marx lejos de París. La

revolución y su derrota heredan a los dos el exilio y la tarea de atar cabos. Ambos tienen que hacer las cuentas con su pasado inmediato y volver a programar su futuro. El 15 de abril de 1849 Marx renuncia a su cargo en el comité regional renano de las asociaciones democráticas pues éstas, demasiado heterogéneas, no corresponden a la oposición entre clases que los acontecimientos de los últimos dos años han revelado en la sociedad. El 30 de abril Wagner participa en el último estallido revolucionario en Dresde; a mitad de mayo se publica el mandato de arresto en su contra, pero para entonces Wagner ya está a salvo en Zúrich. En los meses sucesivos, Marx explica los acontecimientos de 1848-49 con la crisis económica que, empezada en Inglaterra en 1847, había alcanzado el continente el año siguiente, y con la reaparición de la prosperidad económica (otra vez en Inglaterra) que volvió posible la contrarrevolución. Londres es el único lugar de donde se puede seguir el paso de la historia: a reflexionar (las *Luchas de clases en Francia*, de 1850, y el *18 Brumario*, de 1852), a estudiar y a esperar la nueva crisis y la nueva revolución europea.

Wagner se ha fijado otro tipo de tarea: a finales del verano de 1848 había empezado a trabajar sobre un ensayo que llevaría el imponente título de "Los Nibelungos, Historia Universal a partir de la Leyenda". Para finales del año ya tiene lista la versión en prosa de lo que será *El Crepúsculo de los Dioses* (y que por el momento tiene el título provisional de "La muerte de Sigfrido"). Esbozo, borrador en prosa, versión definitiva en poesía; esbozo de los elementos musicales, borrador musical, partitura definitiva: en este orden trabajaba Wagner. El recorrido a través de las tres fases del texto era habitualmente rápido; la composición de la música era algo

más lenta y le causaba inquietudes y verdaderas crisis de desconfianza; en cuanto al trayecto del texto poético a la partitura, podía tardarse años. Desde el comienzo, Wagner supo que éste sería el programa más importante de su vida. Toda su concepción del "nuevo teatro" giraba alrededor de la obra apenas emprendida: sería un lugar fuera del espacio (del espacio teatral alemán) para la representación de un drama fuera del tiempo (el mito, ya no la Edad Media gótica). El contenido del drama: el nacimiento de nuestro mundo a partir de la catástrofe del mundo de los dioses. Mejor dicho: a partir de una *revolución* en el mundo de los dioses. Kurt Pahlen señala que el Sigfrido originario, el de 1848-49, es el héroe revolucionario – mitad Jesús, mitad Bakunin – que precipita con su sacrificio la catástrofe del Walhalla. La *nueva historia*, según rezan los cantos anarquistas del siglo antepasado, nacerá de las llamas redentoras que consumirán el viejo orden (una ilusión bastante longeva, que la generación revolucionaria y vanguardista de 1914 persiguió hasta en el infierno de la Primera Guerra Mundial). Mientras tanto, a Wagner le toca mantenerse fiel a su programa – y esperar la nueva revolución que lo vuelva posible: del estreno de *Lohengrin* en Weimar (1850) sólo recibe noticia en su exilio en Zúrich.

El búho de Marx, en su vuelo, queda atrapado en una singular confusión de fusos horarios: sale del continente y es de día, pero cuando llega a Inglaterra ya es de noche. En el British Museum hay una infinidad de textos económicos que escudriñar, analizar, criticar; pero no es sólo esto: hay que desvelar el “enigma Inglaterra” y el enigma de las relaciones entre Inglaterra y el resto de Europa (y del mundo). El primer país en desarrollarse según el modelo capitalista, el país en que la revolución industrial había alcanzado niveles inimaginables de explotación y

