

Estética II



Bernini, *Caricatura del cardenal Scipione Borghese*, dibujo, Biblioteca del Vaticano, Roma

Semestre 2015-1

Profesor Humberto Ortiz B.

Índice

El sujeto y la experiencia infinita (Resumen), Humberto Ortiz B.....	3
Kant , Sergio Givone.....	10
<i>Algunas Nociones Kantianas</i>	14
Crítica a la facultad de juzgar (fragmentos) , Emmanuel Kant.....	16
El alma y el sueño , Albert Béguin.....	28
El Romanticismo. La intuición romántica , Humberto Ortiz B.....	37
Textos de Friedrich v. Schlegel	
Fragmentos de Lyceum (selección),	44
Ideas (selección)	44
Textos de Novalis. Granos de Polen (selección).....	47
Ironía y romanticismo de G.W.F. Hegel	49
Introducción a la estética de G. W. F. Hegel. (<i>Resumen del plan feneral de la obra</i>).....	54
Bibliografía de la asignatura	73

El sujeto y la experiencia infinita

(Resumen)

Humberto Ortiz B.

Desde finales del siglo XIV, el pensamiento europeo se debatía entre los problemas del conocimiento elaborados por la racionalidad escolástica y por la importancia de introducir la experiencia del mundo sensible, la experiencia natural directa, como variante importante a tomar en cuenta para alcanzar un verdadero saber. Con el humanismo renacentista, el pensamiento europeo se esforzó por rescatar la confianza en las posibilidades humanas para conocer, con su razón, la misma naturaleza. La razón comenzó a servir no sólo como una herramienta para comprender complejas estructuras lógicas que enmarcasen una realidad ideal, sino también como el instrumento humano para acercarse al conocimiento ofrecido por la experiencia inmediata con la realidad concreta. Se abrió así una exaltación del “hombre natural”; se reconoció como esencial la continua actividad que en la naturaleza se manifestaba, en la que participaba activamente la humanidad, sin pretender envolverla en una realidad ideal que se alejara de la misma experiencia mundana. Este intento va a dar nacimiento a la nueva ciencia o ciencia exacta, y con ella se irá revelando, con el tiempo, una manera nueva de concebir la relación humana con el mundo y su conocimiento, lo que será el pilar fundamental de la cultura moderna e ilustrada de Europa.

El primer problema con el que tropezó la ciencia exacta fue el de cómo reducir la “experiencia sentida” a un orden legítimo fundamentado en el mismo hombre y no en la palabra de la Biblia. Señala Ernst Cassirer, en *El Problema del conocimiento*, que todos los empeños renacentistas estaban dirigidos a encontrar una manera de conocer el mundo a partir de su realidad concreta y no desde postulados elaborados por una lógica meramente abstracta; pero también estas intenciones comprendían que la “trama confusa de las sensaciones”, con la infinitud de afectos que la experiencia de ellas produce en el espíritu del hombre, “no podía ser directamente objeto de investigación” sin el apoyo de algún sentido que organizase esas sensaciones, un sentido que debía ser naturalmente humano. La actividad pensante empezó a verse como una facultad que se definía a partir del mismo individuo y sólo en él.

A raíz de este problema cognoscitivo, se abrió en la historia del espíritu europeo una revisión profunda de las naturales facultades humanas para aprehender la realidad, en la que no sólo se ponía en juego la verdad del conocimiento sino también las reales posibilidades humanas para alcanzarla. Este giro en el modo de conocer la naturaleza, abonado por los grandes cambios religiosos y morales provocados por la Reforma luterana y la Contrarreforma católica, trajo como consecuencia una concepción nueva del individuo, sustentada, además, en las nuevas leyes de mercado que empezaban a determinar lo que será la economía moderna. A partir del Renacimiento, en la medida en que el pensamiento europeo avanzó en el estudio objetivo de la naturaleza, en el

conocimiento certero de la vastedad exterior, se profundizó también en la conciencia que el hombre puede tener de sí mismo, de sus límites naturales y de sus posibilidades de transformar o no la misma naturaleza para su propio beneficio.

Respecto al arte y a la creación artística, la polémica alcanzaría mayor complejidad. Siguiendo a Erwin Panofsky en su libro *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, el primer Renacimiento había aceptado como principio del arte el desarrollo de una perfección técnica capaz de garantizar el valor objetivo de la obra realizada; las reflexiones estéticas se preocupaban sobre todo en definir el arte bajo este principio. Lo cierto es que la belleza artística comenzó a valorarse más que la belleza ideal o abstracta, y los artistas, orgullosos de su trabajo, buscaron diferenciar el arte de los oficios y separarse de los artesanos. Es importante destacar que también comenzó a reconocerse el valor cognoscitivo de la visión directa del mundo, de la percepción sensorial del mundo, de la experiencia misma, puesta en duda por la tradición medieval. La experiencia del mundo se convirtió desde entonces en el trayecto real posible para lograr la luz de la verdad, y la actividad artística era el medio idóneo para alcanzarla.

Pero el pensamiento renacentista no aceptó radicalmente que las facultades inferiores de la sensibilidad, las que elaboran la experiencia, fuesen el centro mismo de la verdad. Aunque los artistas y pensadores de entonces reconocen el poder cognoscitivo de esas facultades, a la vez reconocen, unos más, otros menos, sus límites y sus imposibilidades para alcanzar la verdad suprema representada por Dios. Refiere Cassirer que para Nicolás de Cusa (1401-1464), "El saber, referido al mundo

de los cambios y a la multiplicidad, no puede tampoco encontrar nunca en sí mismo un punto seguro de apoyo y de quietud", (1993: 69. Tomo 1) La "experiencia sensible" sobre la que habrá de levantarse el conocimiento sería el único apoyo posible y, al mismo tiempo, será lo inconmensurable, lo imposible de abarcar y explicar en su totalidad.

Se empezó a vislumbrar una relación dialéctica en el conocimiento –distinta de la dialéctica platónica– que constituirá el meollo esencial de todo el pensamiento moderno: por un lado están los sentidos externos que mueven y estimulan el intelecto o sentido interno y, por otro lado, el mismo sentido interno, como facultad natural, que produce el conocimiento cuando alerta a los sentidos externos, "poniéndolos en condiciones" de poder asimilar la imagen del ser exterior. Así, el intelecto o sentido interno se revelaba como la fuerza propulsora y, también, como la meta final de todo acto de conocimiento, pues del manejo que se haga de él se levantaría el reconocimiento del mundo y el poder del hombre sobre lo que en el mundo se manifiesta. Si la Edad Media había subrayado el anhelo del alma humana de librarse de las tentaciones materiales del mundo sensible buscando la unidad esencial, el Renacimiento subrayó en la conciencia humana la actividad unificadora del mundo empírico que le permitía participar y estar en él, sin perderse ante la vastedad de la experiencia, comprendiéndola. Comienza así a perfilarse la paradoja del conocimiento moderno: por un lado la importancia de la experiencia de los sentidos, por otro, la fuerza del intelecto para organizar y dar forma al conocimiento de esa misma experiencia, que se abre al infinito como posibilidad.

Dentro de las reflexiones en torno al arte el espíritu inquieto del Renacimiento comenzó pronto a preguntarse, aunque –como lo refiere Panofsky– no todavía de manera explícitamente teórica, si aquello que origina la obra de arte es una revelación del alma o una formulación basada en la experiencia con lo real. El pensamiento renacentista no quiso abandonar del todo la idea de que por encima del sujeto y del objeto, por encima del hombre y su relación con la naturaleza, existiera un verdadero sistema de leyes universales y necesariamente válidas, de las cuales se derivarían las normas que rigen la creación artística, pero, junto a esto, se le pedía al arte una representación apegada en lo posible a la realidad percibida por la experiencia. Nos cuenta este historiador que el renacimiento comenzó a exigirle al arte, a diferencia de la exigencia medieval, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin advertir –aún– la contradicción que ello encierra, y que será causa de grandes polémicas en períodos posteriores. Lo que queda claro en el Renacimiento es la exigencia de que la obra de arte se sitúe ante la naturaleza, ya sea como imitadora o como correctora.

En realidad, la polémica del arte moderno que se inicia en el Renacimiento descrita por Panofsky, gira en torno a la libertad del acto creador y de las reglas que debían regir, independientemente del autor, una bella forma artística. El Renacimiento no logró precisar aún con claridad las relaciones fluctuantes entre el genio creador y las reglas formales del arte, y provocó, en la práctica, posiciones que van a debilitar poco a poco la postura formalista de los primeros años renacentistas. Giordano Bruno (1548-1600) nos puede servir de paradigma de

ese pensamiento de transición, no sólo en lo referente a la poesía y el arte, sino al conocimiento en general, el cual servirá de enlace entre la visión racionalista del primer renacimiento y la complejidad del pensamiento barroco de los siglos posteriores. El nolano¹ reconoce –en *Los heroicos furores*– que la voluntad y el conocimiento humano se determinan mutuamente, pero que la voluntad humana era la que daba la pauta para iniciarse en el camino de la verdad y el conocimiento. Ahora bien, el conocimiento sería, en última instancia, indeterminable por el hombre, ya que la verdad se identifica con lo infinito. "Pues así como no tiene fin el acto de la voluntad con respecto al bien, asimismo es infinito e indeterminable el acto de cognición con respecto a la verdad." (1987: 18) Para Bruno, el hombre se encamina hacia el conocimiento gracias al furor amoroso y con la certeza de un último fracaso. La "inspiración creadora" del arte y la poesía no sería, tampoco, una revelación inmediata de las musas, al contrario, ella exige un esfuerzo constante del poeta y del artista por ver el mundo, pues la luz inspiradora será siempre constante en la naturaleza, madre de toda experiencia, que también es infinita. Desde esta perspectiva, las llamadas reglas para la creación artística –en Bruno, las normas de la poesía– serían consecuencias de una buena actividad creadora y no sus causas, por lo que habrá tantas reglas verdaderas como tantos verdaderos artistas hayan. Es decir, si el pensamiento sobre el arte en los primeros años del Renacimiento había intentado definir reglas claras que pudieran garantizar un método artístico objetivo y real, cuando se enfrenta a la polémica entre la

¹ Nacido en la ciudad de Nola-Italia, en la provincia de Nápoles.

individualidad creadora y las reglas formales, el Renacimiento tardío terminó por reconocer que no resulta fácil determinar de dónde se origina una verdadera obra maestra, ni cuáles eran los valores reales de una actividad como la del arte. Con la puesta en duda de la existencia de reglas prácticas precisas para la actividad artística, los artistas, ganados quizá por una exaltación de la individualidad que subraya el virtuosismo y la óptica personal, como en el manierismo, y, también quizá por intentar establecer un contacto más directo con los distintos pueblos no concedores de las reglas artísticas formales², empiezan a indagar diferentes maneras y estilos para elaborar obras de arte.

Ya en el siglo XVII los teóricos del arte se encontraron en la gran disyuntiva de defender y explicar, de alguna manera, los valores objetivos que realzaban la belleza de las obras artísticas, y se hizo muy complejo precisar, con cierto margen de exactitud, no sólo las reglas que configurarían una obra de arte sino también cuáles serían los criterios primordiales para juzgar lo que realmente debería ser válido en las proposiciones estéticas. En este siglo se intentó la última defensa de lo que Tatarkiewicz llama la “Gran Teoría” sobre la belleza³, que

² Como señala Arnold Hauser respecto del barroco. Ver: *Historia Social de la Literatura y el Arte*.

³ Toda la tradición europea, de una manera u otra y por distintos caminos, había defendido que la belleza se hallaba fundamentalmente en aquellos objetos cuyas partes mantenían una relación clara entre sí, siempre que se estableciera una relación armónica entre las partes de un todo. Tatarkiewicz llama a este pensamiento sobre lo bello la “Gran Teoría” y ubica sus orígenes en los pitagóricos: "Han existido pocas teorías en cualquier rama de la cultura europea que se hayan mantenido durante tanto tiempo o que hayan merecido un reconocimiento tan grande, y son pocas las que

sustentándose en el nuevo racionalismo propuesto por René Descartes (1596-1650), defendió los valores absolutos de la belleza. Es lo que se conoce como “la estética clásica”.

Luego, el pensamiento del siglo XVIII, valorando la experiencia como criterio de verdad y sin querer enemistarse con la razón como principio del saber humano, se acercó al placer o displacer que podía afectar la sensibilidad mediante la obra de arte, y con la razón y el sentido común intentó descifrar el dificultoso problema del gusto. Fue David Hume (1711-1776), empirista inglés y amigo de los enciclopedistas franceses, quien planteó "más filosóficamente el problema específico del gusto" (Bayer, 1965:255). Para Hume lo común en todos los hombres sería el sentimiento, porque no tiene referencia a nada fuera de sí, y es siempre real, en tanto que el hombre sea consciente de él. La gran variedad de sentimientos que puede motivar un mismo objeto, serían todos valederos. Y el agrado por la belleza pertenece, indiscutiblemente, al campo del sentimiento pues está referido a una relación individual de placer con un objeto. “La belleza no es una cualidad en las cosas mismas; existe solamente en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. Una persona puede incluso percibir uniformidad donde otros perciben belleza, y cada individuo debería conformarse con sus propios sentimientos sin pretender regular los de los otros.” (Hume, “Sobre la norma del gusto”, 1998: 27-28)

comprenden los diversos fenómenos de la belleza de un modo tan comprensivo" (1995: 157).

Para este pensamiento lo subjetivo era algo esencial de la belleza relacionada íntimamente con las sensaciones de placer, así como la deformidad con las sensaciones de dolor. Placer y dolor constituirían la esencia misma del gusto. El gusto lo entendía Hume como una facultad necesaria para relacionar distintos elementos, que no obedecía a planteamientos necesariamente lógicos y donde permanecía abierta la facultad intuitiva. Se atiende, con esta noción del gusto, a un nuevo componente en el arte que destruye normas y prescripciones ajenas a la sensibilidad propia e intransferible de cada uno, y que se considera necesario para la creación y para la contemplación del arte. En el gusto, decía Hume, intervienen factores como la disposición de los órganos, la educación, el temperamento, los hábitos y opiniones particulares de cada época y de cada país e, incluso, los conocimientos del sujeto que le hace percibir ciertas cualidades de los objetos. La belleza, por tanto, tampoco podría definirse sino apenas discernirse exclusivamente por un gusto o sensación, y permanece, así, en el orden de lo afectivo. La belleza sería lo que place a un alma individual, lo que despierta una particular satisfacción.

No obstante, Hume distinguió dos tipos de gusto, relacionados con diferentes facultades naturales del hombre para percibir el mundo: el gusto del cuerpo y el gusto de la mente. Si en el primero son fundamentales las facultades de los órganos sensitivos que determinan el nivel de agrado o desagrado, en el segundo, aunque esté sustentado en el primero, adquiere más importancia la capacidad reflexiva del hombre que siente y juzga. La particularidad del gusto de la mente o

“gusto mental” sería provocar emociones de naturaleza "más tiernas y delicadas" que un hombre educado puede y debe cultivar en la medida de lo posible, y ello implica un refinamiento del gusto del cuerpo.

Existe, así, un “buen gusto” como facultad de percibir sensiblemente la verdad detrás de la formación de las cosas, que "equivale en alguna medida, a buen sentido, o al menos depende tanto de él que son inseparables." (Hume, “Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión”, 1998: 55). Para aprender a percibir la belleza artística y cultivar el buen gusto, habría que acudir a la tradición, porque, aunque la belleza y la deformidad pertenezcan exclusivamente al ámbito de lo sensible, la historia de las artes nos muestra cómo la experiencia en el tiempo, la costumbre, ha enseñado a los hombres a elaborar ciertas particularidades en los objetos capaces de provocar tales sentimientos. Las obras de arte bellas, unas más, otras menos, de acuerdo a la experiencia del artista y del sujeto que las contemple, nos ofrecen ese inmenso placer por ciertas particularidades formales que le son propias y que el buen artista logra exponer. Educar el buen gusto por las artes significaba familiarizarse con los cánones aceptados por la tradición como grandes obras, y se evitaba, así, la subjetivización radical del gusto. En definitiva, si bien era imposible determinar *a priori*, mediante la razón, las normas del buen gusto, la tradición, como experiencia humana, nos ofrece elementos objetivos dentro de cada particularidad artística para discernir la belleza de un objeto estético.

