

Beethoven, Herder y Goethe: la humanidad divina como Prometeo

Beethoven, Herder and Goethe: divine humanity as Prometheus

Andrés Inurreta Acero
Universidad Nacional Autónoma de México
ORCID: 0000-0003-4586-3013

Resumen

Iniciado como un movimiento crítico de la modernidad, el *Sturm und Drang* alemán propuso una concepción distinta del humano, que exigía una renovación de la razón en armonía con la totalidad de las facultades humanas en favor del desarrollo de la individualidad. De esta manera se centralizaba la cualidad creadora del ser humano, sin subordinar el desarrollo de las demás facultades humanas. En este trabajo se analiza la reinterpretación del mito de Prometeo en el trabajo de tres personalidades: el filósofo Johann G. Herder, el literato Johann W. von Goethe y el compositor Ludwig van Beethoven. Del primero, se examina su teoría del genio, explicada por medio de la figura de Shakespeare; del segundo se aborda el lugar de Prometeo en la obra del poeta; mientras que del tercero se analiza su tercera sinfonía, *Heroica*. Al final, se concluye que, en los tres pensadores, la figura del titán Prometeo representa ese espíritu rebelde que, rechazando a los dioses, encamina todos sus actos hacia el engrandecimiento del ser humano y de la humanidad.

Abstract

Initiated as a critical movement of Modernity, the German *Sturm und Drang* proposed a different conception of the human being, which sought a renewal of reason in harmony with the totality of human faculties in favor of the development of individuality. Thus, the creative quality of the human being was centralized, without subordinating the development of the other human faculties. This paper analyzes the reinterpretation of the Prometheus myth in the work of three personalities: the philosopher Johann G. Herder, the literary Johann W. von Goethe, and the composer Ludwig van Beethoven. Of the first, we examine his theory of genius explained through the figure of Shakespeare; of the second, the place of Prometheus within the poet's work, while of the third, his Third Symphony, the *Heroic*, is analyzed. In the end, the conclusion is that in all three thinkers the figure of the titan Prometheus represents that rebellious spirit that, rejecting the Gods, directs all his actions towards the aggrandizement of the human being and of humanity.

Palabras claves

Sturm und Drang, Herder, Goethe, Prometeo, Beethoven, creación, humanismo.

Keywords

Sturm und Drang, Herder, Goethe, Beethoven, Prometheus, creation, humanism.

Fecha de recepción: noviembre 2021

Fecha de aprobación: marzo 2022

Sí, soy yo el ateo, el sin dios que quiere mentir como mintió Desdémona en la agonía, mentir y engañar como Pilades que se finge Orestes, matar como Timoleón, romper la ley y el juramento como Epaminondas, como Johann de Witt, suicidarme como Otho, violar el templo como David, sí, y segar las espigas en sábado simplemente porque tengo hambre y porque la ley se hizo para el hombre, no el hombre para la ley.

Friedrich Heinrich Jacobi

Introducción

El *Sturm und Drang* es el movimiento de finales del siglo XVIII que impulsó la creación de la identidad alemana moderna. Sus representantes más destacados fueron Johann G. Herder y Johann W. von Goethe. Ambos comparten la visión del ser humano como un cúmulo de fuerzas que deben ser desarrolladas por igual en el acto creativo. Crear lo equipara con la naturaleza y lo eleva a la divinidad. Encontramos como metáfora de esta antropología a Prometeo. Por su cuenta, Ludwig van Beethoven compuso en 1804 la Sinfonía núm. 3 en mi bemol op. 55, mejor conocida como *Heroica*, la cual fue presentada por primera vez en 1805 y cuyo título tiene la dedicatoria a un “gran hombre”. Suele creerse que está dedicada a Napoleón Bonaparte; sin embargo, Beethoven rehúye del militar cuando este se proclama emperador. Entonces, ¿quién es ese gran hombre a quien está dedicada la sinfonía? Partiré de la incógnita para ligar la música de Beethoven con el mito de Prometeo como metáfora de la humanidad divina. No pretendo establecer una relación de influencia directa entre los pensadores sobre el músico; más bien, mostraré cómo los filósofos y el músico, al recuperar al héroe trágico Prometeo, introducen un humanismo en el que Dios es asimilado por completo para que el centro de la divinidad lo ocupe el ser humano.

El *Sturm und Drang*, algunos apuntes

Johann Wolfgang von Goethe y Johann Gottfried Herder se conocieron en Estrasburgo en el año de 1770. Surgió entre ellos una amistad caracterizada por la coincidencia intelectual, el intercambio de ideas y la colaboración. Al año siguiente, publicaron el libro *Del carácter y arte de los alemanes*, que contiene los ensayos “De la arquitectura alemana” —que el segundo dedica a la catedral de Estrasburgo— y “Shakespeare” —en el que el Herder presenta su teoría del genio—. Con estos dio comienzo el movimiento *Sturm und Drang*, que se extendió hasta mediados de la década de los 80 del mismo siglo.

A veces catalogada como una corriente literaria que tiene en la primera parte del *Fausto* su mayor logro, hay que considerar este movimiento como la puesta en cuestión (que no el rechazo total) de las ideas centrales del pensamiento moderno: el racionalismo, la universalidad y el progreso lineal de la historia. Frente a esto, se alzó una nueva concepción del sujeto y de la naturaleza, ambas como fuerzas creativas en permanente acción. A su vez, se presentaron los *stürmers* con la iniciativa de consolidar una identidad alemana sobre el arte y el pensamiento, en contraste con la división política y religiosa de los distintos estados germánicos.

Hay que matizar la opinión generalizada de que la literatura de los *stürmer* fue una revancha del sentimentalismo irracional. Esta imagen se forja bajo el supuesto de que Herder y Goethe llevaban a término las ideas de su maestro y amigo, Georg Hamann, el llamado Mago del Norte, quien tras un viaje a Inglaterra decidió renovar la fe cristiana y hacerle frente a la razón ilustrada. El punto de partida para Hamann fue apelar al sentimiento por sobre la razón. El tono de los escritos de este preponderó la ascensión religiosa por medio de la acción y el éxtasis.

Si tomamos parte de esta imagen, estaremos olvidando que ninguno de los dos (ni Schiller, de quien no nos ocuparemos en este texto, pero quien ciertamente es un pensador importantísimo) rechazó el racionalismo, sino una visión universalizante de este. Ambos autores tuvieron presente, y en buena estima, los estudios científicos de su época. Goethe se consideraba a sí mismo como un científico y se desempeñaba en la aún no conformada biología y en la física. Herder se propuso establecer las bases de una ciencia del lenguaje y de la historia ¹. No es, pues, un desprecio por la razón. Este aspecto los coloca

¹ Gran ejemplo de la vocación utilitarista de la ciencia moderna desde su concepción es el pensamiento de Francis Bacon. Cabe mencionar que ni Herder ni Goethe rechazaron la ciencia como tal; ambos se dedicaron al estudio incansable de la naturaleza. La distinción radica en que para ellos la ciencia era una actividad que tenía por fin llegar a la contemplación de la verdad y de Dios-Naturaleza, empresa muy distinta a la de la primera modernidad. Es notable la canti-

en un lugar distinto de Hamman. Sin embargo, los *stürmer* dan continuidad a la idea del hombre total del Mago del Norte, convertido en el genio creador. El proyecto que presentan Herder y Goethe debe ser entendido como una renovación de la razón en armonía con la totalidad de las facultades humanas en favor del desarrollo de la individualidad. Esto implica un cambio del rumbo sobre cómo se piensa al sujeto en la modernidad y su relación con la naturaleza.