sufrimiento, había logrado sortear su medio siglo de modernidad sin más "revoluciones" que la protesta luddita y el movimiento cartista. El estado ha logrado constituirse como regidor de los intereses generales del capital frente a la codicia particular del capitalista individual y, para que esto fuera posible, ha debido desencadenarse un juego profundo de coaliciones y alianzas efímeras entre las instancias sociales que, en el último capítulo acabado del tercer libro del *Capital*, Marx llamaría las *drei großen Klassen*: aristocracia agraria, capital y movimiento obrero. El gobierno no es necesariamente el *comité d'affaires de la bourgeoisie*, como la experiencia francesa y el *Zollverein* alemán parecían demostrar. Si Marx fuera Wagner, si su programa fuera el de la reforma de un aspecto específico de la vida cultural, podría sumarse a los coros de alabanza de la misión modernizadora del capitalismo y utilizar indistintamente a los burgueses y a los aristócratas ilustrados para que le ayuden a implementarlo. Pero su *Leitmotiv* es la lucha de clases, su tarea es participar en ella y para participar hay que entender y para entender hay que leer más. En 1851, Marx estima que su crítica de la economía estará lista en "unas cuantas semanas": en realidad, no volverá a escribir para el público hasta 1857. El periodo intermedio está dedicado a tomar apuntes (los *Grundrisse*): el silencio de los pensadores, como el de los músicos, es particularmente ruidoso.

En 1850, Wagner empieza el esbozo musical de *La muerte de Sigfrido*: él también, probablemente, está convencido de poderlo acabar en "unas cuantas semanas". Al mismo tiempo, está trabajando intensamente sobre los aspectos teóricos de su revolución (empieza a escribir *Oper und Drama*) y esto, a su vez, lo fuerza a reconocer la insuficiencia del proyecto práctico con el que quiere realizarla:

para que *La muerte de Sigfrido* sea viable dramáticamente, se necesita una presentación anterior del joven héroe. El camino de la epopeya nibelúngica, desde ese momento, está determinado: en un regreso que debió de parecerle infinito, Wagner se vio forzado a desarrollar primero *El joven Sigfrido* (que finalmente sólo se titulará *Sigfrido*), luego *La Valquiria* y finalmente *El robo del Rin* (hoy *El oro del Rin*). A finales de 1852 el texto de la Tetralogía está completo; también ya queda clara la modalidad de representación (un año de preparación y cuatro días de funciones); falta la música. Wagner la terminará veintidós años más tarde, en 1874 (cuando, según sus mismos cálculos, hubiera debido estar muerto desde un año atrás).

Marx no terminaría su "tetralogía". Su concepción de la *Crítica de la economía política* tardó ocho años en precisarse (de 1851 a 1858) y nunca encontraría una forma definitiva. Entre las ilusiones de 1848 y el desencanto de 1858 está la historia personal del luchador que pasa sus mejores años en la espera de un cambio que le dé sentido a su sacrificio (y que, de paso, le dé la razón frente a sus detractores): la nueva crisis económica en Inglaterra y, por consecuencia, la nueva revolución política en la Europa continental. En 1857 Marx está listo (la *Introducción*, publicada anticipadamente, a la *Crítica de la economía política*); la crisis también llega, en la forma de una depresión en el mercado mundial del acero que afecta primero a la economía norteamericana y luego a la inglesa; la que no llega a la cita es la revolución. A lo largo de 1858 Marx prepara la obra que publicará al año siguiente como *Contribuciones para la crítica de la economía política*; pero su ánimo y su salud empeoran mientras más pasan los meses. Para 1859, la recesión ha sido superada y queda claro que no habrá revolución europea. La tarea de Marx seguirá

siendo la misma (profundizar el trabajo de análisis crítico del desarrollo capitalista), pero sin la certeza ya de que este análisis se vuelva a conectar con una aceleración brusca de la historia. De aquí el tono displicente y desencantado con que Marx empieza a hablar de la publicación de sus obras teóricas. De aquí, también, el ritmo más desahogado que empiezan a tomar sus proyectos. En 1858 todavía Marx pensaba realizable una obra general en seis tomos relativos cada uno a un aspecto de la economía (capital, propiedad latifundista, trabajo asalariado, estado, comercio internacional, mercado mundial); en las décadas sucesivas apenas si terminó dos de cuatro tomos *dedicados, todos, al capital* (y sólo publicó uno).