Entonces, al existir un buen gusto cultivable por el sentido común o buen sentido, las afecciones de placer que nos

pueden causar las obras de arte quedan también afectadas por nuestros conocimientos de la experiencia humana a través de la historia, conocimientos que son también experiencias y que permiten una visión más compleja y matizada del hombre. Hume sostenía que si bien no hay principios universales de belleza –ni tampoco reglas generales para el bello arte, pues estos se fundan sólo en la experiencia y en los sentimientos comunes de la naturaleza humana– de todas maneras podemos juzgar, sin temor, lo que tienen de bello otras bellezas a las que no estamos acostumbrados. De lo que se trata es del reconocimiento de las experiencias humanas expresadas en las obras bellas. A mayor capacidad de experiencias con conciencia, mayor sabiduría. El mismo Voltaire (1694-1778), defenderá el ideal de un “gusto universal” en los que todos los hombres convergen, gracias a una buena educación, y que revela la forma expresiva de la sociedad civilizada. El buen gusto, como la capacidad de distinguir los matices en los lenguajes del arte y la poesía, que en definitiva implica un conocimiento de las almas humanas, se convierte en algo digno del hombre libre.

Ahora bien, la experiencia, como la define el mismo Hume, es tan concreta en la historia personal como el temperamento o las condiciones fisiológicas; por lo que las diferencias en torno al gusto en términos de diferencias de experiencia, suponen inmediatamente diferencias en la historia personal e incluso diferencias sociales y culturales (Summers, 1993). Además, la sola “experiencia estética” como valor objetivo no pasa de ser una experiencia única –y si se quiere objetiva dentro de un lenguaje artístico en particular elaborado

por la tradición– pero sólo para el individuo que la vive o, en todo caso, para los que de alguna manera conozcan, por experiencia personal o por tradición, los problemas que un artista haya podido plasmar en su obra, reconociendo, por el gusto, la habilidad para hacerlo. En el gusto entran en juego las diferencias en la misma experiencia, diferencias que están estrechamente unidas a la educación, que se convierte en el “acervo universal” necesario para la adquisición del buen gusto.⁴

Con respecto al arte, la cuestión se plantea ahora referida a la impresión que la obra de arte produce en el espectador, mediante las formas reconocidas en la tradición, y al juicio con que trata de fijarla para sí y para los demás. En la elaboración y en la contemplación de la obra de arte no sólo participa, entonces, la facultad racional del hombre sino que permanece también abierta la facultad intuitiva de la sensibilidad, que permite la libre relación de los distintos elementos. Lo esencial de la noción de gusto para la sistematización de la estética del siglo XVIII va a ser la abierta permanencia de esa facultad intuitiva de la sensibilidad que permite la libre relación entre los distintos elementos. Así, la imaginación conquista un lugar fundamental tanto en la actividad creadora del arte como en la contemplativa.

El pensamiento ilustrado seguirá muy de cerca estas ideas y se alejará, cada vez más, de la problemática de la pura forma lógica que había propuesto el clasicismo en los albores

⁴ Es importante subrayar que tanto para Hume como para Voltaire, el cultivo del buen gusto permitiría la elevación moral del sujeto.

del Renacimiento, y que la estética clásica del siglo XVII defendió apoyada en el racionalismo cartesiano.

El gusto, como juicio estético, estaba fundamentado en las experiencias sensibles particulares y en el almacenaje y fundición de distintas experiencias en la memoria, de esto resultará el “sentimiento de lo bello”. Noción que ya venía formándose en algunos pensadores ingleses anteriores a Hume.⁵ El “sentimiento de lo bello”, separado ya del conocimiento racional y científico, quedó desde entonces ligado a cierta actitud moral que servía de apoyo a la libertad reflexiva del hombre ilustrado. Emmanuel Kant intentará demarcar con mayor precisión los límites últimos entre el juicio del gusto y los criterios morales.

Bibliografía consultada:

- Bayer, R. (1965) *Historia de la estética*. México: F. C. E.
- Bruno, G. (1987) *Los Heroicos Furores*. Madrid: Tecnos.
- Cassirer, E. (1993) *El problema del conocimiento*. México: F. C. E.
- Hauser, A. (1979) *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona: Guadarrama.
- Hume, D. (1998) *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península.

⁵ Son referencias importantes los textos *Los moralistas* y *Sensus Communis* de Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury (1671-1713) y *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* de Francis Hutcheson (1694-1746).

Panofsky, E. (1984) *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.

Summers, D. (1993) *El Juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*. Madrid: Tecnos.

Tatarkiewicz, W. (1995) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Kant

Sergio Givone

En la reflexión kantiana sobre el arte y la belleza confluye la vasta problemática que se venía desarrollando a lo largo de todo el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra y Francia: en la estética de Immanuel Kant (1724-1804) pueden reconocerse, críticamente elaborados, rasgos significativos del empirismo y de la Ilustración. Sin embargo, atento a los nuevos fermentos de ideas que venían madurando en ambientes más cercanos a él –podrían citarse a este propósito los nombres de Winckelmann, Hamann y Herder–, conduce esta problemática a un plano más avanzado anticipando los grandes temas románticos e idealistas. Será Kant quien, tanto en el campo estético como en el de la filosofía en general, ponga las bases para la gran revolución intelectual que en poco tiempo invadirá Europa.

El arte y la belleza con rango de problema filosófico; problema que tanto el romanticismo como el idealismo, al menos en su primera fase, situarán en el centro de su horizonte especulativo, como demuestra la tesis según la cual el arte, revelando la verdad en la belleza, aparece como el más adecuado y el más elevado instrumento de conocimiento. Pero esto no sirve para Kant. Es más, en cierto sentido, puede decirse que Kant trata este tema para demostrar que arte y belleza no tienen nada que ver con la verdad, porque la belleza es «apariencia», es decir, guarda relación no tanto con la constitución de los objetos cuanto con nuestra reacción subjetiva al acto de percibirlos; el arte es «juego», expresa el

libre y armónico ejercicio de las facultades independientemente del hecho de estar dirigidas a un fin. En la *Crítica del juicio*⁶ (1790) la obra con la que concluye la gran trilogía compuesta además por la *Crítica de la razón pura* (1781) y la *Crítica de la razón práctica* (1787), Kant mantienen firmemente estos dos puntos. Con ello retoma y desarrolla de modo sistemático motivos que pueden encontrarse en las páginas de apuntes en los que Kant anotaba la elaboración de su pensamiento: por ejemplo, desde los años sesenta, en el período llamado pre-crítico, habla de la poesía como una producción de imágenes únicamente dirigida a «poner en juego» todas las facultades espirituales y a «alterarlas vivamente» sin tener en cuenta la «inteligibilidad» de dichas imágenes.

También es cierto que, como subrayan los románticos, el tratamiento kantiano del problema del arte y de la belleza plantea el problema más general del conocimiento más allá de la dicotomía entre mundo sensible y mundo inteligible, entre fenómeno y noúmeno, entre necesidad y libertad en lo que parecen detenerse respectivamente la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*. En efecto, por una parte, la primera *Crítica* proponía una concepción del saber construida enteramente sobre el modelo físico-matemático y destinaba al ámbito de la incognoscible cosa en sí, cuando no lo abandonaba al grupo de las quimeras y de las fantasías, todo lo que trasciende el límite de una posible experiencia. Por otra parte, la segunda *Crítica* exigía para los contenidos de la experiencia moral (una experiencia por así decir, más allá de la experiencia,

⁶ *Crítica a la Facultad de Juzgar*

en cuanto que alcanza el corazón de la realidad nouménica, la cosa en sí, la libertad) una certeza no menos absoluta de la que posee la ciencia a nivel fenoménico, natural. La *Crítica del juicio* adelanta la posibilidad de un acuerdo entre ambos mundos, en un plano que no pone en discusión ni la estructura rigurosamente trascendental del conocimiento teórico ni el carácter puramente hipotético de la certeza moral. A la vez que la naturaleza *aparece* animada por la finalidad, por la espontaneidad, en definitiva, por la libertad que el intelecto había excluido de su dominio y había atribuido únicamente a la razón en su uso práctico, es decir, a la moralidad. Esto lo revela el arte que actúa como la naturaleza, y lo testifica la belleza que deja aparecer a los fenómenos a la luz de su correspondencia con la necesidad de unidad, de orden y de armonía propia del sujeto cognoscente.

Se trata, para Kant, de observar cómo una tercera facultad distinta de la facultad de conocer y de la de desear permite, en el sujeto, el encuentro entre los dos mundos; el encuentro, no la conciliación; porque la conciliación implicaría la objetividad del medio que concilia, y sin embargo el acuerdo lo es sólo subjetivamente. El mundo sensible, el mundo de la naturaleza con su mecanismo, permanece rígidamente separado del mundo de la libertad, que es tal por el imperativo ético. Esto no impide que el mundo de la naturaleza, con sus leyes que regulan los fenómenos de modo universalmente válido y necesario, aparezca al sujeto libre y espontáneamente acordado con él.

Esta facultad que no conoce y no desea, esta facultad de la que ni si quiera puede decirse que esté entre el mundo de

la naturaleza y el mundo de la libertad porque su dimensión es puramente subjetiva, es el sentimiento. Más exactamente el sentimiento de placer y dolor. Aparece aquí el problema fundamental de la *Crítica del juicio*. Si esta facultad no posee ningún poder cognoscitivo —como se ha visto, no penetra ni la realidad fenoménica ni la realidad nouménica, sino que permanece en el ámbito de la subjetividad, y sólo allí, ateniéndose a la apariencia muestra la disposición de los fenómenos según un principio de orden infundamentado y libre igual que infundamentado y libre es en esencia el sujeto—, entonces ¿cómo es posible expresarse en términos de «gusto», es decir, en términos de placer y dolor, reconociendo al mismo tiempo que se trata de una afirmación subjetiva que, sin embargo, aspira a la universalidad, al consenso común, al reconocimiento general? Precisamente sucede esto cuando decimos de algo que es «bello», tanto si se trata de productos del arte como si se trata de productos de la naturaleza. Según Kant han errado tanto los empiristas que reducen la belleza a la percepción sensible perdiendo de vista su carácter de universalidad; como los racionalistas que conciben la belleza como un concepto confuso y, por tanto, la distinguen, sí, de la sensación, pero la asimilan al conocimiento.

A propósito de esto Kant distingue entre «juicio determinante» y «juicio reflexionante». Juzgar significa, para Kant, subsumir lo particular en lo universal; esto puede efectuarse tanto a través de una regla objetiva formada por el intelecto sobre la base de la estructura trascendental del conocimiento, como mediante un principio subjetivo que el sentimiento considerará válido cuando la forma de un objeto

corresponde a sus exigencias. Aquí radica la distinción entre juicio determinante y juicio reflexionante: reflexionante el uno porque está limitado a consideraciones puramente formales que no tienen que ver con la constitución del objeto; determinante el otro porque hace que el objeto sea lo que es y, por consiguiente, lo constituye y determina.

La regla objetiva del juicio determinante es *a priori*, así como el principio subjetivo del juicio reflexionante, y posee, por tanto, un carácter de universalidad, acontece según una necesidad; responde a la idea de fin que es, por así decir, el fundamento infundamentado del sujeto. Responde a aquella finalidad que no necesita fin, finalidad que es necesidad pura, absoluta. La belleza no es sino la expresión de esta «finalidad sin fin», de esta «universalidad sin concepto», de este «placer sin interés». En cuanto no tiene que ver ni con un fin, ni con un concepto, ni con un interés, sino únicamente con la satisfacción de armonizar la espontaneidad de la imaginación y la legalidad del intelecto, se manifiesta a través del «libre juego de las facultades»: esto es válido tanto para la belleza «libre» (la de una flor, la de un arabesco, la de una melodía), que excluye cualquier adecuación a un fin, a un concepto, a un interés, como para la belleza «adherente» (la de un hombre o la de una obra arquitectónica), que, sin embargo, sí mantiene cierta referencia a un fin, concepto o interés, aunque sea en el plano de sus implicaciones extra estéticas. Es en este sentido en el que, en la contemplación de la belleza, el mundo natural encuentra al mundo de la libertad *como si* encontrase así su verdadera esencia. Forzando, aunque quizá entendiendo el sentido profundo de la tesis kantiana, los románticos sostendrán

que la apariencia estética es la que revela la verdad de las cosas.

Dentro del juicio reflexionante, es decir, del juicio del que se ocupa la tercera *Crítica*, Kant efectúa una nueva distinción entre juicio estético y juicio teleológico. (en este punto es necesario recordar que Kant introduce una decisiva variación semántica: lo «estético» a que se refiere este tipo de juicio no designa el ámbito de la reflexión trascendental de las formas *a priori* de la sensibilidad, sino, en una acepción que es ya la nuestra, la reflexión sobre el arte y la belleza). Juicio estético, como ya hemos visto, es aquel en el que el principio de la finalidad es inmediato: la forma del objeto aparece inmediatamente en sintonía con las expectativas del sujeto. El juicio teleológico es el juicio que reflexiona sobre la finalidad en la naturaleza, aquel en el que el principio de la finalidad está mediado por su mismo concepto, el concepto de fin. Esto significa que para llevar a cabo observaciones sobre la naturaleza, donde emergen infinitos seres organizados como desde el fondo de un abismo, es preciso responder a la necesidad de organización ordenada finalísticamente propia del sujeto cognoscente y, por tanto, es preciso reconocer este orden, este fin tanto dentro como fuera de todo «producto natural». Dentro porque, dada la estructura de nuestro conocimiento, es *como si* al proceso de formación y desarrollo de cada organismo lo presidiese una causa final sin la cual dicho proceso no sería siquiera concebible. Y fuera porque, por el mismo motivo, es *como si* los organismos estuviesen en relación entre ellos y presupusiesen una mente divina y

ordenadora según una causa no sólo final, sino directamente providencial.

La naturaleza, por tanto, enteramente encerrada en el mecanismo de sus leyes, se abre a la libertad y se manifiesta como la obra de un espíritu libremente creador. Con esto Kant parece no sólo indicar, en la polaridad naturaleza-libertad, el hilo conductor de la *Crítica del juicio*, sino también aludir a la verdad de la apariencia, la verdad alcanzable abriendo lo real a una mirada que lo aprehenda en su productividad inagotable. Kant señala un punto de máxima convergencia y otro de máxima divergencia en esta polaridad.

El primer punto está representado por la doctrina del «genio». El genio es, para Kant, la disposición innata mediante la cual la «naturaleza da la regla al arte». Esto significa que los productos artísticos son bellos cuando poseen la apariencia de la naturaleza y, presentándose como productos no del arbitrio, sino de su propia legalidad interna, presentan una especie de prolongación *natural*. Pero significa también que la naturaleza parece darse ejemplarmente a sí misma su propia ley y, por tanto, apoyarse sobre un fundamento que es la misma libertad.

El segundo punto está representado por la teoría de lo «sublime». En lo sublime, a diferencia de lo que sucede con lo bello, la naturaleza y la libertad no aparecen inmediatamente en relación, porque la naturaleza, provocando un sentimiento de dolor y no de placer, rompe la autonomía del sujeto impidiendo así el libre juego de las facultades. Esto sucede cuando la naturaleza muestra grandezas que supera la capacidad humana de la comprensión (sublime matemático) o cuando se presenta

ante el hombre como una fuerza frente a la cual no puede hacer nada (sublime dinámico). Sin embargo, de este modo la naturaleza suscita en el hombre, por un lado, el conocimiento de que incluso la más grande realidad, como por ejemplo la serie de los números naturales, forma parte de la idea de infinito que él posee; y, por otro, de que ninguna violencia, ni siquiera la que le podría aniquilar, le quita la posibilidad de no cometer el mal. Es como decir que el acuerdo, deshecho y encontrado en un plano superior, siendo la humillación del sujeto se transforma en la exaltación de su superioridad y de su autonomía.