La modernidad había llevado a los filósofos a plantear un sujeto que puede tomar distancia de la naturaleza por medio de la razón para aprenderla y modificarla. La intromisión del sujeto sobre los hechos naturales se plantea como el descubrimiento de las leyes que operan continuamente en ellos. Los objetos son concebidos como producto de relaciones causales que suceden con regularidad. Estas relaciones pueden ser comprendidas bajo el concepto de *ley*, que refiere a la operación de un hecho que se cuantifica en una fórmula matemática. Cualquier fuerza externa a la causalidad es expulsada; no hay significados detrás de las cosas.

Esta visión mecánica del mundo se vuelve sobre el sujeto. Si bien la razón le permite emanciparse de la necesidad de ciertos hechos naturaleza, le conmina a convertirse en un objeto más dentro de la causalidad. Esto lleva a muchos pensadores a creer que la conducta humana puede ser comprendida por medio de las leyes de la naturaleza. De ser eso posible, bastará con conocer esas leyes para modificar el comportamiento del ser humano. Roy Pascal (1959) resumió así la visión que los *stürmer* tenían del pensamiento ilustrado:

Si estas leyes fueron formuladas como la operación de la naturaleza fenomenal o de la razón metafísica, no solo la idea de Dios despersonalizada, sino también la sustancia del hombre y la individualidad tienden a ser divididos en una red de leyes abstractas. En la abstracta metafísica wolffiana, este divorcio entre la actualidad del hombre, su voluntad y energía, y la ley, aparece en su forma más vulgar, y fue adecuadamente satirizada en *Candide*; pero igualmente el materialismo de La Mettrie y Helvétius, aceptando como la realidad básica una influencia material y existencia sensual, concebida por la ley como un poder externo impersonal y determinante (p. 134).²

Es precisamente esto contra lo que se levantarán las voces de muchos filósofos, artistas y teólogos del siglo XVIII. La razón opera por medio del análisis

dad de referencias a estudios científicos de la época que encontramos en *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, de Herder. Sobre la particular visión científica de Goethe, Herder y los románticos, véase Goede-Von Aesh (1947).

² Las traducciones de Pascal (1959) son mías.

de los hechos y las cosas; se descompone una totalidad en sus partes; se observa cómo se relacionan cada una de ellas entre sí y se elige aquellas que resultan indispensables para que tenga lugar lo analizado. El resultado es la determinación del objeto bajo el concepto o la ley, fruto del proceso de síntesis posterior al análisis. En el momento en que algo puede ser limitado en el concepto o en la ley, entonces puede ser utilizado o replicado. Esto había llegado al extremo de que se proponía el estudio de las formas matemáticamente para obtener la óptima representación en el arte. Pascal (1959) señala que los *stürmers* antepusieron a esta visión mecánica el dinamismo de las fuerzas creadoras de la naturaleza y el ser humano:

El *Sturm und Drang* puso a la moda estas diversas tendencias y perspectivas, el valor supremo de la sensación dinámica y la experiencia directa como el principio fundamental. Este logro lleva todas las marcas de la vida social restringida en Alemania y de la turbulencia juvenil; pero, a pesar de estas limitaciones, afirma la creatividad dinámica del hombre y la naturaleza y, al hacerlo, prepara el camino para una comprensión más profunda de la interacción del hombre y la naturaleza, así como para una concepción más verdadera del derecho (p. 134).

El proyecto de los *stürmers* se funda sobre la visión del espíritu humano y la naturaleza como fuerzas incontenibles que se desbordan en una dialéctica de creación y destrucción inagotable. Esas fuerzas no pueden ser controladas de acuerdo con cánones externos en tanto que la medida de sus alcances se encuentra en sí mismas. El sujeto es concebido como creador; en este acto se pone a sí mismo como fin. Prima una necesidad genética de autoproducción sobre una necesidad utilitaria. Evidentemente, se afirma un poder sobre sí y el mundo, pero este no se ejerce a partir de reglas universales ni con fines utilitarios.

El ser humano es comprendido como una totalidad en la que no se encuentra una jerarquía de las partes que lo forman. Todas ellas deben ejercer su potencia con igual magnitud. Ciertamente, la razón será la fuerza por la cual las demás entren en orden. Pero la relación de esta con aquellas no es vista como el dominio de principios establecidos bajo la presunción de un conocimiento regidor por el que descubrimos cómo actuar. Por el contrario, la razón misma, que es constituida lingüísticamente, siempre se encuentra imbricada con las sensaciones, las pasiones y los sentimientos. Cualquier intento de análisis o disección de las fuerzas que nos componen será repudiado por los *stürmers*. De esta manera, el propósito mismo del ser humano es el desarrollo de todas sus fuerzas. Según Pascal (1959):

En su propia definición de las capacidades humanas, esta actitud era contraria a la de los racionalistas. El metafísico Mendelssohn podría simpatizar con la formulación de Herder en 1769: “El desarrollo de las fuerzas de nuestra alma es el propósito de nuestra existencia en la Tierra”, y Kant podría resumir el propósito de la historia, en términos similares, como el desarrollo de todas las capacidades innatas del hombre. Pero Mendelssohn entendió estas “fuerzas del alma” como poderes intelectuales que logran su pleno desarrollo al aprehender una raíz metafísica y el propósito de ser; y Kant las definió, en oposición consciente a Herder, como facultades racionales del hombre, que le permiten detectar, a través de la complejidad de la existencia, una finalidad social y moral última que justifica la existencia humana. Para Herder, sin embargo, estas fuerzas son todos los poderes complejos dentro de él, sentido, pensamiento, sentimiento, actividad, lucha por la expresión y la satisfacción (pp. 134-135).

A diferencia de Mendelssohn y Kant, en Herder existe un completo rechazo a colocar la razón por encima de cualquier otra facultad humana. Una horizontalidad debe operar de forma armónica, por tanto, nada de lo ofrecido en nuestro ser debe ser despreciado o evitado en la medida en la que nos pertenece. Esto llega hasta el punto de que él se niega a despreciar la falta de ánimo. En una carta en la que contesta a las peticiones de su esposa de cuidar su salud dice: “Cuando prefiero la soledad, cuando estoy deprimido y confundido, cuando me encuentro en un estado pensativo y lúgubre, eso también es bueno, querida” (Herder citado por Pascal, 1959, p. 135). Al renunciar a todo tipo de clasificación, que supone la separación y la consecuente jerarquización de lo clasificado, los *stürmers* se ven empujados a abrazar sus penas como parte ineludible de sí mismos y de la vida.