No era en el carácter de Wagner el mostrarse displicente con su propia obra; menos aún el renunciar a su programa. Si éste le había parecido posible sólo a través de la revolución, y si la revolución no llegaba, entonces era imperativo desligar el programa de la revolución. En el desarrollo del texto completo de la *Tetralogía*, la figura de Sigfrido ha venido perdiendo su carácter de protagonista absoluto y esto, a su vez, cambia radicalmente la clave de lectura del drama; ahora la atención inicial está centrada en el sentimiento de culpabilidad y el deseo inconsciente de autodestrucción de Wotan: el antiguo régimen quiere morir y sólo al final encuentra quién le empuje hacia la catástrofe. Wagner no conoce, o pretende no conocer, la relación entre los mecanismos del desarrollo industrial y el desencadenamiento de la revolución política: para él la espera se convierte en una paulatina extinción de expectativas. Ya en la carta a Kietz de diciembre de 1851, Wagner se expresa con palabras de amargo desencanto ("ahora me arrepiento dolorido de haber abogado alguna vez como trabajador por los trabajadores"), mezcladas con violentos residuos

del antiguo entusiasmo ("sólo la revolución más terrible y aniquiladora podrá trocar otra vez a nuestras bestias civilizadas en seres humanos") y a confusos sueños de una palingenesia en tierras americanas ("no como si allí fuera a encontrar la justicia, sino porque allí es más fácil plantar"). Wagner parece presentir que el trayecto hacia la obra de su vida será más largo y complejo de lo imaginado anteriormente: la composición de la partitura para la *Tetralogía*, iniciada en 1853, se arrastra cada vez más y es definitivamente suspendida en agosto de 1857, a mitad del segundo acto de *Sigfrido*. Mientras tanto ha vuelto a refugiarse en su mundo medieval: entre 1854 y 1859 (después de leer cuatro veces *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer) ha compuesto *Tristán e Isolda*, primero lentamente e intercalándola con el trabajo sobre la *Tetralogía*, luego de manera cada vez más absorbente y exclusiva. Los biógrafos de Wagner han insistido, tal vez demasiado, sobre la relación entre esta obra y la vida sentimental del músico; así no han logrado ver lo que, desde otro punto de vista, parece obvio: que ninguna Mathilde hubiera podido distraer a Wagner de su tarea nibelúngica, si ésta no hubiese sido ya puesta a dormir por el frustrante alargamiento de los tiempos históricos. El Walhalla estaba fuera del tiempo, la Edad Media, aunque mitificada, está dentro de él: *Tristán* constituye la manera peculiar en la que Wagner vuelve a hacer las cuentas con la historia humana.

En medio de estas vicisitudes, la *Tetralogía* sigue siendo el proyecto a través del cual deberá realizarse la reforma del teatro; en 1853 había concebido otro de sus *Leitmotivs*: la transformación de la ópera en un Festival (son obvias las connotaciones *volkgeistlichen*, religiosas y populares, de este término). En 1860 le llega en Zúrich el perdón de las autoridades alemanas. Ahora, después del regreso a

la madrepatria, debe preparar el terreno para que el programa pueda finalmente realizarse. En 1861 empieza a trabajar en *Los maestros cantores*: otra obra "medieval", pero esta vez con claros tintes autobiográficos: Hans Sachs, el reformador de la música tardogótica, es Wagner y los críticos del uno lo son también del otro. En 1863 publica el *Prefacio* a la edición del texto poético de la *Tetralogía*, en la que precisa su concepción del espacio en que deberá desarrollarse su "Festival Escénico": una *Festspielhaus* en una ciudad pequeña, un monumento a la religión del espíritu alemán y a su profeta. Pero Wagner es bien consciente de que todo esto, por el momento, sigue siendo sólo un sueño. Se hunde en el pesimismo y la autodesconfianza, agrandados por las dificultades económicas. Faltan diez años para la fecha en que él mismo ha decidido que desea morir (a los sesenta años de edad) y no se ve cómo su programa pueda realizarse. Se siente fracasado. Al año siguiente, en el momento de las peores dudas (y deudas), llega el "milagro", en la persona del joven rey de Bavaria, Luis II. Al mudarse a Múnich, Wagner debe reconocer que su "revolución" la volverá posible un monarca ilustrado.