Precisamente serán estos dos puntos los que suscitarán las más vivas discusiones en el horizonte romántico e idealista, respecto a la estética de Kant. Por otra parte, serán ellos los que marcarán la diferencia entre la doctrina de Kant y sus desarrollos sucesivos. La teoría del genio, por ejemplo, será en cierto modo destruida por los románticos (hasta tal punto que se llegará a decir que es el arte el que da la regla a la naturaleza y que la naturaleza no es sino arte inconsciente) para extender a la naturaleza la idea típicamente kantiana de que la libertad es el corazón de la realidad. La teoría de lo sublime, con la restauración de la autonomía del sujeto, adquirirá, al contrario, un tono clasiqizante y reactivo respecto a los elementos de disociación, de disolución y de crisis que el propio concepto de lo sublime en otras perspectivas, quizá pre kantianas, había impuesto a la reflexión filosófica.

Givone, S. (2006) *Historia de la estética*. Madrid: Editorial Tecnos. p. 37-42

Algunas Nociones kantianas

- "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por una complacencia o displacencia sin interés alguno. El objeto de tal complacencia se llama bello".
- "Para discernir si algo es bello o no lo es, no referimos la representación por medio del entendimiento al objeto con fines de conocimiento, sino por medio de la imaginación (quizá unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o displacer de éste."
- "Bello es lo que place universalmente sin concepto".
- "Belleza es forma de conformidad a fin de un objeto, en la medida en que ésta sea percibida en éste sin representación de un fin"
- "Bello es lo que es conocido sin concepto como objeto de una complacencia necesaria".
- "En todos los juicios a través de los que declaramos a algo bello, no permitimos a nadie ser de otra opinión; y sin embargo, no fundamos nuestro juicio en conceptos, sino sólo en nuestro sentimiento que ponemos por fundamento, pues, no como un sentimiento privado, sino como uno común. Pues bien, este sentido común... no dice que cada cual vaya a estar de acuerdo con nuestro juicio, sino que debe concordar con él. El sentido común... es, por tanto, una mera norma ideal, bajo cuya suposición podríase con

derecho convertir en regla para todos un juicio que concordara con ella y también la complacencia en un objeto que ese juicio exprese, y es que el principio, aunque es sólo subjetivo y se lo asume, empero, como subjetivo-universal una idea necesaria para cada cual, podría... exigir asentimiento universal, al igual que un principio objetivo, a condición de que se estuviese seguro de haber hecho una correcta subsunción".⁷

- "Las ideas, en la acepción más general, son representaciones referidas a un objeto según un cierto principio (subjetivo u objetivo), pero en cuanto jamás podrán llegar a ser un conocimiento de ése. Son referidas, según un mero principio subjetivo de la concordancia de las facultades de conocimiento entre ellas (de la imaginación y del entendimiento), a una intuición, y se llaman entonces *estéticas*, o bien referidas, según principio objetivo, a un concepto, pero no pueden entregar un conocimiento del objeto, y se denominan ideas de la razón, en cuyo caso el concepto es un concepto *trascendente*, que es diferente del concepto del entendimiento, al que siempre puede serle asignada una experiencia adecuadamente correspondiente y al cual, por eso, se llama *inmanente*.

Una *idea estética* no puede llegar a ser un conocimiento, porque es una intuición (de la imaginación) para la que jamás puede encontrarse un concepto adecuado. Una *idea de la razón* no puede llegar a ser conocimiento, porque contiene un concepto (de lo suprasensible) para lo cual

⁷ "Juzgar significa, para Kant, subsumir lo particular en lo universal." Sergio Givone. (1990) *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos. Pág. 39.

nunca puede darse una intuición apropiada.

Pues bien, creo que a la idea estética podría llamársela una representación *in-exponible* de la imaginación, y a la idea de la razón, en cambio, un concepto *indemostrable* de la razón. De ambos se supone que no son generados acaso sin fundamento, sino (según la definición arriba dada de una idea general) conforme a ciertos principios de las facultades a las que ella pertenecen (aquella conforme a los principios subjetivos, ésta, conforme a los principios objetivos. (...))

Tal como en una idea de razón no alcanza la imaginación, con sus intuiciones, el concepto dado, así tampoco el entendimiento, a través de sus conceptos, alcanza jamás, en una idea estética, toda la intuición interna de la imaginación que ella enlaza con una representación dada. Y como traer una representación de la imaginación a conceptos equivale a decir: *exponerla*, la idea estética puede ser llamada una representación *in-exponible* de aquella en su libre juego (...) ambas especie de ideas, las ideas de la razón como las estéticas, deben tener sus principios y ciertamente ambas en la razón, aquellas en los principios objetivos de su uso, éstas, en los subjetivos.

Textos de:

*Emmanuel Kant (1991) Crítica a la Facultad de Juzgar.
Caracas: Monte Ávila Editores.*

Crítica a la facultad de juzgar

(fragmentos)

Emmanuel Kant

§ 44. *Del arte bello*

No hay una ciencia de lo bello, sino sólo una crítica, ni bella ciencia, sino solamente arte bello. Pues en cuanto a la primera atañe, debería resolverse científicamente, es decir, por medio de argumentos probatorios, si algo ha de ser tenido en cuenta por bello o no; el juicio sobre belleza, si perteneciera a la ciencia, no sería entonces juicio del gusto. En lo que alcanza a la segunda, una ciencia que como tal deba ser bella es cosa absurda. Pues cuando en ella, como ciencia, se inquiriese por razones y pruebas, se lo despacharía a uno con sentencias de buen gusto (*bonmots*). Lo que ha motivado la expresión habitual de bellas ciencias no es otra cosa, sin duda, que el haber advertido muy correctamente que se requiere mucha ciencia para el bello arte en su total perfección, como por ejemplo, conocimiento de antiguas lenguas, erudición en los autores que se considera clásicos, historia, conocimiento de las antigüedades, etcétera; y puesto que estas ciencias históricas constituyen la preparación y basamento necesario para el arte bello y, también en parte, porque bajo ellas está comprendido por igual el conocimiento de los productos del bello arte

(retórica⁸ y arte poético), por una confusión de palabras se les ha denominado ciencias bellas.

Cuando el arte, adecuado al conocimiento de un objeto posible, ejecuta simplemente los actos requeridos para hacerlo efectivo, es mecánico, pero si tiene por propósito inmediato el sentimiento de placer, llámese arte estético. Este es arte agradable o bien arte bello. Es lo primero, cuando su fin es que el placer acompañe a las representaciones en cuanto meras sensaciones; lo segundo, que las acompañe como modos de conocimiento.

Son artes agradables las que sólo tienen por finalidad el goce; de esa índole son todos los atractivos que puedan deleitar a los comensales en torno a una mesa, como el relato entretenido, el provocar en la compañía una franca y viva locuacidad, templarlos por medio de chanza y risa en un cierto tono de regocijo, donde es posible, como se dice, charlar en abundancia y con soltura, sin que nadie quiera hacerse responsable de lo que dice, pues sólo se tiene en vista el momentáneo entretenimiento y no una materia duradera para ulteriores meditaciones y repeticiones (también pertenece, pues, a esto el modo en que esté la mesa arreglada para el goce, o aun, en grandes ágapes, la música de acompañamiento; admirable cosa que sólo ha de mantener, como un rumor agradable, templados los ánimos para la jovialidad y, sin que nadie preste la menor atención a su composición, favorece la conversación de unos y otros vecinos). Pertenecen a esto

⁸ La retórica es considerada por Kant como arte bello, a diferencia de la elocuencia, esto es, el arte del orador.

también todos los juegos que no comportan otro interés que hacer al tiempo discurrir imperceptiblemente.

Arte bello es, por el contrario, un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vista a la sociable comunicación.

La universal comunicabilidad de un placer implica ya en su concepto que ése no debe ser un placer del goce que surja de la mera sensación, sino de la reflexión; y así, el arte estético, como arte bello es uno que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante y no la sensación de los sentidos.

§ 45. Un arte es bello en cuanto que a la vez parece ser naturaleza

Ante un producto del arte bello debe hacerse uno consciente de que es arte y no naturaleza; no obstante, la conformidad a fin en la forma de aquél debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza. Sobre este sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades de conocimiento, que, empero, tienen que ser a la vez conformes a fin, descansa ese placer que es el único universalmente comunicable, sin fundarse, no obstante en conceptos. Bella era la naturaleza cuando a la vez tenía visos de arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece visos de naturaleza.

Pues podemos decir de modo general, concierna ello a la belleza natural o a la del arte: bello es lo que place en el

mero enjuiciamiento (no en la sensación de los sentidos ni a través de un concepto). Mas el arte tiene siempre el propósito determinado de producir algo. Si esto fuese, empero, simple sensación (algo meramente subjetivo), que debiera ser acompañado por el placer, placería este producto, en el enjuiciamiento, sólo por medio del sentimiento de los sentidos. Si el propósito estuviese dirigido a la producción de un determinado objeto, placería éste –cuando el propósito fuese logrado a través del arte– solamente por conceptos. En ambos casos, sin embargo, el arte placería en el mero enjuiciamiento, es decir, no como arte bello sino mecánico.

La conformidad a fin en el producto del bello arte, pues, si bien es ciertamente intencional, debe sin embargo, no parecer intencional; es decir, el arte bello debe dar aspectos de naturaleza, aunque, por cierto, se esté consciente de que es arte. Y como naturaleza aparece un producto de arte al ser acertada, con toda puntualidad, la conveniencia respecto de reglas únicas según las cuales puede el producto llegar a ser eso que debe ser⁹; pero sin penosa prolijidad, sin que la forma académica transluzca; esto es, sin mostrar la menor huella de que la regla haya estado en la mira del artista, poniéndole trabas a su fuerzas del ánimo.

§ 46. El arte bello es arte de genio

Genio es el talento (don natural) que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del

⁹ Obsérvese que la puntualidad referida no es imitativa –como simple reproducción exacta del parecer del modelo natural–, sino que habla del deber de ceñirse a reglas del arte.

artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte.

Cualquiera sea el caso de esta definición, y sea ella simplemente arbitraria o adecuada al concepto que suele ligarse a la palabra genio o bien no lo sea (lo que debería ser debatido en el siguiente párrafo), ya por anticipado puede demostrarse que, según la significación del vocablo adoptada aquí, las bellas artes tienen que ser consideradas necesariamente como artes del genio.

Pues todo arte supone reglas, por cuyo establecimiento viene primeramente a ser representado como posible un producto, si ha de ser llamado artístico. El concepto del bello arte no permite, sin embargo, que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado de alguna regla que tenga por fundamento de determinación un concepto ni, por tanto, que ponga por fundamento un concepto del modo en que ése es posible. Así, no puede el arte bello inventarse la regla según la cual deba poner en pie su producto. Y, puesto que sin regla precedente jamás un producto podrá llamarse arte, tiene la naturaleza que dar la regla al arte en el sujeto (y a través del temple de las facultades de éste); es decir, el arte bello es sólo posible como producto del genio.

Desde aquí se ve que el genio es: 1) un talento de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada; y no una disposición de habilidad para aquello que puede ser aprendido según alguna regla determinada; por

consiguiente, que la originalidad debe ser su primera propiedad. 2) Que, pudiendo también haber un sinsentido original, sus productos deben ser a la vez modelos, esto es, ejemplares; en consecuencia, no son originado por medio de imitación, pero deben servir a otros para ello, es decir, como criterio o regla del enjuiciamiento. 3) Que no puede él mismo describir o científicamente indicar cómo pone en pie su producto, sino que da la regla en cuanto naturaleza; y de ahí que el propio autor del producto, que debe éste a su genio, no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello, y tampoco tenga en su poder pensar algo así a discreción o conforme a un plan, ni hacer partícipes a otros en tales preceptos, que los pusieran en condición de producir productos similares (de ahí también, pues, que presumiblemente la palabra genio se derive de *genius*, el espíritu peculiar dado a un hombre en su nacimiento para protección y guía, de cuya inspiración procedieran aquellas ideas originales). 4) Que la naturaleza, a través del genio, prescribe la regla no a la ciencia, sino al arte; e incluso ello solamente en la medida en que este último deba ser bello arte.

§ 47. Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio

En ello están todos de acuerdo: el genio ha de ser totalmente contrapuesto al espíritu de imitación. Y puesto que aprender no es sino imitar, la más grande aptitud, la facilidad para aprender (capacidad), como tal, no puede valer como genio. Pero aun cuando por sí se piensa o fantasea y no se toma simplemente lo que otros han pensado, y si aun se descubre algo para el arte o la ciencia, no es todavía ésta, sin embargo, la

recta razón para llamar genio a semejante (y a menudo gran) cabeza (en oposición a aquel que, no pudiendo nunca más que meramente aprender a imitar, es apodado necio); y es que eso también podría haber sido aprendido y está, pues, en el camino natural del indagar y el meditar de acuerdo a reglas y no específicamente distinto de lo que puede ser adquirido con laboriosidad por medio de la imitación. Es así como todo lo que Newton expuso en su obra inmortal acerca de los Principios de la Filosofía de la Naturaleza –por grande que fuera la cabeza requerida para descubrir parecida cosa– bien puede ser aprendido; pero no se puede aprender a hacer poesía con riqueza de espíritu, por exhaustivos que puedan ser todos los preceptos para el arte poético y excelente los modelos de aquéllos. La causa de ello es que Newton podría mostrar todos los pasos que tuvo que hacer, desde los primeros elementos de la geometría hasta sus grandes y hondos descubrimientos, no sólo a sí mismo, sino a cualquier otro, muy evidentemente y destinado a la sucesión; pero ni un Homero ni un Wieland¹⁰ podría indicar cómo surgieron y se juntaron en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía y, sin embargo, a la vez plenas de pensamientos, porque él mismo no lo sabe ni puede, pues, enseñárselo a otros. En lo científico, entonces, el mayor descubrimiento se distingue sólo por el grado del imitador y aprendiz más laborioso y, por el contrario, es específicamente diferente de aquel a quien la naturaleza ha dotado para el bello arte. Sin embargo, no hay en esto rebajamiento alguno de aquellos grandes hombres a quienes la humanidad tiene tanto que agradecer, enfrentados a los que en virtud de su talento

para el bello arte son favoritos de la naturaleza. En el estar hecho ese otro talento para la siempre progresiva y mayor perfección de los conocimientos y de todo provecho que de ellos depende, consiste precisamente una gran ventaja de aquellos ante los que merecen el honor de llamarse genios; porque para éstos se detiene el arte en algún punto, en cuanto que le está fijado un límite más allá del cual no puede ir y que presumiblemente ha sido alcanzado hace ya tiempo y no puede ser más ampliado; y a más de esto, no se puede comunicar habilidad semejante, sino que a cada cual debe serle conferida por la mano de la naturaleza y muere, pues, con él, hasta que la naturaleza vuelva a dotar de mismo modo a otro, que no ha menester más que de un ejemplo para poner en obra de parecida manera el talento del que está consciente.

Puesto que el don natural tiene que dar la regla al arte (como arte bello), ¿de qué especie es entonces esta regla? No puede servir, redactada en una fórmula, como precepto; pues entonces el juicio sobre lo bello sería determinable según conceptos, sino que la regla debe ser abstraída del hecho, es decir, del producto, en que otros podrán probar su propio talento, para servirse de ése como modelo, no de contrahechura, sino de imitación. Cómo sea esto posible es difícil de explicar. Las ideas del artista despiertan parecidas ideas en su pupilo, cuando la naturaleza ha proveído a éste con una proporción parecida de las fuerzas del ánimo. Los modelos del bello arte son, por eso, las únicas guías que pueden traerlo a la a la posteridad; lo cual no podría ocurrir a través de meras descripciones (sobre todo no en la rama de las artes de la palabra); y aun en éstas sólo los modelos que están en lenguas

¹⁰ Christoph Martin Wieland (1733-1813) fue un prolífico poeta alemán.

antiguas y muertas y que ahora sólo se conservan como lenguas sabias, pueden llegar a ser clásicos.