El centro de esta nueva visión del sujeto es la creación como fin en sí misma, creación que no se limita a la configuración de espacios y objetos dentro de este, sino a la institución de un ser por medio de —y en— la expresión. La relación entre el ser y el signo rompe su carácter referencial. Este último no está puesto como la referencia de algo externo, sino que en su manifestación tiene lugar el ser que significa. Por tanto, la expresión del sujeto es entendida como la creación del sujeto mismo en el acto creativo de expresar.

Si entendemos que el punto nodal de esas fuerzas creativas reside en el sujeto mismo, lo producido en la expresión depende por completo de su propia medida. Por ello no puede sostenerse desde la perspectiva de los *stürmers* la instauración de normas universales y eternas. El canon que define la forma de la expresión debe ser dado solo por el sujeto que se produce a sí mismo. En algunos casos, como el de Herder, este sujeto no es entendido exclusivamente como un ser humano singular, sino como una comunidad, un pueblo. Es imposible comprender la poesía de una región, de un periodo, bajo exi-

gencias ajenas a ese lugar y tiempo. Charles Taylor (2010) lo sintetiza de la siguiente manera:

Fue Herder y la antropología expresivista desarrollada desde él la que agregó a la demanda de la época el que mi realización de la esencia humana fuera mía, y desde aquí se lanzó la idea de que cada individuo (y en la aplicación de Herder, cada pueblo) tiene su propia manera de ser humano, la cual no puede intercambiarse con otra a menos de pagar el costo de la distorsión y la auto-mutilación (p. 13).

En las palabras de Taylor se dan dos aspectos que complementan nuestra exposición. Primero, que lo realizado en la expresión le es propia a quien expresa y por tanto individual. Hemos señalado ya el carácter creativo de la expresión por la cual se produce el sujeto a sí mismo. Se añade que es una forma de la humanidad la que se presenta en la historia. Por ello, recalco, se vuelve imposible comprender la vida de un grupo de personas de una época y un lugar de acuerdo con estándares externos. El otro aspecto que se añade como consecuencia del anterior es que la creación del sujeto en la expresión corre el riesgo de desviarse de su centro. Si bien lo expresado es propio, la autenticidad de la forma se pierde por la imitación o el obstáculo que pueda ejercer otro sujeto.

Como puede entreverse, esta ontología no solo tiene consecuencias en el ámbito de la ética o la estética, sino también en la epistemología y la filosofía de la historia y la política.³ Esta autoproducción creativa de los *stürmers*, en especial de Herder, debe ser puesta en perspectiva con su época, pues de esta manera se está gestando una revolución cultural que tendrá continuidad en el Romanticismo. Lo que en Estados Unidos y en Francia tuvo consecuencias políticas, en Alemania se da en las letras, la pintura, la filosofía, la música y se extiende en el tiempo hasta comienzos del siglo xx. Sobre las razones de por qué el Romanticismo no toca lo político en sus primeros años, Hernández-Pacheco (2019) advierte que no era posible porque Alemania no existía como tal y el idioma aún no se constituía:

Lo interesante es ver por qué en Alemania esa revolución tiene lugar en el orden cultural y no en el político, como anteriormente ocurriera en los Estados Unidos o en Francia. Y la respuesta es que una revolución política no podía ocurrir en Alemania, porque políticamente Alemania no existía. Sí existía el alemán como idioma (mejor dicho, empezaba a existir). Y fue el idioma, y muy concretamente el escrito —no había otro— (la literatura), lo que sirvió de campo social unificado capaz de sustentar un impulso histórico que, cerrados los caminos político y religioso, tenía que ser necesariamente cultural y literario (p. 18).

³ Véase Herder (1982, 2002).

Con esto queda claro que comienza a formarse la conciencia de la unidad de los pueblos germanos. Herder y Goethe lo sabían. No es casualidad que el poder fundador del genio esté en las letras; tampoco lo es que ambos escriban sobre el arte y la poesía que ellos consideran que ha engendrado la sensibilidad y la identidad alemana. Podemos ver en su rechazo a la Ilustración un repudio al afrancesamiento y señalarlos como nacionalistas; pero más importante que eso es el anhelo de autenticidad, de la libertad de creación, de traer lo nuevo para la humanidad.⁴ Así es, para la humanidad.

Cabe preguntarse por el sentido religioso de este proyecto. La mayoría de los integrantes del *Sturm und Drang* ha sido formada bajo el protestantismo y, más específicamente, en el pietismo, una secta formada en el siglo XVIII en Halle, que pretendía reformar la fe cristiana por medio del acercamiento individual con Dios mediante el corazón, así como por el estudio privado de las escrituras, con preferencia del sentimiento sobre el dogmatismo. De acuerdo con David Hill (2003), el pietismo ayudaría a fomentar la búsqueda individual de la experiencia religiosa del contacto con Dios, que, llevada a la literatura, conducirá a los alemanes del siglo XVIII a la exaltación de los sentimientos y el éxtasis. Esto era posible porque esta secta pretendía extender los ámbitos de la religión a la vida diaria. Según Hill (2003):

Los pietistas buscaron significados religiosos en el día a día de la vida cotidiana, y en la medida en que quitaron el sentimiento religioso de la iglesia, fueron parte del proceso de secularización; pero al mismo tiempo dieron a las experiencias cotidianas la intensidad y la significación trascendental que anteriormente había sido la provincia de la religión, y así alimentaron una nueva intensidad de la vida interior en la literatura (p. 6).⁵

A pesar del ambiente religioso, sería un error pensar que los *stürmers* se adscribían por completo al cristianismo; por el contrario, cada uno de ellos adoptó un acercamiento particular a la religión. De esta manera, no podemos decir que un dogma religioso unifique a los pensadores del *Sturm und Drang*. En el caso de Herder, quien era pastor, encontramos un panteísmo naturalista que levantó las sospechas de sus contemporáneos. Incluso llegó a tener desencuentros con Hamann debido a su teoría secular del origen de la lengua. Junto con Goethe, fue defensor del sistema de Spinoza frente a Jacobi, quien había señalado el nihilismo —y por tanto al ateísmo— al que conducía el pensamiento del holan-

⁴ Hernández-Pacheco (2019) recuerda que ha tenido lugar la guerra de los Treinta Años y la guerra de los Siete Años de las que la región no ha salido bien. Aunado a esto, el cisma religioso. Las circunstancias no permitían una unidad de los alemanes más allá de su lengua (p. 19).