No hay milagros externos que lleguen a darle un giro repentino a la vida de Marx en los años sesentas. Después de la breve ilusión de 1857-58, y después de haber tenido que ocuparse él también de "relaciones públicas" (*Herr Vogt*, publicado en 1860 para defenderse de las acusaciones de haberse transformado en un agente bonapartista), vuelve a estudiar y a escribir. Escribe sin afán de publicación inmediata. Planea su "tetralogía": los cuatro libros de *Das Kapital*, sobre la formación del capital, la circulación del capital, la reproducción del sistema en su relación con la sociedad y la reseña histórica de las teorías acerca de la plusvalía. Trabajaré esta

obra en desorden: primero el borrador del primer tomo, luego (1864-65) el del tercero, luego la redacción definitiva del primero (1866-67) y finalmente el borrador del segundo (1870-79); contemporáneamente reúne el material para el cuarto libro, que no pasará de la fase de apuntes (lo que facilitará su separación artificial de lo demás de la obra y su publicación, aislada y con otro título, por parte de Kautsky). Es consabido que Marx sólo publicó el primer tomo, que contenía "lo que los ingleses llaman *the principles of political economy*", y mucho se ha especulado acerca de las razones por las cuales el *opus máximo* de Marx resultó, al final, inacabado. Sería tal vez mejor preguntarse *por qué Marx publicó el primer tomo*. Él mismo escribió: "me hubiera considerado muy poco práctico, de haber estirado la pata sin terminarlo". ¿Por qué este trato especial hacia precisamente esa sección de su obra? Mario Tronti señala que, para Marx, el desarrollo histórico (filogenético) del capital sigue el camino inverso al que siguen los tratados de economía política: primero el objeto se vuelve mercancía, luego la mercancía se convierte en dinero y, finalmente, el dinero en capital. Sólo a este punto el capitalismo puede emprender su vuelo hacia la conquista de toda la sociedad. El primer libro del *Capital*, cuyo subtítulo es *Crítica de la economía política*, parte del análisis de "mercancía y dinero", luego pasa a la formación histórica del capital; el segundo y el tercer libro complementarían el panorama reconstruyendo los pasajes de la reproducción y el desarrollo de las formas capitalistas de producción. Marx – dice Tronti – no parte del cuerpo ya formado, sino de la célula. En el *Prefacio* a la primera edición escribe: "para el público inculto éstas pueden parecer sutilezas; y de hecho lo son, sólo que se trata de las sutilezas del análisis microscópico".

El análisis microscópico de la célula es, a finales de cuenta, ahistórico e intemporal, pero permite leer al cuerpo entero no como la forma eterna de la célula, sino como una de sus *Gestalten* transitorias. Hasta los mejores economistas ingleses, con todos y sus conocimientos teórico-prácticos, ocultaban tanto el conflicto social intrínseco en el sistema capitalista como la transitoriedad de éste: se necesitaba un filósofo alemán (y hegeliano) para revelar la *ideología* latente en los pliegues de la *ciencia*. Marx sabía lo que tenía, después de más de veinte años de estudios, y decidió que esto, por lo menos, lo heredaría no a la humanidad abstracta, sino al movimiento obrero con el que quiso identificarse. Lo demás (es decir, el mecanismo de desarrollo del capital ya formado) no lo tenía; o, mejor dicho, tenía un esquema teórico que no estaba verificado en el proceso real de la historia, porque esto apenas si se estaba dando, y no de manera clara y lineal.