Si bien el arte mecánico y el arte bello, el primero como simple arte de la aplicación, el segundo como arte del genio, son muy diferentes uno del otro, no hay, sin embargo, arte bello en que algo mecánico, que puede ser comprendido y seguido de acuerdo a reglas, por tanto, algo académico, no constituya la condición esencial del arte. Pues allí algo tiene que ser pensado como fin, de otro modo no se puede adscribir su producto a ningún arte; sería un mero producto del azar. Pero para poner un fin en obra se requiere de reglas determinadas, de las que no se puede declarar un libre. Ahora bien: puesto que la originalidad del talento constituye una pieza esencial (aunque no la única) del carácter del genio, creen las cabezas frívolas no poder mostrar de mejor manera que son genios florecientes que declarándose libres de la académica sujeción a todas las reglas, y creen hacer mejor parada montando un caballo colérico que uno amaestrado. El genio no puede proporcionar más que rico material para productos del arte bello; la elaboración de éste y la forma exigen un talento formado por la academia, para hacer de aquél un uso que pueda sostenerse ante la facultad de juzgar. Mas cuando alguien habla y decide como genio aun en materias de la más cuidadosa investigación racional, resulta ello por completo risible; no se sabe bien si reírse más del charlatán que ha difundido en torno suyo un vaho tal –a propósito de lo cual nada puede uno juzgar con nitidez, y tano más imaginarse–, o del público que se figura candorosamente que su incapacidad de conocer y aprehender con claridad esa obra maestra de penetración viene de serle arrojadas masivamente verdaderas

nuevas, por comparación a lo cual le parece el detalle (a través de explicaciones comedidas y académico examen de los principios) ser no más que obra de chapuceros.

§ 48. De la relación del genio con el gusto

Para el enjuiciamiento de objetos bellos como tales se requiere gusto; para el arte bello mismo, empero, es decir, para la producción de objetos bellos, genio.

Si se considera al genio como talento para el arte bello (como lo indica la significación peculiar de la palabra) y a este propósito se lo quiere analizar en las facultades que deben concurrir para constituir un talento similar, es necesario determinar previamente con exactitud la diferencia entre la belleza natural, cuyo enjuiciamiento sólo requiere gusto, y la belleza del arte, cuya posibilidad (que también debe tomarse en consideración en el enjuiciamiento de un objeto semejante) exige genio.

Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación de una cosa.

Para juzgar como tal una belleza natural no necesito tener antes un concepto de qué cosa deba ser el objeto; esto es, no tengo necesidad de conocer la conformidad a fin material (el fin), sino que en el enjuiciamiento la simple forma place por sí misma, sin conocimiento del fin. Pero cuando el objeto es dado como producto del arte y debe ser, en cuanto tal declarado bello, tiene que primariamente ponerse por fundamento un concepto de qué deba ser la cosa, porque el arte supone siempre un fin en la causa (y su causalidad); y como la concordancia de

lo múltiple en una cosa con la interna determinación de ésta como fin es la perfección de la cosa, en el enjuiciamiento de la belleza artística habrá que tener en cuenta la perfección de la cosa a la vez, acerca de lo cual no se hace cuestión en absoluto en el enjuiciamiento de una belleza natural (como tal). Por cierto que en el enjuiciamiento, sobre todo de los objetos animados de la naturaleza, de un hombre o de un caballo, por ejemplo, se toma también comúnmente en consideración la conformidad a fin subjetiva para juzgar sobre la belleza de éstos; pero entonces el juicio ya no es estético puro, es decir, mero juicio de gusto. La naturaleza no es ya juzgada en cuanto tiene apariencia de arte, sino en la medida en que efectivamente es arte (aunque sobrehumano); y el juicio teleológico le sirve al estético de fundamento y condición, que ése tiene que tomar en consideración. En un caso como este, cuando se dice, por ejemplo, «ésta es una bella mujer», de hecho no se piensa en otra cosa sino que la naturaleza representa en su figura los fines de la constitución femenina bellamente; pues tiene que mirarse más allá de la mera forma, hacia un concepto, para que el objeto sea pensado, de ese modo, a través de un juicio estético lógicamente condicionado.

El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas, como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la

fealdad que inspira asco. En efecto, debido a que en esta extraña sensación, que descansa en la imaginación neta, el objeto es representado, por decir así, como si se impusiera al goce, contra lo cual, no obstante, nos debatimos con violencia, la representación artística del objeto no se distingue ya en nuestra sensación de la naturaleza misma de ese objeto, y es entonces imposible que ésa fuera tenida por bella. También el arte escultórico –dado que en sus productos casi se confunde el arte con la naturaleza– ha excluido de sus figuraciones la representación inmediata de objetos feos y, en cambio, se ha permitido representar, por ejemplo, la muerte (en un bello genio), el valor guerrero (en Marte), a través de una alegoría o de atributos que se destacan placidamente y, por tanto, sólo de modo indirecto por medio de una interpretación de la razón y no con vistas a la simple facultad de juzgar estética.

Con ello baste acerca de la bella representación de un objeto, que es propiamente sólo la forma de la representación de un concepto, a través de la cual éste es comunicado universalmente. Mas para darle esta forma al producto del bello arte no se requiere más que de gusto, al cual atiene el artista su obra, después de haberlo ejercitado y corregido mediante ejemplos diversos del arte o de la naturaleza, y tras varios ensayos, a menudo esforzados, por contentarlo, encuentra la forma que le satisface; de ahí que no sea ésta, por decir así, cosa de inspiración o de un impulso libre de las fuerzas del ánimo sino de un mejoramiento lento y muy penoso para hacer que esa forma llegue a ser adecuada al pensamiento¹¹ y, sin

¹¹ “*dem Gedanken*”, esto es, al contenido del pensamiento.

embargo, no perjudicial para la libertad en el juego de aquellas fuerzas.

Pero el gusto es meramente una facultad enjuiciadora, y no productiva; y lo que se le conforma no es por ello una obra del arte bello; puede ser un producto según reglas determinadas, perteneciente al arte utilitario y mecánico o aun a la ciencia, reglas que pueden ser aprendidas y tienen que ser observadas exactamente. Pero la forma placentera que se le da es sólo el vehículo de la comunicación y una manera de la cual se permanece aun en cierta medida libre, aunque, por lo demás, ella esté ligada a un fin determinado. Se exige, así, que el servicio de mesa, o también un discurso moral e incluso una prédica deba tener en sí esta forma del arte bello, sin que, empero, parezca buscada; mas no por ello se las llamará obras del arte bello. Entre estas últimas, en cambio, se contará un poema, una música, una galería de cuadros y otras cosas semejantes; y se podrá a menudo percibir, en una pretendida obra de arte bello, genio sin gusto, y en otra gusto sin genio.

§ 49. De las facultades del ánimo que constituyen al genio

De ciertos productos, de los cuales se espera que deban mostrarse, al menos en parte, como arte bello, dicese que carecen de espíritu, a pesar de que no se encuentre en ellos nada que en lo que atañe al gusto fuera censurable. Bien puede que un poema sea muy pulcro y elegante, pero carece de espíritu. Una narración es exacta y ordenada, mas no tiene espíritu. Un discurso solemne es profundo a la vez que florido, pero sin espíritu. Mucha conversación hay que no carece de entretenimiento, aunque sí es de espíritu; y hasta de una mujer se

dirá que es bonita, comunicativa y gentil, mas sin espíritu. ¿Qué es aquí, entonces, lo que por espíritu se entiende?

Espíritu en acepción estética, significa el principio vivificante en el ánimo. Pero aquello a través de lo cual este principio vivifica el alma, el material que para ello aplica, es aquello que, en conformidad a fin, pone en oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerzas para ello.

Ahora bien, yo sostengo que este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación de ideas estéticas; y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible. Fácilmente se ve que es ella la pareja (*pendant*) de una idea de la razón, que inversamente es un concepto al que no puede serle adecuada ninguna intuición (representación de la imaginación).

La imaginación (como facultad de conocimiento productiva) es por cierto muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da. Con ella nos entretenemos allí donde la experiencia se nos hace demasiado cotidiana y hasta transformamos ésta; por cierto, siempre según leyes analógicas, pero también según principios que residen más alto en la razón (y que nos son también naturales, de igual modo que aquellos según los cuales aprehende el entendimiento la naturaleza empírica); sentimos en ello nuestra libertad respecto de la ley

de asociación (que está ligada al uso empírico de aquella facultad), según la cual ciertamente se nos entrega material de la naturaleza que, no obstante, puede ser revalorado por nosotros con vistas a algo totalmente distinto, a saber, aquello que supera la naturaleza.

A semejantes representaciones de la imaginación se las puede llamar ideas; por una parte, porque al menos tienden hacia algo que yace fuera del límite de la experiencia y buscan, así, aproximarse a una presentación de los conceptos de razón (de las ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva; por otra parte, y sin duda principalmente, porque en cuanto intuiciones internas, ningún concepto puede serles enteramente adecuado. Osa el poeta hacer sensible ideas racionales de seres visibles, el reino de los bienaventurados, el de los infiernos, la eternidad, la creación y cosas semejantes; o volver también sensibles, por encima de los límites de la experiencia, aquello que sin duda tiene ejemplos en ellas, la muerte, la envidia y todos los vicios, por ejemplo, y asimismo el amor, la gloria y parecidas cosas, por medio de una imaginación que emula el ejemplo de la razón en el logro de un máximo, y con una integridad para la que no se halla ejemplo alguno en la naturaleza; y es propiamente en el arte poético donde la facultad de ideas estéticas puede demostrarse en toda su medida. Pero esta facultad considerada por sí sola, es, en propiedad, sólo un talento (de la imaginación).

Ahora bien: cuando se pone bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a la presentación de ese concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un

concepto determinado, ampliando estéticamente, con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la facultad de ideas intelectuales (la razón), para pensar, con ocasión de una representación (lo cual, es cierto, pertenece al concepto del objeto), más de lo que en ella pueda ser aprehendido y puesto en claro.

A las formas que no constituyen la presentación misma de un concepto dado, sino que sólo expresan, como representaciones laterales de la imaginación, las consecuencias enlazadas a él y el parentesco suyo con otros conceptos, se las denomina atributos (estéticos) de un objeto, cuyo concepto, como idea de la razón, no puede ser representado adecuadamente. Así, el águila de Júpiter con el rayo entre las garras es un atributo del poderoso rey del cielo, y el pavo real, de la espléndida reina celestial. No representan, como los atributos lógicos, lo que hay en nuestros conceptos de la sublimidad y majestad de la creación, sino otra cosa, que da a la imaginación motivo para extenderse sobre una multitud de representaciones emparentadas, las cuales hacen pensar más de lo que se puede expresar en un concepto determinado mediante palabras¹², y dan¹³ una idea estética, que le sirve a aquella idea de la razón en lugar de una presentación lógica, aunque propiamente para vivificar el ánimo abriéndole la perspectiva

¹² Hemos conservado en la traducción la ambigüedad del original, que oscila entre un concepto determinado que se expresa lingüísticamente y la expresión de un concepto determinado *por* la palabra. La primera lectura parece, en todo caso, la apropiada.

¹³ Ha de subentenderse que el sujeto es aquí “los atributos estéticos”.

de un campo inabarcable de representaciones afines. Pero el bello arte hace esto no sólo en la pintura o el arte escultórico (donde habitualmente se emplea el nombre de atributos), sino que el arte poético y la retórica misma toman el espíritu que anima a sus obras también sólo de los atributos estéticos de los objetos, que van al lado de los lógicos y dan a la imaginación un impulso a pensar a ese propósito, aunque de modo no desarrollado, más de lo que se deja comprender en un concepto y, por tanto, en una expresión lingüística determinada. Por causa de la brevedad, debo limitarme sólo a unos pocos ejemplos.

Cuando en uno de sus poemas se expresa el gran rey así:

Acabemos, pues, sin querellas y muramos sin lamentos, dejando al universo de nuestros beneficios colmado. Así, el asunto del día, al final de su carrera, sobre el horizonte expande una dulce luz, y los rayos últimos que dispara a los aires sus últimos suspiros son que dona al mundo.

Da vida, así, a su idea racional de un sentir cosmopolita, aun al término de la vida, a través de un atributo que la imaginación (al recordar todos los agrados de un cumplido y bello día de verano, que una noche serena invoca en nuestro ánimo) asocia esa representación, y que excita una multitud de sensaciones y representaciones laterales, para las cuales no se halla expresión alguna. Por otra parte, aun un concepto intelectual puede, a la inversa, servir de atributo a una representación de los sentidos y, así, vivificar a esta última a través de la idea de lo suprasensible; mas sólo utilizando a este propósito el carácter estético que está adherido subjetivamente a la conciencia de este último. Así, por ejemplo, dice un cierto poeta en la descripción de una bella mañana: «Brotaba el sol,

como de la virtud la calma mana». La conciencia de la virtud, si nos ponemos aunque sólo sea en pensamiento en el lugar de un virtuoso, difunde en el ánimo una multitud de sentimientos sublimes y apaciguadores y una ilimitada perspectiva en un porvenir dichoso, que ninguna expresión, que fuese adecuada a un concepto determinado, alcanza plenamente.

En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado y que deja, pues, pensar a propósito de un concepto mucha cosa innominable, el sentimiento de lo cual vivifica las facultades del conocimiento y al lenguaje, en cuanto mera letra, asocia el espíritu.

Las fuerzas del ánimo, entonces, cuya unificación (en una cierta proporción) constituye al genio, son imaginación y entendimiento. Pero como en el uso de la imaginación con vistas al conocimiento ella está sometida a la coartación del entendimiento y la restricción de ser adecuada al concepto de éste; y siendo, en cambio, en sentido estético, libre la imaginación para proporcionar, más allá de ese acuerdo con el concepto, aunque de manera no buscada, un rico material sin desarrollar para el entendimiento, que éste no ha tomado en consideración en su concepto, pero que, no tanto objetivamente con vistas al conocimiento, como subjetivamente con vistas a la

· Acaso nunca se ha dicho algo más sublime o ha sido expresado de más sublime modo un pensamiento que en aquella inscripción sobre el templo de Isis (la madre de la Naturaleza): “Yo soy todo lo que hay, lo que hubo y lo ha de haber, y mi velo ningún mortal ha solevado”.

vivificación de las fuerzas del ánimo, aplica de modo indirecto y, por tanto, en todo caso, con vistas a conocimientos; el genio consiste, entonces, propiamente, en la feliz relación que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, de descubrir ideas para un concepto dado y, por otra parte, encontrar la expresión para ellas a través de la cual puede ser comunicado a otros el temple subjetivo del ánimo por ese medio efectuado, como acompañamiento de un concepto. El último talento es propiamente aquel que se denomina espíritu; pues expresar lo innominable en el estado del ánimo a propósito de una cierta representación y hacerlo universalmente comunicable –consista la expresión en lenguaje, pintura o plástica¹⁴–, exige una potencia para aprehender el juego de la imaginación que pasa velozmente y para unificar en un concepto (que es, por eso mismo, original, y abre, a la vez, una nueva regla que no ha podido ser inferida de ningún principio o ejemplo precedente), el cual puede comunicarse sin la coartación de reglas.

Si tras estos análisis volvemos la vista a la definición que arriba dimos de aquello que se denomina genio, hallamos primeramente que es un talento para el arte, no para la ciencia, en que reglas nítidamente conocidas tienen que ser precedentes y determinar el procedimiento de ésta; en segundo lugar, que, como talento artístico, supone un concepto determinado, del producto en cuanto fin y, con ello, entendimiento, pero también una representación (bien que indeterminada) del material, esto es, de la intuición, para la representación de este concepto y,

por tanto, una relación de la imaginación con el entendimiento; en tercer lugar, que no se muestra tanto en la ejecución del fin encomendado en la presentación de un concepto determinado como más bien en la exposición o expresión de ideas estéticas, las cuales contienen, a este propósito, rico material, y que, por tanto, hace representable a la imaginación en su libertad respecto de toda dirección por reglas, como conforme a fin, no obstante, para la presentación del concepto dado; y finalmente, en cuarto lugar, que la conformidad a fin subjetiva, no buscada y no intencionada, en la libre concordancia de la imaginación con la legalidad del entendimiento supone una tal proporción y temple de estas facultades como no puede efectuar ninguna obediencia a reglas, ya de la ciencia, ya de la imitación mecánica, sino solamente suscitar la naturaleza del sujeto.