⁵ La traducción es mía.

dés. En cuanto a Goethe, cultivó un humanismo ateo, por momentos cercano al panteísmo como Herder, consciente de ser parte del proceso de creación de la naturaleza, pero siempre al margen de las creencias religiosas. Tenemos que aquello que les unía a ellos y el resto de los *stürmers* era el paroxismo de la unión con algo más grande, el furor del amor o la fruición a causa del arte y la naturaleza. Como apunta Pascal (1959):

Si se busca una actitud religiosa común entre los *Stümer und Dränger*, no se puede encontrar claramente en las creencias dogmáticas o en las prácticas religiosas [...] No estaban vinculadas por formulaciones u observancias religiosas, sino por una conciencia común de sentimientos internos cuyo origen está más allá de su conocimiento y que no se puede controlar; sentimientos de intensa exaltación que subsumen a todos los demás valores y a los que deben rendirse. Tal regocijo podría surgir de las relaciones personales, de la naturaleza o del arte; pero reconocieron que el sentimiento religioso era su prototipo o analogía, y lo llamaron “diablo”, “santo”, “sagrado” (pp. 88-89).

No podemos llamar cristianismo a esto, aunque sin duda hay una continuidad de las aspiraciones pietistas del encuentro con Dios, este no es el mismo que se profesa en las iglesias, mucho menos la vía de llegar a él. Es la naturaleza creadora la que recibirá su nombre, serán los bosques y las montañas su templo y el corazón del ser humano su puerta de entrada. Ambos se entrelazan en el libre despliegue de sus fuerzas creadoras, siendo la humanidad la expresión más alta de ellas.

El proyecto así planteado solo puede tener un protagonista: el ser humano. La filosofía kantiana (paralela al movimiento del *Sturm und Drang*, pero ajena a sus principios) realizará el giro copernicano que consistirá en colocar al sujeto como fundamento de la experiencia. De igual forma, los *stürmer* pondrán a este en el centro. La concepción misma del “hombre total” tiene detrás este desplazamiento. Las fuerzas creadoras le equiparan con Dios, ya sea concebido como individuo o como naturaleza. El recurso mitológico para brindar un fundamento al proyecto será vasto, en el caso de Herder, los poemas de Ossian (de autenticidad desacreditada posteriormente) y Shakespeare; en cuando a Goethe, será el titán Prometeo, de cuya boca el poeta hará salir maldiciones para los dioses y la profecía de un reino en el que el ser humano es completamente autónomo.

Shakespeare y Prometeo: creación y rebeldía

El *Sturm und Drang* se propone llevar a cumplimiento las potencias que se encuentran presentes en el ser humano. Por ello, este debe liberarse de cual-

quier determinación que le constriña; en el momento en el que logre este cometido, podrá lograr la plenitud. Este camino es entendido como la expresión del sujeto que, mediante lo que proyecta en el exterior, se produce a sí mismo. Ninguna de sus facultades debe ser acallada en tal proceso, sino que todas ellas a la vez participan del acto creativo. Pascal (1959) reafirma con estas palabras:

Oscuramente, pero con determinación, se niegan a ver al hombre como el instrumento de las fuerzas externas o como encadenado a los propósitos externos, sean ellos religiosos, metafísicos, físicos o sociales; rechazan exaltar un lado del hombre, su alma o razón o sentido, a expensas de otros; destruyen la imagen que el hombre ha hecho de sí como una inteligencia abstracta o idealista sentimental, o un egoísta sensual en el sentido de Mandeville o Helvétius. El hombre existe, en su opinión, para ser más intensamente, para desarrollar todos sus poderes al máximo. Toda imitación es mala (p. 134).

Esta idea es desarrollada por los *stürmers*, en especial Herder (Pascal, 1959), y tendrá su inicio en uno de los ensayos fundacionales del movimiento que nos compete: “Shakespeare”. El texto aparece publicado junto con un ensayo escrito por Goethe sobre la catedral de Estrasburgo. Con él, los autores pretenden delimitar algunos aspectos de la identidad alemana. En el caso de Herder, se planteará la idea de que el dramaturgo inglés ha dado forma a una nueva expresión de la tragedia que tiene sus raíces en la vida de los pueblos nórdicos. Se afirma así que el genio trae lo nuevo para una tradición en la que el individuo creador se ve imbricado. Este y su pueblo llegan a obtener una forma auténtica mediante la obra, creación única y como tal situada. El genio, su pueblo y su obra pertenecen a una época; sus alcances están limitados al devenir de la historia.

El filósofo comienza aclarando que sus intenciones no son defender al dramaturgo inglés de las acusaciones que señalan sus defectos, de acuerdo con la teoría estética de Aristóteles, sino explicarlo, sentirlo como es para darlo a conocer. Shakespeare es para él el claro ejemplo del genio que toma sobre sí sus propias circunstancias para transformarlas en algo nuevo por medio de su obra, con la cual se inauguran subjetividades y se abren caminos en la historia. De él dirá:

No encontró un sencillo espíritu de la historia [relato], de la ficción, de la acción: tomó la historia tal como la halló, componiendo con su espíritu creador los más dispares elementos en un maravilloso conjunto que nosotros llamaremos, si no acción en el sentido griego, sí acción en la acepción medieval o, en el lenguaje de la época moderna, acontecimiento (*évènement*), gran suceso (Herder, 1982, p. 260).

Shakespeare no ha compuesto sus tragedias y comedias siguiendo un manual de dramaturgia, su punto de partida son las circunstancias de la época, en las que se encontraban la posición que ocupaba en el sistema social de su nación, las canciones, los ritos y la religión de sus contemporáneos. Es la vida tal cual la vive él y la encuentra en los otros. Por esa razón, no podemos reprocharle haber faltado a las reglas dramáticas del estagirita. Por el contrario, hay que reconocer su originalidad, que implica una fuerza creadora que le eleva al lugar de la naturaleza. Dice Herder (1982) que “es precisamente lo nuevo, lo primario, lo totalmente otro, lo que pone en evidencia su fuerza primaria” (p. 260). Para Herder, la naturaleza es dios, este no está determinado por la causalidad, sino que su mayor atributo es ser una fuerza creadora, ser *causa sui*, como en Spinoza. El genio encuentra dentro de sí esa fuerza cuando crea y se coloca en el mismo nivel que dios como creador del mundo y de sí mismo.

Pero Shakespeare es hermano de Sófocles precisamente ahí donde exteriormente parece tan distinto de él, ahí donde en el fondo se le asemeja por entero. Como toda la ficción se consigue a través de ese elemento auténtico, real, creador, de la historia y no solo no se obtendría sin ella, sino que, si prescindieramos de la misma, no quedaría (a no ser que hubiese escrito en vano) aspecto alguno del drama y del espíritu de Shakespeare, el mundo entero es para ese gran espíritu, según se ve, simple cuerpo. Todos los aspectos de la naturaleza son miembros de tal cuerpo, como todos los caracteres y modos de pensar constituyen rasgos de ese espíritu. Y todo puede denominarse ese dios gigantesco de Spinoza “pan universum”. Sófocles fue fiel a la naturaleza al elaborar una acción de un lugar y de un tiempo. Shakespeare sólo podía serle fiel haciendo girar el acontecimiento universal y el destino humano a través de todos los lugares en los que se desarrollan (Herder, 1982, p. 266).