La decisión de publicar el primer tomo puede leerse como un último intento de prever lo impredecible: había pasado otra década de la *Einleitung* de 1857 y se acercaba una nueva crisis económica (la de 1866-67). Pero la Comuna de París estalló en la primavera de 1871, no por efecto de la crisis económica sino de la derrota militar, y Marx inútilmente aconsejó a sus secuaces parisienses que no se comprometieran con un movimiento destinado tan evidentemente al fracaso. A mitad de los años setentas, el movimiento obrero alemán se encontró en la disyuntiva entre seguir organizándose para una revolución futura o aceptar la colaboración de los Junkers prusianos para una reforma inmediata: el "enigma Inglaterra" se había convertido en el "enigma Europa". Marx, enfermo y cansado, respondió con aquella *Crítica al programa de Gotha* en la que, como ya se ha notado, reaparecen

momentáneamente los tonos teleológicos que parecían sepultados desde la época del *Manifiesto Comunista*, casi treinta años atrás; pero, significativamente, el tercer libro del *Capital* no llegó nunca a desarrollar la relación recíproca entre las "tres grandes clases". Al parecer, la historia seguía haciéndose en otro lugar y Marx sabía demasiado poco de ello. Su última contribución al movimiento obrero internacional fue la propuesta de una encuesta en la que "sólo los trabajadores [podrán] describir los males a los que están sometidos" y "aplicar ellos solos, y no unos salvadores providenciales, el remedio a las miserias sociales que los aquejan". Para la *enquête ouvrière*, de 1880, Marx solicitaba el apoyo de "los socialistas de todas las escuelas"; pero había excepciones: en las *Glosas a Wagner* (el economista, no el músico), de 1882, se lanzaba contra los *Kathedersozialisten* que se habían unido al ensalzamiento del capitalismo como forma eterna del desarrollo económico y social. El búho, mientras dudaba de sus propias presunciones al conocimiento teórico fuera de la verificación empírica, se mantenía sólidamente aferrado a aquellos fragmentos de sabiduría que había labrado en cuarenta años de trabajo.

Ese mismo año (1882) Wagner estrenaba el *Parsifal*. Después de todo, no había muerto a los sesenta años (moriría al año siguiente, en 1883, como Marx). En las últimas dos décadas había realizado todo su programa. Después del estreno de *Tristán* (1865) y de los *Maestros Cantores* (1868) había vuelto al trabajo sobre la *Tetralogía*. Se había casado con Cosima. Había construido Bayreuth. Se había dado el lujo de pelearse con su protector, el impaciente Luis II quien, contra su voluntad, había estrenado en Múnich de manera aislada *El oro del Rin* y *La Valquiria* (¿qué hubiera dicho Marx de la decisión de Engels de publicar el segundo

y tercer tomo del *Capital?*). Al estreno en Bayreuth de la *Tetralogía* (1876) habían presenciado dos emperadores y la *crema y nata* del mundo económico y cultural europeo. Había nacido un nuevo tipo de cantante lírico, imponente tanto desde el punto de vista de las dotes vocales como de la capacidad actoral. Se había impuesto una modalidad de representación novedosa: en Bayreuth las funciones empezaban a media tarde, para que los asistentes pudieran disfrutar de intervalos más largos en los que meditar e intercambiar comentarios acerca de la nueva "religión" wagneriana.

Sólo faltaba un arte religioso para el lugar sagrado: un flujo continuo de cinco horas de música, la prueba del fuego para el "nuevo público", catarsis y ascesis. El drama que sostuviera este monumento musical debía ser y no ser cristiano, ser y no medieval. Al relato de Wólfram von Eschenbach (ya de por sí bastante heterogéneo), Wagner le inyecta, como señala Arnoldo Liberman, elementos esotéricos ocultistas y orientales (ningún cabo suelto: la idea de un drama budista había sido acariciada y luego descartada, o suspendida, en el año de crisis 1856). *Parsifal* no es una recuperación de la Edad Media gótica y sólo la paranoia despechada de Nietzsche pudo ver en él una rendición incondicional al cristianismo. Es más: *Parsifal* ni siquiera es un típico héroe wagneriano: no redime a los otros a costa del sacrificio de su vida sino por su renuncia a la satisfacción sexual. A través de esta renuncia el "tonto inocente" del primer acto se convierte en el sabio del tercero. Hasta qué punto esta indirecta autocrítica de Wagner (de su vida, no de su obra) fuera sincera, no es realmente importante y, de toda manera, queda un misterio sepultado en las páginas aún por escribir del ensayo *Sobre lo femenino y lo humano*, que Wagner tenía en las manos cuando murió.