Según estos supuestos, genio es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocimiento. De tal manera, el producto del genio (según aquello que en él ha de ser atribuido al genio, no al posible aprendizaje o a la escuela) es un ejemplo, no para imitación (pues se perdería entonces lo que en ello es genio y constituye el espíritu de la obra), sino para la sucesión de otro genio, que a través de aquél es despertado al sentimiento de su propia originalidad, para ejercer en el arte una libertad respecto de la coartación de las reglas de modo tal que el arte muestre el talento como ejemplar. Mas debido a que el genio es un favorito de la naturaleza y tal cosa es vista sólo como raro fenómeno, su ejemplo produce para otras buenas cabezas una escuela, es decir, una enseñanza metódica de acuerdo a reglas, en la medida en que puedan éstas ser extraídas de aquellos

¹⁴ Abarca escultura y arquitectura.

productos del espíritu y de su peculiaridad; y para éstos el arte bello es en dicho alcance imitación, a la cual da la naturaleza la regla a través del genio.

Pero esta imitación se vuelve remedo simiesco cuando el alumno todo lo contrahace, incluso aquello que el genio ha debido consentir sólo como deformidad, porque no se dejaba eliminar sin debilitar la idea. Esta bizarría es mérito en un genio únicamente; y bien le cuadra una cierta audacia en la expresión y, en general, algún apartamiento de la regla común, mas de ninguna manera es digno de ser imitado, sino que sigue siendo una falta siempre, cuya eliminación tiene que buscarse, pero respecto de la cual le cabe al genio, por así decir, un privilegio, puesto que lo inimitable de su impulso espiritual padecería por cautela temerosa. El amaneramiento es una especie de remedo, a saber, de la mera peculiaridad (originalidad) en general, a objeto de alejarse en todo lo posible de los imitadores, sin poseer, no obstante, el talento para ser en tal caso ejemplar a la vez.— Ciertamente hay dos clases de modo (modus), en general, de ordenación de los propios pensamientos en la exposición, uno de los cuales se llama manera (*modus aestheticus*), el otro método (*modus logicus*), que se diferencian entre sí en que el primero no tiene ningún otro criterio más que el sentimiento de la unidad en la presentación, y el otro, en cambio, sigue aquí principios determinados; para el arte bello vale, pues, sólo el primero. Pero amanerado se llama a un producto de arte sólo cuando la exposición en él de la propia idea apunta a la singularidad y no se le ha conformado a la idea. Lo ostentoso (preciosista), lo alambicado y afectado sin más fin que distinguirse de lo común (aunque sin espíritu), son parecidos al

comportamiento de aquel de quien se dice que se escucha hablar o que se para y anda como si estuviese sobre un tablado, para ser admirado con la boca abierta, cosa que siempre delata a un chapucero.

§ 50. *Del enlace del gusto con el genio en productos del arte bello*

Cuando se pregunta qué importa más en asuntos del arte bello, si que en ellos se muestre genio o se muestre gusto, ello equivale a preguntar si más se trata de imaginación que de juicio. Ahora bien: en vista de lo primero un arte merece más ser llamado arte ingenioso, y sólo en vista de lo segundo, en cambio, arte bello; lo último es, al menos como condición indispensable (*conditio sine qua non*), lo eminente, a lo que se tiene que mirar en el enjuiciamiento del arte como bello arte. A efecto de la belleza no se requiere con tanta necesidad ser rico y original en ideas, pero sí se requiere de la conformidad de aquella imaginación en su libertad a la legalidad del entendimiento. Pues toda la riqueza de la primera produce, en su libertad sin ley, nada más que el sinsentido; la facultad de juzgar es, en cambio, la facultad de adaptarla al entendimiento.

El gusto es, así como en general la facultad de juzgar, la disciplina (o crianza) del genio, y mucho le corta a éste las alas y lo civiliza y lo pule; pero al mismo tiempo le da una guía de por dónde y hasta qué alcance debe extenderse para permanecer conforme a fin; y en cuanto introduce claridad y orden en la abundancia de pensamientos, hace a las ideas sostenibles de una duradera y, a la vez, también universal aprobación, de la sucesión por otros y de una cultura siempre progresiva.

Cuando, pues, en el antagonismo de ambas propiedades en un producto debe ser sacrificado algo, tendría que ocurrir ello, antes, del lado del genio, y la facultad de juzgar, que en asuntos del arte bello sentencia a partir de principios propios, permitirá que se quebrante la libertad y la riqueza de la imaginación antes que el entendimiento.

Para el arte bello serían, pues, requeribles imaginación, entendimiento, espíritu y gusto.

Kant, E. (1991) *Crítica a la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores. pp. 214-228

El alma y el sueño

Albert Béguin

La idea de un alma es un objeto tan grande y tan capaz de arrojar a los espíritus con su belleza, que, si tuvieras la idea de tu alma, no podrías pensar ya en otra cosa.

Malebranche, *Meditaciones*.

Desde el romanticismo hasta nuestros días persiste la misma incesante angustia, que como respuesta a ella suscita creencias muy semejantes y que ha contribuido a hacer surgir ciertas tentativas poéticas. Entre estas tentativas se pueden señalar muchas diferencias que no siempre concuerdan con las diferencias de época o de país: a menudo Brentano se asemeja más a Baudelaire que a Arnim, y éste parece ser comprendido más fácilmente por algún poeta surrealista que por los críticos de su tiempo. Por lo demás, ninguna de las aventuras espirituales vividas por los románticos alemanes y por sus émulos del siglo XIX francés es reductible a otra. Así, pues, ¿por qué no contentarnos con el desfile de esas personalidades tan originales y diversas?

No obstante, el espíritu queda insatisfecho: sin que sea posible fijarlas en una fórmula, percibe ciertas afinidades que hacen de esos poetas una sola familia, y de la poesía de todos ellos un clima de unidad innegable. Ninguna definición, al parecer, puede captar verdaderamente esta esencia del romanticismo, que pertenece al orden de la cualidad sensible y de la afirmación vital, no al de la inteligencia pura. Sin embargo, nuestras tendencias intelectuales, nuestras corrientes de pensamiento, están demasiado mezcladas con elementos

románticos para que, a pesar de todo, no experimentemos la necesidad de conocer mejor la naturaleza de esta herencia. Quizá no lo podamos lograr sino por una serie de aproximaciones sucesivas y por la evocación de los mitos predilectos del romanticismo. Así vendría a construirse, a su vez, una especie de mito del romanticismo. Pero de este mito bien podemos prescindir: lo que urge ser reconocido es aquello que, en nuestro pensamiento y en nuestra vida, puede sobrevivir a la enseñanza romántica, seguida con mayor o menor fidelidad. No sólo porque estas cosas existieron en un tiempo, sino porque las respuestas del pasado a las grandes cuestiones humanas prosiguen en nuestro interior su existencia, continúan vivas en nosotros y siguen exigiendo a las generaciones que elijan entre ellas.

La actitud romántica, que no se limita al simple plano literario, fue una época determinada, y es innegable que no se la puede asimilar por completo a ninguna otra cosa. Sin embargo, por sus creencias esenciales se vincula al mismo tiempo con ciertas actitudes que el espíritu humano puede reasumir de una época a otra si sigue una de las pendientes naturales de su meditación. A ellas vuelve, de manera particular, tras estos períodos en que, cultivando únicamente sus poderes conscientes, se esfuerza por gobernar el mundo según las leyes de la razón. Entonces la creatura se siente aislada en la inmensidad de un universo al cual se opone, y, por haberse seducido a las actividades lúcidas, se siente presa del temor y de la tristeza al adivinar, vivas a pesar de todo en la sombra de sí misma, las fuerzas que ella quiso dejar sepultadas para siempre.

Deseosa de una dilatación, inventa, para tranquilizarse, esos mitos que vemos reaparecer por intermitencias y que tienden a arrebatar a la creatura de su soledad para reintegrarla en el conjunto de las cosas. Él *inventa*, en los dos sentidos de la palabra: lo redescubre en el tesoro de la historia espiritual, pues ya han existido; pero los crea, pues nunca han tenido enteramente la inflexión particular que ella les imprime en cada ocasión. Lo que importa no es averiguar el origen histórico de esos mitos, sino captar bien su nueva coherencia: en la época romántica, unos proceden del ocultismo, otros provienen de antecesores inmediatos, Herder o Goethe; pero hay otros, como el mito del sueño y del inconsciente, que parecen haber recibido del romanticismo su primera expresión cabal. Sin embargo, viejos o nuevos, sólo adquieren un valor original por el hecho de ser encontrados: se desprenden de sus fuentes históricas para entrar en un sistema de pensamiento muy diferente, donde su presencia responde a una necesidad interior. Podemos, pues, seguir su génesis en relación con este sistema particular, sin preocuparnos ya de su procedencia libresco: pues, como han sido recogidos por un espíritu que no podía vivir sin ellos, se animan con una vida nueva.

I

Hay grandes semejanzas que cruzan la cara del mundo, y la dejan marcada aquí y allá con su luz. Aproximan y ajustan lo que es pequeño y lo que es inmenso. Sólo de ellas puede nacer toda nostalgia, todo espíritu, toda emoción.

Jean Giraudoux, *La escuela de los Indiferentes*.

El error más grave posible consistiría en no ver en la psicología romántica sino un primer bosquejo, todavía torpe, de las concepciones de la ciencia moderna. Lo que los románticos se proponían no era conocer ni describir el funcionamiento de nuestros resortes internos. Sus esfuerzos y sus abandonos apuntan, manifiestamente, a mayor altura que este análisis. Las efusiones líricas de los personajes jean-paulianos, en el seno de una naturaleza convertida pronto en algo musical; los extraños significados que adquieren los objetos y las acciones del universo de Hoffmann y lo que ese poeta llamaba sus “momentos cósmicos”, acontecimientos anteriores de su dolorosa agudeza; los valores simbólicos que Novalis se esfuerza por encontrar en todos los lenguajes de la ciencia de los números, de las sensaciones y de las imágenes: todo eso se refiere al conocimiento “mágico” que pone nuestra vida oscura en relación con la inmensa realidad presentida más allá del universo sensible. Entre los románticos más espontáneos como Tieck o Brentano, el límite entre el “afuera” y el “adentro” se borraba hasta tal punto, que ya no sabemos si sus personajes se buscan a sí mismos o a través de los espectáculos y de las aventuras, o si a través de sus estados de ánimo, al azar de los juegos del pensamiento y del lenguaje, van en busca de algún tesoro vislumbrado. ¿Por qué pista corren desatinadamente, de qué descubrimiento único están ansiosos todos esos seres que huyen unos de otros y vuelven a encontrarse refugiándose alternativamente entre el sueño y la realidad? Cuando Arnim, ese hombre aparentemente tan bien plantado en lo real, tiende las mallas de una dimensión maravillosa muy arbitraria, cuando enreda la palabra y las sílabas, ¿qué profecía espera leer en esa

mancha de café? ¿Con qué objeto organiza Rimbaud su inmenso y razonado trastorno? Hugo en sus orgías de metáforas, Nodier y Nerval edificando el mito de su propia vida, Baudelaire y Mallarmé ansiosos de transparencia pura, los surrealistas ensayando sus métodos, todos juegan evidentemente un juego gravísimo en el cual exponen su existencia misma. ¿Está vedado reconocer por medio del pensamiento el camino que siguieron, y que va de la angustia a sus extrañas tentativas, a sus certidumbres irracionales, y también a sus fracasos?

Un vago remordimiento le advierte al hombre moderno que quizá ha tenido, que podría tener, con el mundo que habita, relaciones más profundas y más armoniosas. El hombre sabe muy bien que en sí mismo existen posibilidades de felicidad o de grandeza de las cuales se he apartado. Ciertos seres, en particular, traen al mundo esa nostalgia: los poetas son aquellos que, no contentos de expresar las voces interiores, tienen la temible audacia de seguirlos hasta las más peligrosas aventuras. Insatisfechos de la realidad externa y los contactos elementales que con ella tenemos, experimentan ese malestar, esa incertidumbre que es imposible sofocar en el espíritu cuando éste ha escuchado la voz del sueño. Su primer sentimiento es el de pertenecer a la vez al mundo exterior y a otro mundo que manifiesta su presencia en accidentes de toda suerte, interrumpiendo el curso cotidiano de la vida. Ante esos bruscos saltos de lo real, los poetas se dan cuenta de que algo ocurre, de que algo pasa “en el aire”. Saben entonces que no es una cosa tan natural ser un hombre en esta tierra. Una especie de reminiscencia enclavada en toda creatura, pero capaz en ellos

de súbitas resurrecciones, les enseña que hubo un tiempo lejanísimo en el que la creatura, en sí misma más armoniosa y menos dividida, encajaba sin dificultad en la armonía de la naturaleza.

¿Por ventura no guarda cada ser humano en su corta memoria el recuerdo de una época en que la separación no había sobrevenido aún? Edad de oro de la infancia que creía en las imágenes y no sabía que hubiera un mundo exterior real y un mundo exterior imaginario. Edad de oro de las épocas primitivas, en que el hombre gozaba de poderes más tarde perdidos y cautivaba con su palabra los objetos que lo rodeaban. Edad de oro aún más antigua, de que hablan las fábulas de los pueblos, época en que Orfeo seducía a las bestias y a las peñas. La reminiscencia remonta la cadena infinita de los recuerdos. Quien está dotado de esta memoria se pone a esperar, porque adivina dentro de sí, adormecidos pero capaces de despertar, los gérmenes que dejaron esas épocas infantiles. Aquello que el hombre ha perdido está ahí todavía, sofocado, pero vivo. Será necesario un largo esfuerzo, un descenso a los infiernos interiores, si la creatura, dispersa por obra de la separación, poco segura de poseer todavía un centro, quiere encontrar de nuevo su integridad. Pero basta que lo consiga en parte para que la edad de oro no sea ya una cosa del pasado: será la tierra prometida hacia la cual nos orienta todo nuestro progreso.

Así nacieron los grandes mitos, descubiertos o renovados, con los cuales el romanticismo respondió al extremado análisis del siglo precedente. Confiándose a las imágenes, procuró encontrar la fecundidad de la imaginación mítica —y algo más

que la fecundidad: la verdad del conocimiento mítico y su saludable influencia. Las imágenes hacen bien al alma, se había dicho ya en los comienzos del romanticismo. La poesía es la realidad absoluta, se añadirá muy pronto.

El primer mito fue el del Alma, mientras la razón descomponía al ser en facultades yuxtapuestas, ruedas de una máquina desmontable, una creencia inexplicable, pero ferviente, reafirmó la existencia de un centro interior; principio de nuestra vida, morada de nuestras certidumbres, entidad inalienable, el alma ya no es objeto de curiosidad psicológica interesada en averiguar el funcionamiento de nuestro espíritu. Vuelve a ser una esencia viva, ocupada en su destino eterno y no en su mecanismo, sabe que viene de más lejos de sus orígenes conocidos y que le está reservado un porvenir en otros espacios. Frente al mundo que ha venido a habitar experimenta el estupor de un extranjero transportado al seno de pueblos lejanos. Una ansiedad profunda se apodera de ella cuando se pregunta hasta dónde se extiende su propio dominio: provisionalmente desterrada en el tiempo, recuerda o presiente que no pertenece del todo al mundo de este destierro. Asomada a sí misma o vuelta hacia la inmensidad sensible, procura percibir esas melodías secretas que en las esferas siderales, lo mismo que en el fondo de la persona, conservan aún el acento de una patria añorada.

El alma reconoce las más preciosas de esas melodías en el canto salvaje que sirve como de sordo acompañamiento a nuestra existencia y que a veces, gracias a ciertos estados excepcionales, cubre con su extraña voz las palabras inteligibles y falaces por las cuales creemos expresarnos.

El segundo mito será el del Inconsciente: el alma, en busca de salidas abiertas hacia sus propias prolongaciones se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, todos los estados de liberación más o menos perfecta de los límites del yo son más ella misma que la vida ordinaria. Abandonando la vida periférica de las percepciones y de los pensamientos habituales, cree poder alcanzar una concentración que le rebele su esencia más pura. Pero al mismo tiempo espera que esta capa, la más profunda, al liberarse del aislamiento de la existencia separada, sea el sitio de una comunicación con la realidad más vasta en que estamos sumergidos: realidad cósmica o divina, ambas infinitas y de naturaleza espiritual. Así, podríamos llegar a nuestro verdadero yo, al término de la concentración, y esa conquista nos aseguraría una expansión ilimitada; al convertirnos finalmente en nosotros mismos seríamos por ello más que nosotros mismos.