Shakespeare es distinto de Sófocles en cuanto a sus circunstancias. El genio de Herder está puesto en la historia. El ser humano cambia, pero el principio por el que se unifica su naturaleza es el mismo: la capacidad de crear. Por medio del acto creativo de ese individuo, se crea el mundo y se crea el ser humano al coordinar la multiplicidad de la experiencia. Ahora bien, el producto del genio para Herder no queda encerrado en sí mismo, sino que se abre al tiempo para ser recogida por los otros, quienes la toman, la interpretan y crean sobre ella cosas nuevas. Esta condición temporal permite la emergencia de lo nuevo, con lo que se rompen tensiones y se muestran caminos posibles, aunque también trae consigo la condena del olvido. Quizás sea en el acto de crear a pesar de la degradación y la muerte donde se encuentra, en sus propias ruinas, la dignidad humana.

Quizás pronto, cuando todo se haya borrado e inclinado hacia otro lado, también su drama [de Shakespeare] será totalmente incapaz de una representación viva, convirtiéndose en ruinas de un coloso, de una pirámide, que todo el mundo admirará y nadie entenderá [...]. Y aunque más tarde vieses que el suelo se tambalea bajo lo que habías edificado y que la plebe se paraba, miraba de boca abierta y se mofaba, y que la pirámide duradera no lograba despertar el antiguo espíritu egipcio, a pesar de eso, tu obra permanecerá, y un sucesor buscará tu tumba y escribirá para ti con mano devota lo que ha sido la vida de caso todos los personajes dignos que han pasado por el mundo: *Voluit! Quiescit!* (Herder, 1982, p. 271).

Esta imagen del genio creador que proyecta Herder sobre Shakespeare encuentra su justificación en la unidad del ser humano como un cúmulo de fuerzas que, al trabajar de forma armónica, alcanzan a manifestar su potencia más alta en el acto creativo. Esta es la teoría del hombre total que Goethe sintetiza en las siguientes palabras:

Todo lo que emprende el hombre, ya sea cosa de obra o de palabra, o de cualquier otra clase, tiene que surgir de la unión de todas sus energías; todo lo aislado es recusable. Máxima hermosa, pero difícil de cumplir (Goethe citado por Lukács, 1968, p. 77).

La máxima hermosa de Goethe encierra la tensión entre el orden que posibilita la vida y el rompimiento de dicho orden, que permite la emergencia de lo nuevo, no por lo nuevo en su banal originalidad, sino como lo puesto vivo en lugar de lo que al permanecer muere. La quietud, la paz, la conservación que tanto es procurada por los seres humanos es una trampa, en ellas solo se encuentra la podredumbre del reposo. Pero si la vida fuera pura ruptura, se desparramaría en todas direcciones sin que quedara nada. Es en la tensión entre estos dos polos donde suena la música del genio, que logra hacer sonar por completo las cuerdas de la naturaleza, incluso hasta quebrarlas en un último acorde. Esta es la rebeldía, la única actitud digna del ser humano. Por medio de ella logra expandirse hasta los confines del cosmos para alcanzar a los dioses y destronarlos, tras lo cual se apropia de sí mismo. Pascal (1959) dice al respecto:

Pero las figuras en las que durante los años siguientes Goethe simboliza el logro muestran que está buscando los resortes internos de la acción que relacionan al hombre que actúa con el hombre con sentimientos [...] en su fragmento, Prometeo, el gran rebelde que se opone a los dioses, siente su propio poder creativo como un imperativo interno que no puede resistir. Aquí, la creatividad, el logro, es igualado (o determinado) por la fuerza de su deseo de realizar su composición interna; su eficacia externa es la medida de su intensidad interna (p. 139).

Goethe escribe “Oda a Prometeo” en 1774. El texto forma parte de una obra que queda inconclusa. Podemos decir que en ella se pone de manifiesto —como también en su famosísimo *Werther*, obra aparecida en el mismo año, que aboga por el desarrollo de la personalidad y denuncia la coerción de toda regla que se imponga por encima de la forma— que el sujeto se da a sí mismo. Esto le costará la vida a su personaje. En el caso de Prometeo, se alzarán maldiciones a todo Dios y autoridad. Más que escuchar el reproche de un individuo frustrado hacia la sociedad civil, hay que prestar oídos al impulso creativo que, como tal, prepara lo nuevo por venir. Así entonces, estamos frente a una iniciativa y una invitación. Hay que traer las palabras que Lukács (1968) dedica al *Werther*, las cuales nosotros extendemos al Prometeo, no olvidado por el pensador húngaro:

En el *Werther* culminan los esfuerzos del joven Goethe en favor del ideal de un hombre libre y unilateralmente desarrollado, las tendencias, esto es, que ha expresado también en el *Götz*, en el fragmento de *Prometheus*, en los primeros borradores del *Faust*, etc. (p. 82).

El mito cuenta que el titán Prometeo roba el fuego del taller de Hefesto, dios herrero hijo de Hera, para darlo a los seres humanos. Según Esquilo, el titán no solo bendijo a la humanidad con este elemento, también le enseñó la arquitectura, las matemáticas, la medicina, la minería, en fin, un gran número de saberes que han propiciado la longevidad y la expansión de la raza humana. Por haber amado tanto a esas criaturas inferiores, Zeus lo condenó a permanecer encadenado a una roca donde las aves le devoraron el hígado por el día, órgano que se regenera en la noche y de esta manera continúe la penitencia. En griego, el nombre se escribe Προμηθεύς (*Prometheus*) que está compuesto por el prefijo *pro-*, que significa ‘colocar delante’ o ‘previo a’; y el verbo *μανθάνω* (*manthano*), que describe la acción de aprender. Tendríamos así que el nombre del titán significaría “el que aprende con antelación”. Por ello, es descrito como un gran sabio que, además, tiene el don de la adivinación. Anuncia en el relato de Esquilo (2015) que será liberado por Heracles y la caída del reino de Zeus.

Prometeo: [...] No existe dios que pueda mostrarle con claridad escapatoria de tales penas, excepto yo. Yo sí que lo sé y de qué manera. Así, que siga sentado haciendo alarde de sus ruidos aéreos [el relámpago] y, confiado, siga blandiendo en sus manos el dardo que exhala fuego, pues nada de eso le bastará para impedirle caer con un fracaso ignominioso e insoportable.

[...] Corifeo: Ese fracaso que estás prediciendo en contra de Zeus es, precisamente, lo que tú deseas.

Prometeo: Estoy diciendo lo que va a cumplirse, además de que yo lo quiero (p. 362).

El héroe trágico aparece en el poema de Goethe como el rebelde que expulsa a los dioses de la Tierra para que sobre ella reinen los seres humanos. Goethe (1963) comienza así:

Encubre, ¡oh, Zeus!, tu empíreo
con nebuloso velo,
y semejante al joven
que cardos gusta de coger, te queda
con el roble y la cumbre enhiesta y pina,
mas déjame el disfrute de esta tierra,
que es mía, cual mi cabaña esta que habito
y que no es obra tuya,
y de mi hogar también, que cuando arde
y en su lumbre me doro. ¡Tú me envidias!