El tiempo histórico, exteriorizado, es la quimera que embrujó a Marx y a Wagner. El primero la persiguió toda la vida y, al final, fue traicionado por ella. El segundo prefirió exorcizarla. Según su expresa voluntad, *Parsifal* no debería representarse más que en Bayreuth (este deseo también fue traicionado, pero para entonces Wagner había muerto desde hacía treinta años). Sigfrido y Parsifal, el mito y el rito, son el alfa y el omega de la historia. En el primero no están ni el tiempo del hombre (lo vuelve posible, sabemos que de allí va a empezar, pero queda fuera del drama) ni el conocimiento (el héroe precipita la catástrofe por su traición inconsciente e inocente); en el segundo el conocimiento (místico y por lo tanto metafísico) es adquirido precisamente por la renuncia al tiempo humano (la sexualidad y, por ende, la reproducción). Sólo en este sentido Parsifal y Kundry tienen algo en común con Senta y el Holandés Errante o con Tristán e Isolda. Los héroes del melodrama en general no podrían obviamente vivir tranquilas existencias burgueses; pero en otros tipos de melodrama (por ejemplo, el de Verdi y, en general, de la ópera italiana) esta prohibición asume la forma de una muerte trágica impuesta desde afuera, por circunstancias (históricas) ajenas a su amor; en los dramas wagnerianos los amantes mueren porque la muerte, no la reproducción, es la teleología intrínseca del amor.

De Hegel llegamos a Wagner, de Beethoven a Marx: los caminos de la teleología y de la revolución permanente se han intrincado bastante después de la mitad del siglo diecinueve. La paradoja de Wagner es que su revolución teatral – su trayecto en el tiempo histórico – sólo se pudo dar gracias a la negación de ese mismo tiempo en el contenido de sus obras. El drama de Marx fue más bien el de no haber podido hacer coincidir el tiempo del análisis crítico, sujeto a su propio tiempo

existencial, con el tiempo histórico (larguísimo) de los fenómenos analizados. Engels jugó a menudo el papel de "tiempo exterior" entrometido por momentos en el tiempo interior del estudioso (le reprochaba precisamente el no ponerse a escribir mientras tuviera todavía que leer un libro que considerara importante). Lo mismo hicieron, en otros momentos, las asociaciones obreras europeas y hasta el joven Kautsky (que en 1881 le preguntaba impaciente cuándo se publicaría el resto de sus obras, a lo que Marx respondió que "antes, habría que escribirlas"). Pensándolo bien, la de Marx era una apuesta perdida desde el comienzo. *"El proceso de realización de la filosofía es al mismo tiempo el de su desaparición"*: ¿tendría el joven Marx, mientras preparaba su tesis doctoral, el presagio de que las mismas palabras se volverían en su contra, marcando implacables la suerte de su programa de vida? En los actos e interludios de su "desaparición" no hubo, ni podía haber, intervenciones milagrosas de jóvenes monarcas, ni villas a la orilla del lago, ni ricos mentores embelesados con su genio y dispuestos a costearle las comodidades sin las cuales Wagner no podía ni vivir ni componer, ni *femmes fatales* dispuestas a vivir con él los efímeros tormentos del amor eternizado. Por eso, y con el debido respeto para las obras de los dos, la vida de Wagner es a veces rayana con la farsa y la de Marx, con la verdadera tragedia.