Pero este mito del sueño trae consigo peligrosas tentaciones. Podemos llegar al extremo de divinizar al inconsciente, de renegar de la otra mitad de la vida: lo que había parecido como una salida hacia la luz amenaza con ser la puerta abierta sobre el abismo. El camino que lleva al verdadero conocimiento del yo también puede conducir a la pérdida de la individualidad, a su irremediable disolución. La aventura no carece de riesgos. Al huir de la prisión del yo consciente, hay que evitar el peligro de quedar encerrado en la prisión del sueño, de la cual nadie regresa. De ahí los terrores. Quien ha tenido confianza en las obras de su propia imaginación, quien ha aceptado ver en ellos la auténtica expresión de sí mismos y un conocimiento válido, se atemoriza

en ciertos momentos de su exploración. No es fácil encontrar la salida del laberinto interior; las formas, las imágenes, los horizontes y los habitantes creados por el inconsciente liberado de sus cadenas no siempre tienen un aspecto sonriente. Los terrores de Hugo, el estupor de Arnim corresponden a ese dramático instante. El sentimiento de lo prohibido, ajeno a las tentaciones prometeicas, se mezcla sordamente a toda la poesía romántica, desde Hoffmann y Nerval hasta Baudelaire y Rimbaud: temerario unas veces, el “ladrón del fuego” desafía las maldiciones, y otras veces, inquieto, se somete. Casi todos los que se han lanzado a la aventura han vuelto a “la rugosa realidad” enriquecidos con todos los tesoros de las profundidades, pero convencidos de que los límites impuestos a nuestra existencia actual no se pueden traspasar sin que sea castigada la osadía.

No obstante, si hay que esperar la gran partida definitiva, gracia que llegará a su hora, si es sacrilegio querer precipitarla por medios humanos, en cambio no nos está vedado –todo lo contrario: nos lo prescribe nuestra nostalgia misma– captar desde ahora todos los presagios que se nos dan. El conocimiento es un pecado cuando el hombre pretende hacer de él un instrumento de divinización de sí mismo en el curso de la vida presente. Pero también la ignorancia es culpable, por lo menos esa ignorancia que nos invita a instalarnos en nuestra existencia fácil y a dejar en la sombra todo aquello que, en nosotros, sobrepasa los límites aparentes. Es vanidad y locura querer evadirse; pero es necedad y cobardía no tratar de comprender los signos que nos revelan nuestra verdadera naturaleza.

Aquí interviene el tercer mito, el de la Poesía, considerada como una serie de gestos mágicos realizados por el poeta sin conocer claramente su significación, pero con la firme creencia que estos ritos son elementos de una hechicería soberana. El poeta es un vidente, un visionario; llega a lo desconocido, encuentra lo nuevo. La poesía es lo real absoluto, su verdad es superior a la verdad histórica. Todas estas fórmulas a través de todo el siglo tratan de resumir el nuevo concepto que los hombres tienen de la poesía.

Puesto que de la imaginación y de todos los productos espontáneos del inconsciente, reconocibles sólo por ese choque afectivo que de ellos recibimos, se cree que aprehenden una realidad a la vez interior y objetiva, el poeta buscará un método que le permita captar, en la trampa del lenguaje, fragmentos de la vida secreta. Reunirá las palabras según sus afinidades sonoras, se abandonará a los ritmos, a los ecos de las sílabas, a todas las relaciones interiores del material lingüístico. Admitirá que más allá de su significación, buena para los intercambios de la vida colectiva, las palabras tienen otra virtud, propiamente mágica, gracias a la cual pueden captar esta realidad que escapa a la inteligencia. Y con la misma esperanza se abandonará a las imágenes que suben de las profundidades del ser, inexplicables y a menudo chuscas, pero dotadas de una fuerza emotiva muy propia de ellas. Las elegirá según la integridad del eco que provocan en él mismo –no sólo en él, pues si el poeta obedece sinceramente a ese criterio de la emoción, las palabras y las imágenes tendrán igual poder sobre los demás. De este modo la obra no responderá ya sólo a una necesidad particular, que sería la de un placer estético sin valor de conocimiento. Por medio de

la metáfora y de acuerdo a las leyes in formulables de la vida profunda, la obra relacionará los objetos más alejados en el tiempo y en el espacio. Y el poeta se persuadirá de que esas imprevistas vecindades corresponden a un parentesco real de los objetos mismos.

Así, la poesía será una respuesta, la única respuesta posible, a la angustia elemental de la creatura prisionera en la existencia temporal. Al acoger esos agrupamientos imprevistos de los objetos, la ambición del poeta no conoce otro límite que el de arrancarlos del orden fortuito de nuestro tiempo y de nuestro universo espacial para redistribuirlos según un orden nuevo. Pero este ordenamiento no será sólo el de la unidad esencial; al recuperarla por medio de su magia particular, el poder llegará, por un momento, a ese Absoluto cuya sed lo atormenta.

Esta poética, que no fue formulada ni puesta en práctica de manera consciente antes de Baudelaire y Rimbaud, se apoya en intuiciones y en creencias metafísicas que son las mismas del romanticismo alemán. Todas esas afirmaciones –valor de las invenciones del azar y de las libres asociaciones surgidas de la fantasía, del sueño, de todos los automatismos; posibilidad de conocer por ese medio la realidad que no quiere entregarse a nuestras otras potencias– tienen su origen en la concepción *analógica* del universo. La poesía emanada de la vida secreta no se puede asimilar a un conocimiento sino a condición de que la estructura más profunda del espíritu o del ser total y sus ritmos espontáneos sean idénticos a la estructura y a los grandes ritmos del universo. Para que a cada hallazgo de imágenes corresponda una afinidad real en el universo objetivo,

es preciso que una misma ley impere en lo que llamamos exterior y en lo que nos parece interior a nosotros mismos.

La idea de la universal analogía, a la cual se refiere el concepto romántico y moderno de la poesía, es la respuesta del espíritu humano a la interrogación que se hace a sí mismo, a la expresión de su anhelo más profundo. Ha deseado huir del tiempo y del mundo de las apariencias múltiples para captar por fin lo absoluto y la unidad. La cadena de las analogías se le muestra por instantes como el lazo que, vinculando cada cosa con las demás, recorre el infinito y establece la indisoluble cohesión del Ser.

Considerado desde este punto de vista, el mito del sueño adquiere una nueva significación. El sueño no es ya sólo una de las fases de nuestra vida en que volvemos a estar en comunicación con la realidad profunda, es más todavía que el modelo preciso de la creación estética, y ya no nos contentamos con recoger aquellas innumerables metáforas espontáneas por medio de las cuales el genio onírico pone en relación momentos separados por el tiempo, y seres y objetos distantes en el espacio. El sueño y la noche se convierten en los signos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. Para el romántico, como para el místico, la noche es ese reino de lo absoluto a dónde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos.

Así, pues, la ambición de la poesía romántica es llegar, por medio del acto de la creación, a esa misma contemplación

sin objeto, a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico. Esta ambición define la osadía de la tentativa romántica –y también sus límites. Porque querer hacer de la poesía el camino del conocimiento, cuyo término es el total despojamiento de imágenes, es hacerla depositaria de las más nobles esperanzas humanas; pero, a la vez, es conducida a su propia negación.

La grandeza del romanticismo será haber reconocido y afirmado la profunda semejanza de los estados poéticos y de las revelaciones de orden religioso, haber puesto su fe en los poderes irracionales y haberse consagrado en cuerpo y alma a la gran nostalgia del ser desterrado. Pero si los estados poéticos son los signos manifiestos de la realidad distinta de la de nuestras percepciones triviales, no es seguro que la poesía pueda llegar alguna vez hasta el conocimiento que nuestros poetas le fijan como meta. La necesidad de este conocimiento va acompañada, en la actividad poética, de la necesidad de la obra: deseo de crear un objeto, de dar a luz a una forma, de decir por medio de la imagen lo que ha sido la revelación interior. Ese deseo, vivo en toda creatura, no es, en su esencia, diferente de la inmensa necesidad de perfección que nos inspira la nostalgia del conocimiento. Pero en el final de la senda mística no hay más que silencio o ausencia de imágenes, en el final de la tentativa poética está la palabra y el nacimiento de una forma.

La Noche, el Sueño absoluto, donde nada subsiste del mundo sensible, ya no tienen lugar para la poesía. Aquel que, desesperado de alcanzar por medio de las facultades normales ninguna realidad que lo satisfaga, ha emprendido el gran viaje

hacia la noche –animado al mismo tiempo de la necesidad poética– se detendrá al borde del abismo entrevisto. Llegando a la cumbre de la colina, desde donde la mirada abarca las dos pendientes, ya no irá más lejos. Porque el conocimiento del Sueño le permitirá volver, pero enriquecido con una comprensión nueva, hacia la luz de este mundo. Y si ha comenzado por querer reconquistar los poderes perdidos, si para ello le ha sido preciso renegar de toda la parte diurna de sí mismo, se volverá finalmente a la conciencia: y en esto seguirá fiel a su propósito inicial, que era la integración de todo el ser.

Los románticos no ignoraron esos límites fatales y precisos que se han impuesto a la conquista poética. Supieron que el sueño sólo era fecundo cuando la persona encontraba en él un ahondamiento y volvía después a la vida consciente: pero a una vida consciente ya transfigurada, vista con ojos nuevos.

El sueño no es la poesía, no es el conocimiento. Pero no hay conocimiento –si se da a esta palabra un sentido más elevado– ni hay poesía que no se alimenten en las fuentes del sueño. Es inútil, sin duda, esperar que los espectáculos oníricos, de cada uno de sus cuadros, una significación traducible, y querer vivir más en el sueño que en la morada que nos ha sido prescrita. La verdadera enseñanza del sueño está en otra cosa: en el hecho mismo de soñar, de llevar en nosotros mismos todo ese mundo de libertad y de imágenes, en saber que el orden aparente de las cosas no es su único orden. De vuelta del sueño, la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera. Yo nazco a las cosas; ellas nacen a mí. Se restablece el intercambio, como en los primeros minutos de la

existencia, el asombro restituye al mundo su maravillosa apariencia mágica.

La magia poética, dice Éluard, consiste en llamar a las cosas por su nombre. Y esta fórmula, que conserva el lenguaje del rito de la hechicería, se encuentra de pronto a un paso de otra poesía, que es contacto con el mundo concreto y no evasión fuera del mundo. El poeta nombra a los objetos y helos aquí transformados, restituidos a su realidad. Ramuz, Claudel, los maestros de esta evocación de lo concreto, no son distintos de los poetas que comenzaron por querer despedirse de lo sensible; ellos también ven el mundo a través de un gran sueño y la creación se les convierte en una “inmensa octava”.

He encontrado el secreto; sé hablar si así lo quiero, y puedo decirlo eso que cada cosa *quiere decir*.

II

*Voy del brazo de las sombras,
estoy debajo de las sombras,
solo.*

Paul Éluard.

En los brazos del sueño, estoy solo. Despojado de todas mis garantías, desnudo de los artificios del lenguaje, de las protecciones sociales, de las ideologías tranquilizadoras, me encuentro de nuevo en el aislamiento perfecto de la creatura ante el mundo. Nada subsiste ya del yo construido; apenas si en ese instante, en que ya no soy yo mismo, tengo todavía la conciencia de ser alguien. Soy un ser humano, no importa cual, semejante a mis semejantes. Pero ya no hay semejantes en esta

soledad. Lo único que queda de mí es la creatura y su destino, su inexplicable e imperioso destino. Con estupor descubro que yo soy esa vida infinita: un ser cuyos orígenes se remontan más allá de todo lo que puedo conocer, cuyo destino va más allá de los horizontes donde alcanza mi mirada. Ya no sé en virtud de qué pobres razones he organizado la pequeña existencia de este individuo que yo era. Sólo sé que ahora se me muestran las razones de mi vida verdadera: siguen sin nombre, pero están presentes; son lo que experimento, la inmensidad de mi dimensión real.

Y he aquí que, en esta desnudez, las cosas y los seres —las cosas menudas, los seres engañosos— adquieran también una vida totalmente nueva. Yo los invento; ellos surgen. Para esa creatura anónima en que me he transformado, las cosas adquieren de pronto una extraña realidad. Recuerdo que, no hace mucho, apenas si me daba cuenta de su presencia, y ahora las oigo hablar, entendiendo lo que me dicen, comprendiendo su lenguaje y su canto. También los seres han dejado de llevar esa absurda existencia fuera de mí, que me hacía huir o buscar compañía. Están en mí; son yo mismo. Ellos y yo compartimos esa misma suerte infinita, ese estupor, esa alegría que estalla en el fondo de la angustia.

En la profunda soledad, cuando he tenido el valor de aceptar la desnudez, lo que encuentro no es la desesperación y la tristeza. He desesperado de todo lo que el mundo me brinda, y no por eso he llegado a la desolación. Al apartarme de esas fáciles y contristadoras comuniones que se establecen entre los individuos en la vida diaria, no he perdido la alegría. Soy un ser humano, y estoy con los demás seres humanos en esa

comuni3n, la m1s profunda, que no existe sino en el centro del alma, pero que, de hoy en m1s duradera, me permitir1 conocer por fin, de vuelta ya en mi existencia trivial, presencias humanas reales. Por un instante vivo una vida que es entre todos nosotros el 1nico bien com1n; pero habi1ndola conocido una vez, ya no puedo perderla.

Cuando salgo del sue1o, cuando vuelvo a esa existencia que es la nuestra, todo en ella es distinto, como tras una larga ausencia. Los lugares y los rostros han recuperado esa apariencia que tuvieron para mis ojos de ni1o. Regreso del sue1o con ese poder de amar la vida, de amar a los hombres, de amar las cosas y los actos, que hab1a olvidado y desprendido al salir del para1so infantil.

La soledad de la poes1a y del sue1o nos libera de nuestra desoladora soledad. Del fondo del abismo de la tristeza que nos hab1a apartado de la vida se levanta el canto de la m1s pura alegr1a.

B1guin, A. (1981) *El alma rom1ntica y el sue1o. Ensayo sobre el romanticismo alem1n y la poes1a francesa*. Fondo de Cultura Econ3mica. Madrid. pp. 478-479.

El Romanticismo. La intuición romántica

Humberto Ortiz Buitrago

Llamaremos aquí Romanticismo al movimiento filosófico, literario y artístico que se inició a finales del siglo XVIII, tuvo su florecimiento las primeras décadas del siglo XIX y le dio a todo ese siglo sus características particulares. La palabra *romántico* –nos dice Mario Praz– aparece a mediados del siglo XVII, refiriéndose a ciertas características, de índole fantástica e irracional, de los sucesos y sentimientos de las novelas caballerescas y pastoriles y nace como una calificación peyorativa. Durante el siglo XVIII comienza la palabra *romántico* a usarse para definir un sentimiento ante lo desconocido y lo indistinto que producen algunas obras de la literatura y la poesía, y se asocia con la palabra *pintoresco* cuando ese sentimiento se refiere, además, a la Naturaleza. (Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)* 1969: 29 y siguientes)¹⁵

¹⁵ Según Gilbert Highet: “La palabra *roman* proviene del latín *romanice*. Este adverbio sirvió ante todo para designar (por contraposición a las lenguas de los pueblos bárbaros) la lengua del imperio romano después de su desmembración, la lengua latina que se fue diversificando hasta dar origen a las modernas lenguas neolatinas, que por eso se llaman todavía lenguas “romances” (como el catalán, el español, el francés, el italiano, el portugués y el rumano) Pero el adverbio *romanice* produjo también, más tarde, designaciones para las obras escritas en la lengua vulgar (por contraposición a las escritas en latín, lengua de los letrados); así el *romance* español como género poético, y el *roman* francés que significó sobre todo *poema de aventuras caballerescas*. Una reliquia más extraña aún de los romanos es la palabra con que se designa el griego coloquial moderno, que se llama *romaico*, esto es, el habla del Imperio romano (de oriente)”. (*La tradición clásica*. Vol: II)

Ya en 1798 el poeta Novalis (1772 - 1801) escribirá:

El mundo ha de ser romantizado. Así se reencuentra el sentido original. Romantizar no es sino una potenciación cualitativa. El sí mismo inferior se identifica en esta operación con el sí mismo mejor. Al igual que nosotros mismos somos una cadena cualitativa de potencias de esa especie. Esta operación es aún del todo desconocida. En cuanto doy un sentido elevado a lo vulgar, un porte misterioso a lo habitual, la dignidad de lo desconocido a lo conocido, una apariencia infinita a lo finito, lo romantizo. Para lo más elevado, desconocido, místico, infinito, la operación es exactamente contraria –todo ello se transforma en logaritmo por ese enlace– recibe una expresión corriente. Filosofía romántica. *Lingua romana*. Elevación y rebajamiento cambiantes. (Novalis “Poeticismos”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1994: 109)

Romantizar el mundo es, para Novalis, mirar a la naturaleza y la historia de una manera mítica y fabulosa para encontrar su *sentido original* y liberar, así, el espíritu. El poeta es, para el romántico, un exégeta de la Naturaleza, un intérprete capaz de descubrir el misterio de su apariencia. De ahí que “sacerdotes y poetas fueran originariamente una misma cosa”.