¡Nada más pobre bajo el sol conozco
que vosotros, oh, dioses!
apenas si lográis, desventurados,
con el vaho de las víctimas y preces,
algún pábulo dar a vuestra olímpica,
mayestática andorga,
y de fijo que el hambre os acabara,
si no fuera infinita la caterva
de esos locos, pueriles pordioseros
que nunca la ilusión del todo pierden
(Goethe, 1963, p. 916).

El Prometeo de Goethe se vuelve contra Zeus para maldecirlo. Y no solo eso, sino que le denuncia su dependencia a los rezos y esperanzas humanas. Si no fuera por quienes aún tienen esperanza, nadie alzaría su voz hacia los dioses. La ilusión de una salvación posible mantiene con vida a los inútiles pobladores del Olimpo. Aún más, le señala a Zeus no haber creado la tierra, de la cual debe entonces alejarse para que sean los seres humanos quienes la trabajen y gobiernen sobre ella. Aunque se dirija a los dioses, Goethe también les habla a los seres humanos. Les invita a soltar todo anhelo de redención: ¿es esta posible? Seguro, pero depende de lo que se encuentra en el interior del ser humano; ninguna exterioridad vendrá a nuestro auxilio. Prometeo rememora las calamidades de su niñez y juventud para dar cuenta de que solo él y sus capacidades fueron suficientes para colocarlo por encima de sus penas, mientras que Zeus permanecía indiferente. Leemos en los versos treinta y dos a treinta

y cuatro: “¿No fuiste tú y tú solo, / corazón mío, que en sacras llamadas ardes, / quien todo me lo hiciste?” (Goethe, 1963, p. 916).

El desprecio a los dioses, su expulsión de la Tierra y la afirmación de la soledad del ser humano no suponen para Goethe resignarse al sufrimiento de la vida como el pesimista que da cuenta del sinsentido para lamentarse en él. Por el contrario, abrazar la materia terrenal es un acto lleno de júbilo. Leemos en las estrofas finales del poema:

¿Acaso imaginaste en tu delirio
que iba yo a odiar la vida
y al yermo retraerme por haberse frustrado
algunos de mis sueños venturosos?

Pues no; que aquí me tienes y hombres hago
según mi propia imagen;
hombres que luego mis iguales sean,
y padezcan y lloren,
y gocen y se alegren,
y parias no te rindan,
cual yo hice
(Goethe, 1963, p. 917).

Contrario al Prometeo que cumple su condena eterna a ser devoradas sus entrañas por los buitres, esta nueva imagen del héroe trágico se libera de sus cadenas para continuar con el cultivo de la humanidad a su imagen, la cual tiene por mayor característica el desprecio a los dioses: la rebeldía. Pascal (1959) dice sobre este punto que “en sus poemas y fragmentos, Goethe expresa el arrebatador sentimiento de liberación personal [...] en el poema Prometeo, el júbilo en la independencia rebelde del ser humano” (p. 141).

“Oda a Prometeo” contrasta con “Ganimedes”. En este se relata el regocijo del joven que es raptado por Zeus. Esta contradicción en la actitud de Goethe puede matizarse apelando a la naturalización de Dios, quien ya no figura como un sujeto. No obstante, debemos sostener la tensión entre estos dos modos de estar. Para Lukács (1968), desde una perspectiva marxista, esto se traduce en las contradicciones internas de la sociedad burguesa incipiente:

El joven Goethe entiende con mucha amplitud y riqueza la contraposición entre personalidad y sociedad. Goethe no se limita a mostrar las inhibiciones sociales inmediatas del desarrollo de la personalidad. Claro que una gran parte de la obra [Werther] se dedica precisamente a esas inhibiciones, cuya exposición es esencial. Y

Goethe ve en la jerarquía estamental feudal, en la cerrazón feudal de cada estamento, un obstáculo inmediato y esencial al despliegue de la personalidad humana; por eso critica el orden social con su sátira amarga (p. 76).

Las contradicciones que Goethe hace evidentes en sus primeros trabajos, si bien cobran la imagen del individuo burgués contra la sociedad feudal y la tradición que le limita, se pueden expandir a la mitología de esta tradición. La vuelta de Prometeo contra Zeus, y la alabanza de Ganimedes a aquel, son parte de esta lucha entre las fuerzas creativas del ser humano y las circunstancias que las constriñen. Algo es seguro, que esta actitud rebelde pasará a las siguientes generaciones. El desprecio a los dioses individuales y vanidosos, la afirmación de la materialidad y la importancia de la realización humana por sus propias obras prefiguran un pensamiento que nos alcanza en nuestros días.

Prometeo en la *Heroica* de Beethoven

Ludwig van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en el seno de una familia de músicos, tenores propiamente, de escasos recursos económicos. Fue el mayor de los tres hermanos sobrevivientes de los siete a los que dio a luz su madre. Rápidamente mostró dotes musicales y su padre lo impulsó, no sin violencia, para que pudiera abrirse paso en las cortes nobles. Es evidente que las intenciones del padre se cumplieron, pero quizás no como él esperaba, pues Beethoven fue de los primeros artistas que pudieron ganarse la vida sin depender de la nobleza. Conocida es la anécdota en la que él y Goethe se encontraron en 1812 a la familia real en su paseo; mientras que este se inclinó, Beethoven mantuvo su sombrero sobre su cabeza y la mirada altiva. Así lo cuenta Beethoven:

Los reyes y los príncipes pueden, sin duda, improvisar profesores y consejeros secretos y colmarlos de gracia, de condecoraciones; pero no pueden hacer hombres grandes, almas que estén por encima de las miserias del mundo... Así, cuando dos hombres grandes como yo y Goethe se juntan, tales señores deben sentir bien su pequeñez... de vuelta por la carretera, encontramos ayer a toda la familia imperial. La vimos desde lejos y Goethe dejó mi brazo para ir a ponerse a un lado del camino. Yo le dije de todo cuanto me vino en gana, pero no conseguí que se moviera. Entonces me encasqueté el sombrero, me abroché la levita y me interné los brazos a la espalda entre la apiñada multitud. Príncipes y cortesanos adelantaron; el duque Rodolfo me saludó; la emperatriz se me adelantó al saludo. ¡Qué bien me conocen los grandes! ¡Y con qué regocijo vi desfilar aquella procesión ante Goethe, que seguía en el borde del camino, sombrero en mano, en la más profunda de las reverencias! Le volví la espalda, sin hacerle el menor caso (Beethoven citado por Rolland, 1986, p. 44).