El antecedente más inmediato del Romanticismo lo encontramos en un movimiento filosófico y literario alemán de mediados del siglo XVIII denominado “Sturm und Drang” (*Tempestad e ímpetu*), donde tomaban en consideración los límites que Kant impusiera a la razón, apelando a la experiencia mística y a la fe.

Sin embargo, Todorov, reconoce en Karl Philip Moritz (1756 - 1791) al primero que reunió en sus obras todas las ideas, aunque no necesariamente originales, que determinarán el perfil de la estética romántica. Moritz escribe, hacia finales

del siglo XVIII: “Estamos en una especie de laberinto. No encontramos el hilo que nos permita salir, y seguramente no es necesario que lo encontremos”. Describiendo un laberinto terrestre –para usar la imagen de A. Béguin– en el que los románticos se sentirán encerrados y en el que la expresión artística, la poesía, será el posible hilo liberador.

La innovación introducida por Moritz, que será seguida y desarrollada por los románticos, gira en torno al principio de imitación en las artes. Si el papel del arte fuese reproducir de manera perfecta la naturaleza, sería “difícil precisar con exactitud en qué consistiría su interés, puesto que el prototipo ya existe”. (Tzvetan Todorov. *Teoría del símbolo*. 1991: 217)

El pensamiento ilustrado había avanzado en la idea del arte como imitador de la “naturaleza bella” o “ideal”, pero Moritz da un paso más cuando admite que no es la obra la que imita, sino el artista.

Comienza Moritz insistiendo en la importancia de diferenciar lo bello de lo útil. Aunque ambos son causas de placer, “llamamos bello aquello que nos produce placer sin ser útil.” Toda forma bella, natural o artística, causa placer no por una finalidad externa a ella, “sino únicamente por su propia perfección interna.” De este modo, el objeto bello “debe ser algo acabado en sí mismo.” (“Propuesta para la unificación de todas las artes”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1994: 81 - 84)

Dice Moritz: “La naturaleza de lo bello consiste en que su interior se encuentra fuera de los límites de la facultad de pensar, en su aparición, en su propio devenir.” (Citado por

Todorov. 1991: 221) Idea que será replicada de diferentes maneras por todo el romanticismo. También escribe Schelling en 1807: “aquello por lo que es auténticamente bella una obra o el conjunto ya no puede ser la forma. Está por encima de la forma, es esencia, generalidad, mirada y expresión del espíritu natural inmanente.” (Friedrich Schelling. “Espíritu creador y ciencia de la naturaleza”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1994: 55)

Los románticos entenderán, entonces, la belleza como una voluntad de aparecer de la forma. Lo bello de las apariencias, apreciado tanto en la naturaleza como en el arte, responde a una voluntad creadora anterior al hecho creado, pero –aquí la paradoja romántica– esa instancia original nos es reconocible sólo mediante las formas bellas. Así, lo que imita el artista no son las apariencias naturales, sino las fuerzas creadoras de la naturaleza; el artista imita a Dios. El artista se hace ahora, junto con los dioses, creador.

Bajo esta nueva perspectiva romántica, la semejanza entre la obra de arte y la de la naturaleza no se encuentra en el parecido externo de sus formas, sino en un origen interno común traducido en una cualidad formal particular. Ambas formas, la artística y la natural, al ser bellas son universos completos, totalidades en sí mismas, autosuficientes, que responden a relaciones necesarias entre sus partes y a la libertad de una voluntad creadora.

Pero Moritz, y con él el romanticismo, insistirá en cierto privilegio del arte sobre la naturaleza, ya que las obras naturales pueden utilizarse, es decir, pueden verse con una

finalidad externa a su propia totalidad, mientras que las del arte tienen su finalidad únicamente en ser bellas. Precisamente, la labor del artista es transformar la finalidad externa de las cosas naturales en finalidad interna, resaltando aún más la belleza. “El artista debe procurar que el fin –siempre exterior al objeto en la naturaleza– se dé en el interior de ese objeto mismo para hacer que de ese modo se cumpla en sí.” (Cita de Todorov. 1991: 226) El arte bello termina por resaltar la verdad misma de los objetos, en este sentido, el arte es superior a la naturaleza. (En este punto, Moritz anuncia la estética de Hegel)

Ahora bien, la facultad característica del artista es una facultad de formación por lo que el artista no puede satisfacerse solamente con observar la naturaleza, sino que quiere y debe “imitar” la fuerza formadora de la belleza que hay en la naturaleza. La “mímesis” es entendida como “poiesis”, esto es acto creador. El momento de formación de la obra de arte se hará incluso más importante que el resultado ya formado.

Hace ya tiempo –insiste Schelling en 1807– se comprendió que el arte no se organiza únicamente por la conciencia, que a la actividad consciente ha de ligarse una fuerza inconsciente, y que de la compenetración y del recíproco influjo de ambas surge en el arte lo más elevado. Obras a las que les falta el sello de esta ciencia inconsciente pueden ser reconocidas por su patente carencia de una vida autónoma, independiente de la del creador, puesto que, muy por el contrario, allí donde ella actúa confiere el arte a su obra, junto a la más alta claridad del entendimiento, aquella realidad insondable que la hace semejante a una obra de la naturaleza.

(Schelling. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1994: 55)

El arte se separa de las apariencias de la naturaleza, para alcanzar el fondo mismo de la naturaleza.

Para los románticos, el arte va a ser el lugar, el medio y el órgano de la verdad, porque entenderán la verdad más acá, o más allá, de la distinción entre lo verdadero y lo falso. Defenderán que incluso, lo falso, el engaño, la ficción del arte – eso que es su particularidad– revelan la verdad misma, esto es, la original libertad para la formación.

Se rompe la separación entre el reino de la ilusión y el reino de la verdad, entendida desde la filosofía y la ciencia ilustrada. El arte, como actividad creadora que es, se impone como práctica de la liberación de la verdad. Incluso la verdad afirmada en los campos humanos de la ciencia y la religión – entienden los románticos– tiene un origen directamente artístico, un origen mitológico y poético. Arte y verdad están originariamente unidos.

La verdad, que es infinita, se manifiesta en el juego de entregarse a una determinada forma. La creación artística logra que esa verdad infinita se haga inmediata y tome forma en lo finito, de tal modo que nada de la forma bella pueda ser modificado sin destruir el encanto de “la perfecta adecuación” de la belleza. Con esto, la experiencia creadora estética contiene en sí a todas las demás y está en la raíz de todas las experiencias. El arte es función de la verdad, la original función de la verdad.

Escribe Friedrich Schlegel (1772 - 1829):

Todos los sagrados juegos del arte sólo son lejanas imitaciones del infinito juego del mundo, de la obra que eternamente se forma a sí misma. (...) Los misterios más recónditos de todas las artes y ciencias son propiedad de la poesía. De ella todo ha salido, a ella todo debe retornar. En un estado ideal de la humanidad habría sólo poesía; entonces las artes y las ciencias serían no obstante una sola cosa. En nuestra situación sólo el verdadero poeta sería un hombre ideal y un artista universal. (Friedrich Schlegel. *Poesía y Filosofía*. 1994: 127)

Para el romanticismo, tanto la realidad de la naturaleza como la realidad del espíritu (la ciencia, la religión y la filosofía) tienen un origen común, derivan de una inagotable actividad inventiva y creadora de tipo estético, como expresiones de una razón absoluta e infinita.

El pensamiento romántico sugiere la posibilidad de someter bajo una perspectiva estética todos los temas y todos los contenidos; posibilidad que resalta esa verdad infinita presente en cada uno de ellos y desde la que todos se originan. Entonces la filosofía del arte, dirá Schelling (1775-1854), no puede partir de un principio distinto al de lo infinito; “tendremos que exponer lo infinito como principio necesario del arte.” (Schelling. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1994: 87) El mismo hombre histórico y temporal es una mera apariencia pasajera de ese infinito inabarcable.

Pero este acercamiento a la verdad esencial, a la voluntad y a la libertad original, no es mero privilegio de los artistas y poetas, ya que cuando la obra que estos realizan es bella, quienes las contemplan realmente, es decir, alejándose de los intereses utilitario y egoístas, tendrán la posibilidad de

acercarse a este mismo centro original de creación. La subjetividad que se place profundamente ante la obra de arte bella, se reconoce originalmente en ella, ya que la belleza, como valor espiritual, está ubicada en el equilibrio entre el instinto y la razón, un equilibrio donde los conflictos yo-mundo, pasado-presente, individuo-colectivo, se convierten en el meollo esencial de toda existencia humana y de toda certidumbre, de la cual todos se sienten originalmente partícipes. Al contemplar el arte bello y dejarse atrapar por su encanto, los límites de la subjetividad, en los cuales los individuos acostumbran a encerrarse, se expanden imaginariamente de tal manera que aquello que observa como bello se presenta como si fuese una proyección de la misma subjetividad. El espectador se hace, junto con el artista, creador de la obra. Reconocemos, en el arte bello, una potencia original e infinita que nos concierne a todos.

Los románticos van a buscar en la mitología antigua el modelo a seguir para alcanzar la conciencia de lo infinito, aquello que escapa a la mera razón humana.

Un gran privilegio tiene la mitología –reafirma Schlegel–, lo que de otro modo huye eternamente a la conciencia, es aquí posible contemplarlo de manera sensible-espiritual, y fijarlo como el alma en el cuerpo que la envuelve y por el que ella aparece a nuestros ojos, habla a nuestros oídos. (Schlegel. 1994: 122)

El arte romántico persigue esta misma cualidad.

El arte, que cuando es verdadero siempre es poesía, deja definitivamente su apego por la pura realidad, para convertirse

en manifestación sensible de lo divino, de lo inefable. La poesía es ahora forma finita de lo infinito.

Los conflictos entre sensibilidad y espiritualidad, realidad e idealidad, apariencia y contenido, se convierten en el conflicto mismo de la poesía, por ser esos conflictos la manera como se manifiesta la voluntad creadora de la naturaleza a través de la individualidad artística.

La actividad artística no podía ser ni una mera imitación de la realidad, ni una habilidad para asumir reglas que determinan de antemano sus formas, sino una íntima relación con aquello ajeno a la conciencia racional, con el misterio mismo de la naturaleza.

El ideal del poeta romántico era alcanzar, por el camino individual,

...una unidad que residiera a la vez en la intención y en una especie de relación musical entre los diversos elementos de una obra: unidad formada de ecos, de llamados, de entrecruzamientos de temas, más bien que líneas claramente dibujadas. (Albert Béguin. *El Alma romántica y el Sueño*. 1981: 17)

Hay en las obras románticas, una tendencia a sugerir un estado inconcluso que sería inherente a todo acto de conocimiento humano.

El romanticismo comienza a apuntar hacia las esferas donde la razón no llegaba, ni en el plano del conocimiento, ni en el ámbito del deber ser moral. El lugar para atrapar el “misterio de la vida” estaba en ese espacio oscuro de nuestra

propia conciencia: el de los afectos, el de la imaginación, la vida oscura de nuestras pasiones y nuestros sentimientos.

Hay un vuelco a la fe, que había sido dejada de lado por el pensamiento ilustrado, pero entendiéndola no como deber moral establecido por la institución eclesiástica, sino como móvil del espíritu hacia los confines de la existencia individual, hacia el infinito, hacia lo desconocido y lo in-aprehensible. La actividad poética era la facultad humana que se abría por este camino hacia un verdadero conocimiento, que en realidad era un reconocimiento de nuestro origen.

Los románticos toman el arte como el producto elaborado por una indagación progresiva hacia la unidad esencial e infinita. La obra es la representación, temporal e histórica, de esa unidad.

Escribe F. Schlegel: “La poesía romántica es una poesía universal y progresiva”, pues la poesía logra convertirse en imagen de su época y al mismo tiempo elevarse sobre ella, “libre de todos los intereses reales e ideales”. “Lo que sucede en la poesía no sucede nunca o siempre.” Se aparta de lo puramente real, sin abandonarlo.

El arte era entonces, para los románticos, la actividad propia del espíritu por la cual el sujeto tenía acceso intuitivo –el único posible– al conocimiento de lo Absoluto, es decir a lo que se explica a sí mismo y a todo. Se trata éste de un conocimiento en el cual participa no sólo el intelecto, sino el ser entero, con sus más oscuras e ignoradas regiones. “En ningún lugar, sino en nosotros, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir”, escribe Novalis. (“Granos

de polen”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1994: 49)

“El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí”, recomienda Caspar David Friedrich (*Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1994: 98)

El alma individual era la única ventana posible hacia lo infinito. Se abre el culto a la personalidad subjetiva, el romántico emprende el camino a una aventura espiritual única, propia de cada alma. “Solamente puede ser un artista aquel que tiene una religión propia, una visión original de lo infinito”, sentencia Schlegel. (1994: 152)

La poesía romántica se presenta como la forma superior de la cultura, capaz de abarcar todas las formas de conocimiento humano desde las más racionales hasta las más intuitivas. Este estado de conciencia superior es lo que Schlegel llamará *Ironía*.

Albert Béguin define la Ironía romántica como el intento de mostrar a la vida que somos capaces de desenmascararla, de hacer de ella un juguete y de probarnos de esta manera, la supremacía de nuestro espíritu. (1981: 60) El estado irónico es cuando el poeta, o el filósofo, que son más o menos lo mismo, identificándose con un yo absoluto, llega a considerar toda realidad firme como una sombra o juego del yo; por lo tanto es llevado a devaluar la importancia de la realidad o a no tomarla en cuenta. Para la conciencia irónica toda realidad es juego de apariencias, sea cual seas su carácter. La ironía es la verdad

absoluta frente a cualquier hecho. El verdadero artista, el poeta, ha de hacerse espectador de sí mismo y espectador de ese espectador, para poder alcanzar esta divina ironía. Representarse al mundo y a sí mismo representándose el mundo, hasta el infinito: ésta sería la Ironía. En palabras de Schlegel: “la ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos infinitamente lleno.” (1994)

G. W. F. Hegel (1770 - 1831) va a intentar superar lo que he tratado de expresar aquí como el principio fundamental del romanticismo, esto es, la intuición artística que anula todas las diferencias, la conciliación inmediata de lo finito y lo infinito, entre magia y espíritu, entre lo particular y lo universal, principio que pretendía alcanzar lo Absoluto sin la mediación del concepto. Para hacerlo, Hegel debe oponerse principalmente a la noción de Ironía romántica, pues la considera una negación del mundo concreto, objetivo y ético, que termina reduciendo al sujeto a algo vacío y vano.

Tal es la significación general de la genial ironía divina – escribe Hegel–: es la concentración del yo en el yo, por la cual todos los lazos están rotos y sólo puede vivir en la felicidad que produce el goce de sí mismo. (Hegel. *Introducción a la Estética*. 1985: 118)

Bibliografía consultada:

- Arnaldo, J. (1994) *Fragmentos para una teoría romántica del arte. (Antología)* Madrid: Tecnos.
- Béguin, A. 1981. *El Alma romántica y el Sueño*. México: F. C. E.
- Hegel, G. W. F. (1965) *Introducción a la Estética*. Barcelona: Península.
- Highet, G. *La tradición Clásica*. México: F. C. E. México. Vol: II.
- Praz, M. (1969) *La Carne, la Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*, Caracas: Monte Ávila.
- Schlegel, F. (1994) *Poesía y Filosofía*. Madrid: Alianza.
- Todorov, T. (1991) *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.