Más allá del fascinante valor anecdótico que tiene el pasaje, en este relato quedan sintetizadas las creencias del músico sobre el valor del genio y su republicanismo. No dejemos de mencionar que Goethe no puede soportar el carácter de Beethoven. El mismo año del penoso suceso, Goethe escribió en una carta: “Yo también le admiro con horror” (Goethe citado por Rolland, 1986, p. 43). No podrá ser posible una amistad entre ellos. Lo que les une es el ímpetu de colocar las fuerzas creadoras del ser humano en el centro de la existencia y de la sociedad. Esto es compatible con el entusiasmo reciente por la Revolución francesa. El músico no será el único que sentirá una gran simpatía por la transformación política del país galo. Uno de los mejores amigos de Beethoven da su testimonio en favor de los ideales políticos del músico, así como de su entusiasmo por Napoleón Bonaparte, el primer cónsul:

Amaba los principios republicanos —dice Schindler—. Era partidario de la libertad sin limitaciones, de los derechos naturales del hombre, y de la independencia nacional. Revolucionario romano, nutrido de Plutarco, soñaba con una república heroica, fundada en el dios de la Victoria: el primer cónsul. Golpe por golpe había ido forjando la Tercera Sinfonía, la Sinfonía “Heroica” dedicada a glorificar al héroe a quien admiraba (Schindler, citado por Vargas Martínez, 1972, p. 49)

En 1803 la revolución tocó las puertas de Viena. El ejército francés estaba por entrar a la ciudad y hacer entrar consigo los valores de igualdad, fraternidad y libertad. Beethoven no dejó pasar la oportunidad para componer la música que sintetizara este glorioso acontecimiento. Así, compuso su tercera sinfonía en 1804. En la portada se lee “Bonaparte; Ludwig Van Beethoven”. Sin embargo, Napoleón se coronó emperador el 18 de mayo de 1804. Al enterarse de esto, Beethoven exclamó: “¿De modo que aquél tampoco es otra cosa que un ser vulgar? Ahora pisoteará todos los derechos del hombre entregado sólo a su ambición; se colocará en un lugar superior a los demás y llegará a ser un tirano” (Beethoven citado por Vargas Martínez, 1972, p. 50). El músico arrancó la hoja de portada y cambió el título de la obra por *Sinfonía Heroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand uomo* (Sinfonía Heroica, compuesta para celebrar el recuerdo de un gran hombre). La pieza no sufrió transformaciones solo en el nombre, también en su contenido. El desengaño fue tal que el cariz de la música no pudo ser el mismo. La sinfonía fue estrenada en público en el Theater an der Wien, el 7 de abril de 1805, luego de una presentación privada en el castillo Raudnitz para el príncipe Lobkowitz, comprador de la obra.

Es generalizada la opinión de que la *Heroica* celebra a Bonaparte, sin embargo, debido a lo anterior, no podemos sostener que ese gran hombre a quien va dirigida la pieza sea el emperador. La sinfonía debió ser reconfigurada para

pasar del festejo a una cavilación profunda sobre el papel del héroe en la historia y su relación con los demás hombres. Nuestra propuesta es que el lugar del mariscal francés fue ocupado por Prometeo. El titán sirvió para simbolizar a la humanidad entera que se puso en pie tras la traición que sufrió por parte de un individuo. Veremos que esta lectura es posible debido a que Beethoven recupera el tema de un *ballet* compuesto unos años antes de la tercera sinfonía cuyo título es *Las criaturas de Prometeo*. Como apunta Collins (2003): “Antes de Beethoven se pensaba que la música debía tener un propósito utilitarista y componerse con una función específica, religiosa o recreativa, para la iglesia o la corte” (p. 129). Beethoven hará que sus piezas musicales sean entendidas como narraciones; cuenta un relato a través de los temas que la orquesta interpreta. Debido a eso, hay que buscar en la forma de la sinfonía *Heroica* aquel personaje que articula el despliegue de la trama.

El primer movimiento se inicia con golpes de orquesta en estacato sobre la fundamental, mi bemol. En apariencia la música celebra con algarabía la llegada del héroe; sin embargo, Berlioz apunta que en este primer movimiento no hay batallas y fiesta; por el contrario, la música está llena de cavilaciones y nostalgia. Según el compositor francés, “se ve, pues, que no se trata aquí de batallas ni marchas triunfales... sino de pensamientos graves, profundos, de melancólicos recuerdos, de ceremonias importantes por su grandeza y aflicción; se trata en suma la oración fúnebre a un héroe” (Berlioz citado por Vargas Martínez, p. 1972, p. 50). Encuentro similar la observación que Adorno hace respecto de la sinfonía. En el séptimo compás, se cuele un do sostenido, nota que no aparece en la tonalidad de mi bemol, en la melodía. Según el filósofo de la escuela de Fráncfort, ese momento presenta el *no todavía sido*, que es captado por la escucha atenta. Se prefigura el instante en el que, pasados 409 compases, el do sostenido gobierna la melodía principal; el tiempo causal es trasgredido en la memoria del primer do sostenido, aparentemente fortuito y vacilante. Este se convierte en el efecto de la tonalidad que él mismo anunciaba (Zurletti, 2013, p. 126). Entonces, el primer movimiento es, contrario a lo que puede pensarse en un principio, la suma de tribulaciones en un ánimo voluble entre el entusiasmo y el desencanto.

Tras el primer movimiento, se inicia *La marcha fúnebre*. El héroe muere, como Aquiles, solo así se alcanza a cumplir el destino. La inmortalidad en la memoria de los otros se paga con la temprana muerte.

No es extraño que Beethoven ponga una marcha fúnebre como segundo movimiento. Si atendemos a que el músico alemán ha quedado devastado moralmente por lo que él consideró una traición a los ideales republicanos, es comprensible que se incluya un acto luctuoso. Asistimos al entierro de la revolución. Lo inusual y extraño es el *scherzo* que forma el tercer movimiento.

El *scherzo* es una estructura melódica que remplaza al minueto. Este último había sido utilizado por Haydn en su sinfonía *Sorpresa*. El minueto dota de libertad al compositor al permitir jugar con la forma ternaria de la melodía [A-B-A]. De acuerdo con Collins (2003), el *scherzo* —que significa ‘capricho’— es la innovación más significativa de Beethoven, quien lo utilizó en casi todas sus sinfonías. Con él se logra contrastar con los solemnes movimientos lentos (p. 31). Beethoven introduce esta nueva forma para lograr mayor libertad en la melodía y la dota de un carácter alegre. El héroe ha muerto, ha sido inhumado y Beethoven manda a explotar en fanfarrias a la orquesta con el *scherzo*. Berlioz interpreta desde la tradición helénica:

Este ritmo es, en verdad, propio del Scherzo, en él se encuentran verdaderos juegos, pero juegos realmente fúnebres en los que se arrojan sombras a cada instante, pensamientos de duelo; juegos, en fin, semejantes a aquellos que los guerreros de *La Ilíada* celebraban alrededor de las tumbas de sus jefes (Berlioz citado por Vargas Martínez, 1972, p. 52).

El *scherzo*, desde una perspectiva dramática, conduce a la superación de la muerte. El héroe perdura en la memoria de sus contemporáneos, quienes celebran su vida con competencias deportivas, incrementando sus propias potencias. Así se rinde pleitesía. El festejo se continúa en el cuarto movimiento con la entrada del gran hombre al palacio de los dioses, pero ¿qué dioses? Beethoven propone a un gran hombre que no es lo que es sin los otros. Bonaparte no puede ser ese héroe una vez que ha traicionado a los demás. La inmortalidad del héroe —o del genio— solo es posible en el recogimiento de los otros.

Aquí debo mencionar la pieza *Las criaturas de Prometeo*, un *ballet* que compone Beethoven en el año 1801. El panfleto del argumento se ha perdido, no así la música. El compositor alemán incorpora algunos temas de esta pieza al cuarto movimiento de la Sinfonía núm. 3. Esto ayuda a sugerir al héroe trágico como figura central de la sinfonía. El gran hombre al que hace alusión el título es sin duda Napoleón, pero también es Prometeo. El gran hombre no es un solo individuo, es este y la humanidad entera. De esta manera, el individuo es un recipiente vacío que se llena de los otros; una vez roto, derrama su líquido en la historia, donde se incorpora al cauce de las voluntades, anhelos, deseos, ideas, de quienes nacen. Desde el Romanticismo, el individuo y la historia no serán pensados como antes. Llegan, así, al cenit de una actitud rebelde que busca patentar en la lucha por la libertad a la libertad misma, en la destrucción de la actualidad negada en el acto revolucionario, la creación de un mundo exclusivamente humano.

Emil Ludwig (1981), biógrafo de Beethoven, recuerda al respecto las palabras que el compositor alemán inscribió en un busto de Bruto que tenía en su casa:

Soy lo que hay aquí. Lo soy todo:
lo que es, lo que era, lo que será.
Ningún mortal ha levantado mi velo.
Es único, y a esta individualidad
deben su ser todas las cosas
(Beethoven citado por Ludwig, 1981, p. 154).

La *Heroica* es la primera sinfonía que tematiza la revolución. Podemos suponer que fue un gran atrevimiento que pocos comprendieron. Mientras que Beethoven elevaba festejos por los ideales revolucionarios en plena invasión napoleónica, Fichte escribía sus *Discursos a la nación alemana* (1808). Son el tema, la estructura musical y la duración de la pieza lo que constituyen el inicio de la época heroica de Beethoven y la entrada plena del Romanticismo musical. El compositor alemán escribió una pieza para la muerte y la gloria de un gran hombre, humanidad prometeica que se libera de sus cadenas. Por más áspero que sea este antropomorfismo, no podemos renunciar al fin hacia el que apunta: la libertad de crear juntos una realidad en la que tengamos garantizada nuestra realización.

La muerte gloriosa, entre marchas y juegos deportivos, puede significar el pésame por la libertad, la igualdad, la fraternidad; una nostalgia prematura de un tiempo aún vigente, pero en cuya actualidad se patenta su propia imposibilidad. La frustración se sublima en poder creativo. El héroe romántico de la revolución ya no puede ser el guerrero, que sea el artista. Que sea el yo creador.

Conclusiones

Hemos visto cómo el proyecto de la modernidad se gesta en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que propiamente adquiere el nombre de *Sturm und Drang*, en un principio, y que se transformará en Romanticismo tras unas décadas. La continuidad entre ambos movimientos puede ser cuestionada, pero lo que queda claro es que en ambos momentos se plantea un proyecto que tiene por centro la fuerza creadora del individuo. Este sujeto, sea colectivo o singular, es definido por la aplicación en conjunto de todas sus fuerzas. No es solo la razón la facultad que le guía en la realización de sus ideales; para que pueda alcanzarlos, es necesario que se emancipe de sus condiciones actuales en un acto creativo que instaure lo nuevo. Prometeo es una de las caras que este proyecto adquiere. El héroe trágico formará parte de los recursos mitológicos que pretenden dar sentido a esta emancipación.

Tenemos otros prometeos de la modernidad: el de Percy Shelly, *Prometeo liberado*; *Frankenstein*, de Mary Shelley; incluso encontramos que Marx tiene presente al héroe trágico en una cita de su prólogo a su tesis doctoral:

En cuanto todavía pulsa una gota de sangre en su corazón absolutamente libre y capaz de imponerse al mundo, la filosofía va a gritar a sus adversarios junto con Epicuro: “No es ateo aquel que barre con los dioses de la multitud, sino aquel que imputa a los dioses las imaginaciones de la multitud”. La confesión de Prometeo: “En una palabra odio con toda fuerza y a cualquier dios” es la confesión propia de la filosofía, su propia sentencia en contra de todos los dioses del cielo y de la tierra, que no reconocen la autoconciencia humana —el ser humano consciente de sí mismo— como la divinidad suprema. Al lado de ello, no habrá otro Dios (Marx citado por Hinkelammert, 2007, p. 18).

Más próximo a nosotros en muchos aspectos, también está el Prometeo que presenta Kafka, abandonado por el tedio de los dioses y las aves que comían sus vísceras, convertido ahora en peñasco. En todos estos casos creo que hay ecos de la apropiación que Herder, Goethe y Beethoven hacen del mito griego. También creo que ese paso a una humanidad divina (que Hegel dará de manera definitiva, situación que reconoce María Zambrano) es fundamental para comprender el pensamiento occidental de los últimos doscientos años y nuestros esfuerzos para proyectar una vida distinta.

Referencias

- Collins, S. (2003). *Música clásica: cómo identificarla, apreciarla y los principales compositores*. Diana.
- Esquilo (2015). *Esquilo. Tragedias*. Gredos.
- Goede-Von Aesh, A. (1947). *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Espasa-Calpe.
- Goethe, J. W. (1963). *Obras completas I*. Aguilar.
- Hernández-Pacheco, J. (2019). *La conciencia romántica*. Universidad de Sevilla.
- Hill, D. (Ed). (2003). *Literature of the Sturm und Drang*. Camden House.
- Herder, J. G. (1982). Otra filosofía para la educación de la humanidad. En P. Ribas (Ed). *Obra selecta* (pp. 273-367). Alfaguara.
- Herder, J. G. (2002). On cognition and sensation of the human soul (1778). En M. N. Forster (Ed.), *Herder, philosophical writings* (pp. 187-143). Cambridge University Press.
- Hinkelammert, F. (2007). *Hacia una crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad. Materiales para la discusión*. Arlekin.

- Ludwig, E. (1981). *Beethoven*. Juventud.
- Lukács, G. (1968). *Goethe y su época*. Grijalbo.
- Pascal, R. (1959). *The German Sturm und Drang*. Manchester University Press.
- Rolland, R. (1986). *Vida de Beethoven*. Dante; Quincenal.
- Taylor, Ch. (2010). *Hegel*. Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Iberoamericana.
- Vargas Martínez, U. (1972). *Ludwig van Beethoven*. Secretaría de Educación Pública.
- Zurletti, S. (2013). Beethoven y la teoría de la escucha responsable en la filosofía de Th. W. Adorno. *Azafea. Revista de Filosofía*, 15, 113-126.