Textos de Friedrich v. Schlegel

Fragmentos de Lyceum

(selección)

- (1) Se llama artistas a muchos que en realidad son obras de arte de la naturaleza.
- (16) El genio no es, ciertamente, cosa de la voluntad (*Willkür*), pero sí lo es de la libertad, al igual que el ingenio, el amor y la fe, que en su momento han de llegar a ser artes y ciencias. Debe exigirse genio de todo el mundo, pero sin esperarlo. Un kantiano llamaría a esto el imperativo categórico de la genialidad.
- (19) A más de un poema se lo ama igual que las monjas al Salvador.
- (20) Un texto clásico nunca debe poder comprenderse totalmente. Pero aquellos que son cultos y que se cultivan deben siempre querer aprender cada vez más de él.
- (23) En un buen poema debe ser todo intención y todo instinto. Así se hace ideal.
- (24) Incluso los autores más insignificantes se asemejan cuando menos al gran autor del cielo y de la tierra en que después de concluir su jornada de trabajo suelen decir para sí: “Y vio que cuanto él había hecho era bueno”.
- (30) En las tragedias modernas aparece de vez en cuando Dios padre en lugar del destino, pero aún con más frecuencia aparece el mismo diablo. ¿Cómo es que esto todavía no ha inducido a

ningún erudito del arte a desarrollar una teoría del género poético diabólico?

(48) La ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande.

(55) Un hombre verdaderamente libre y cultivado debería poder situarse, a voluntad, en una tesitura filosófica o filológica, crítica o poética, histórica o retórica, antigua o moderna; a su entero arbitrio, igual que se temple un instrumento, a cada momento y en cualquier intensidad.

(63) Ni el arte ni las obras hacen al artista, sino la sensibilidad y el entusiasmo y el impulso.

(85) Todo genuino autor escribe o para nadie, o para todos. Quien escribe para que le lean éste o aquel merece no ser leído.

(90) El ingenio es una explosión de espíritu latente.

(104) Lo que habitualmente se llama razón es sólo un género de la misma. Hay también una razón espesa e ígnea, que hace del ingenio propiamente ingenio y que confiere al estilo genuino lo que tiene de elástico y eléctrico.

Ideas

(selección)

- (2) Un hombre de religión es quien vive sólo en lo invisible y para quien todo lo visible tiene sólo la verdad de una alegoría.
- (8) El entendimiento –dice el autor de los *Discursos sobre la religión*– sólo sabe del Universo; cuando la fantasía reina tenéis

un dios. Totalmente correcto: la fantasía es el órgano del hombre para la divinidad.

(11) Sólo por medio de la religión nace de la lógica la filosofía, sólo de ella viene todo lo que en ésta es más que ciencia. Y, sin ella, tendríamos, en vez de una poesía eternamente plena e infinita, tan sólo novelas, o el jugueteo que ahora se denomina bellas artes.

(13) Solamente puede ser un artista aquel que tiene una religión propia, una visión original de lo infinito.

(15) Todo concepto de Dios es palabrería vana. Pero la idea de la divinidad es la idea de todas las ideas.

(16) El hombre de religión meramente como tal se halla solo en el mundo invisible. ¿Cómo puede aparecer ante los hombres? No querrá ninguna otra cosa sobre la tierra que dar a lo finito forma de lo eterno y, así, tenga su tarea los nombres que tenga, debe ser y seguir siendo un artista.

(20) Artista es aquel para quien el fin y el medio de la existencia es cultivar la sensibilidad.

(25) La vida y la fuerza de la poesía consiste en que salga de sí misma, arranque un pedazo de la religión y, apropiándose, retorne entonces a sí misma. Exactamente lo mismo ocurre también con la filosofía.

(28) El hombre es una creadora mirada atrás de la naturaleza.

(33) La moralidad de un escrito no reside en su objeto, ni en la relación entre el autor y el lector, sino en el espíritu del tratamiento. Si éste rezuma toda la riqueza de la humanidad,

entonces es moral. Si es sólo la obra de una fuerza y una arte aislados, entonces no lo es.

(34) Quien tiene religión, hablará como poeta. Pero para buscarla y descubrirla el instrumento es la filosofía.

(38) En el mundo del lenguaje, o lo que significa exactamente lo mismo, en el mundo del arte y la cultura, la religión aparece necesariamente como mitología no como Biblia.

(45) Un artista es quien tiene su centro en sí mismo. Quien carece de él debe elegir un guía o mediador determinado fuera de sí, naturalmente no para siempre, sólo al principio. Pues sin un centro vivo el hombre no puede existir, y si todavía no lo tiene en sí, entonces sólo es lícito buscarlo en un hombre, sólo un hombre y su centro pueden estimular y despertar el suyo propio.

(54) El artista debe querer dominar tan poco como servir. Sólo puede formar, y nada más que formar; no puede hacer, por tanto, otra cosa para el Estado que formar a los señores y a los servidores, elevar a los políticos y administradores a la categoría de artistas.

(69) La ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud.

(71) Sólo es un caos la confusión de la que puede surgir un mundo.

(75) La poesía, como la más bella florecencia de una organización concreta, es muy local; la filosofía de diferentes planetas no podría ser muy diferente.

(108) Aquello que podía hacerse mientras que filosofía y poesía estuvieran separadas está ya hecho y acabado. Así, pues, ha llegado el momento de unir ambas.

(117) La filosofía es un eclipse. Uno de sus centros, del que estamos ahora más cerca, es la autonomía de la razón. El otro es la idea del universo, y, en éste, la filosofía entra en contacto con la religión.

(156) *A Novalis.*

Tú no vacilas en el límite, sino que en tu espíritu se han compenetrado íntimamente poesía y filosofía. Tu espíritu fue para mí el más cercano en medio de estas imágenes de inconcebible verdad. Lo que tú has pensado, lo pienso yo; lo que yo pienso, lo pensarás tú, o lo has pensado ya. Hay desacuerdos que no hacen sino confirmar el supremo acuerdo. Todas las doctrinas del Oriente eterno pertenecen a todos los artistas. A ti nombro en lugar de todos los demás.

Textos de Novalis

Granos de Polen

(selección)

21. Genio es la facultad de tratar tanto objetos inventados como objetos reales, y de tratar objetos inventados como objetos reales. Presentar el talento mismo, observar correctamente, describir las observaciones conforme a su finalidad, son cosas distintas al genio. Sin ese talento sólo se ve a medias y no se llega a ser genio. Puede contarse con disposiciones geniales que, a falta del nombrado talento, no llegan a desarrollarse.

22. Uno de los prejuicios más infundados es el que le esté negada al hombre la facultad de hallarse fuera de sí, de mantenerse en un estado de conciencia más allá de los sentidos. El hombre querría ser en todo momento una esencia suprasensible. Si no, no sería ciudadano del mundo, sería una bestia. Obviamente, en tal estado el discernimiento, el auto encuentro de sí mismo, es enormemente difícil, pues el hombre queda ligado ininterrumpida y necesariamente al cambio del resto de las circunstancias. Pero, cuanto más consistentes seamos en tal estado, la convicción que de éste surge será cada vez más viva, poderosa y suficiente; la fe en la auténtica evidencia del espíritu. No es ver, oír, sentir; está compuesto de todos ellos, más incluso que los tres juntos: un sentimiento de conciencia inmediata, una visión más real, más propia de mi vida. Los pensamientos se transforman en leyes, los deseos en consumaciones. Para el débil la cristalización fáctica de ese momento es un artículo de fe. Especialmente llamativa será la

aparición al contemplar algunos rostros y figuras humanos, será excelente al descubrir ciertos ojos, minas, movimientos, al oír determinadas palabras, al leer ciertas páginas, en ciertas orientaciones de la vida, el mundo y el destino. Muchos azares, algunos acontecimientos naturales, y especiales años y estaciones nos traen ese tipo de experiencias. Ciertos estados de ánimo favorecen enormemente dichas evidencias. La mayoría son momentáneas, muy poco detenidas, casi ninguna permanente. Se da aquí una gran diferencia de unas personas a otras. Unos disponen de una capacidad para la revelación superior a la de otros; unos tienen más *sentido*, los otros más entendimiento para la misma. A los últimos se les pronunciará como una mansa luz en su permanencia, mientras que los primeros sólo disfrutarán de iluminaciones cambiantes, aunque, eso sí, más luminosas y variadas. Esta facultad puede desembocar asimismo en enfermedad, que, en su caso, indicará, o bien una sobreabundancia de sentido e insuficiencia de entendimiento, o bien sobreabundancia de entendimiento e insuficiencia de sentido.

30. Lo insignificante, vulgar, tosco, feo, grosero se hace sociable por medio del *Witz*. Únicamente lo es, por así decirlo, en virtud del *Witz*: su determinación final es el *Witz*.

40. En almas serenas no existe el *Witz*. El *Witz* manifiesta un equilibrio perturbado; es la consecuencia del trastorno y al mismo tiempo el mediador de su aparición. La pasión posee el *Witz* más agudo. El estado de disolución de todas las relaciones, la desesperación o la muerte espiritual son las formas más espantosas de *Witz*.

71. Poeta y sacerdote eran uno al principio, y sólo en tiempos posteriores se separaron. Pero el verdadero poeta es siempre sacerdote, del mismo modo que el verdadero sacerdote ha permanecido siempre poeta. ¿Y no debería el futuro hacer renacer la antigua condición?

110. El mundo de los hombres es el órgano colectivo de los dioses. La poesía lo unifica, como a nosotros.

Ironía y romanticismo

G. W. F Hegel

Beneficiándose del despertar filosófico de la idea, A. W. y F. V. Schlegel (para resumir brevemente esta evolución), en su búsqueda de lo nuevo y original, se han apropiado de la idea filosófica, justamente de aquello que sus naturalezas, más *críticas* que filosóficas, eran capaces de asimilar. En efecto, ni uno ni otro podían pretender a la vocación a través del pensamiento especulativo. Pero, gracias a su talento crítico, han sabido aproximarse al punto de vista de la idea y se han lanzado con gran audacia, aunque con un bagaje filosófico más bien escaso, a una brillante polémica en contra de las formas corrientes de ver, y han introducido en varias ramas del arte un nuevo criterio de juicio y puntos de vista más elevados que aquellos que combatían. Sin embargo, como su crítica carecía del apoyo que podía suministrar un conocimiento filosófico profundo de su criterio, éste se revelaba algo vago y vacilante, y por ello sus juicios pecaban una vez por defecto y otras por exceso. Pero aunque hayan conseguido el mérito incontestable al exhumar y estudiar con amor las obras de tiempos pasados, tratadas por su época con desprecio, como la antigua pintura italiana y holandesa, los Nibelungos, etc., o ignoradas totalmente, como la poesía hindú y la mitología, cometieron, sin embargo, el error de atribuir a estas obras un valor exagerado, al admirar, por ejemplo, obras tan mediocres como las comedias de Holberg, o al atribuir un valor general a lo que sólo tenía un valor relativo, o bien entusiasmándose por falsas

tendencias o puntos de vista completamente secundarios, a los que declaraban, con gran impertinencia, como la representación más elevada y excelsa del arte.

Esta corriente y principalmente las ideas y doctrinas de F. v. Schlegel han dado origen a la *ironía* en sus formas varias. Por una parte, ésta ha encontrado una justificación más profunda en la filosofía de Fichte, en la medida en que los principios de esta filosofía han sido aplicados al arte. Schlegel y Schelling han tomado ambos como punto de partida el punto de vista de Fichte, Schelling para superarlo y Schlegel para desarrollarlo a su manera, y a continuación, olvidarlo. En lo que concierne a las relaciones más estrechas entre las proposiciones de Fichte y una de las corrientes de la ironía, bastará con indicar que Fichte veía en el *yo*, el *yo* absoluto y formal, el principio absoluto de todo saber, de toda razón, de todo conocimiento. El *yo* es concebido así como simple en sí, lo que implica, por una parte, la negación de toda particularidad, de toda determinación, de todo contenido (pues todas las cosas se deterioran en esta libertad y esta unidad abstractas); por otra parte, todo contenido sólo tiene valor para el *yo* en cuanto es sustentado y sancionado por él. Todo lo que es, sólo es por el *yo*, y todo lo que existe por el *yo* puede igualmente ser destruido por el *yo*.

Mientras sólo se tengan en cuenta estas formas completamente vacías, que tienen su origen en lo absoluto del *yo* abstracto, nada parece tener un valor propio, salvo el que le imprime la subjetividad del *yo*. Pero, si esto es así, el *yo* se convierte en el amo y señor de todo, y no hay nada, ni en la moral, ni en el derecho, ni en lo humano y lo divino, en lo

profano y lo sagrado, que no deba ser previamente sustentado por el *yo* y no pueda, por lo mismo, ser suprimido por él. Asimismo, todo lo que existe en sí y por sí sólo es apariencia; en lugar de llevar su verdad y realidad en ellas mismas, las cosas sólo poseen la apariencia que recibe del *yo*, sometidas como están a su fuerza y arbitrio. La afirmación y la supresión dependen completamente de la voluntad del *yo*, concebido como un *yo* absoluto.

Además, el *yo* es un individuo vivo, activo, y su vida consiste en formar su individualidad por sí mismo y por los otros, expresarla y afirmarla. Cualquier hombre, mientras vive, intenta realizarse y se realiza. Aplicado al arte, este principio significa que el artista debe vivir como artista, y dar a su vida una forma *artística*. Pero, según este principio, vivo como artista si todos mis actos, todas mis expresiones, con tal que posean un contenido cualquiera, sólo son para mí *apariencias* y únicamente reciben la forma que les impone mi *fuerza*. Se desprende que no puedo tomar en serio ni este contenido, ni su expresión y realización, pues sólo se toma en serio lo que presenta un interés substancial, algo plenamente significativo como la verdad, la moralidad, etc., un valor esencial, de forma que yo me transformo en esencial yo mismo, por mí mismo, en la medida en que me sumo en ese contenido y me identifico con él a través de todo mi saber y toda mi actividad. Si el artista adopta este punto de vista de un *yo* que establece y destruye todo, para el cual ningún contenido es absoluto ni existe por sí mismo, a sus ojos no aparecerá nada que tenga un carácter serio, pues el formalismo del *yo* es la única cosa a la que atribuirá valor. Los otros pueden muy bien tomar en serio el

aspecto bajo el cual me presento a ellos, si creen que tomo en consideración lo que soy y lo que hago. ¡Cómo se equivocan estos pobres individuos limitados y privados del órgano y de la facultad necesarios para comprender mi punto de vista y elevarse a su altura! Esto demuestra que todo el mundo no es bastante libre (una libertad formal, se entiende) como para ver, en todo lo que para el hombre aún tiene valor, dignidad y carácter sagrado, únicamente un producto de mi fuerza y mi voluntad, que son las únicas guías que utilizo cuando tengo que afirmar, expresar y decidirme. Ahora bien, esta virtuosidad de una vida artísticamente irónica ha recibido el nombre de *divina genialidad* para la que todo y todos sólo son cosas desprovistas de substancia, a las que el creador libre, liberado de todo, no sabría apegarse, ya que puede tanto destruirlas como crearlas. Aquel que se sitúa en este punto de vista de la divina genialidad, mira a los otros hombres de arriba abajo, los considera limitados y vulgares, puesto que están aún aferrados al derecho, a la moral, etc., y ven en estas pequeñeces cosas esenciales. Por esto el individuo que vive de tal forma puede mantener relaciones con otros, tener amigos, amantes, etc., pero, al ser un genio, estima que dada la realidad que se atribuye a sí mismo y a su actividad particular, y en relación a lo general como tal, todas estas relaciones no tiene importancia y las trata desde lo alto de su ironía.

Tal es la significación general de la genial ironía divina: es la concentración del *yo* en el *yo*, por la cual todos los lazos están rotos y sólo puede vivir en la felicidad que produce el goce de sí mismo. Fue F. v. Schlegel quien inventó esa ironía, y

muchos otros se han librado a habladurías sobre el tema después de él o han comenzado a hablar en nuestros días.

Otra expresión de la negatividad irónica consiste en la afirmación de la *vanidad* de lo concreto, de la moral, de todo lo que es rico en contenido, de la nulidad de todo lo que es objetivo y posee un valor inmanente. Cuando el *yo* adopta este punto de vista, todo le parece mezquino y vano, a excepción de su propia subjetividad, que, por ello, se convierte en vacía y vana. Por otra parte, el *yo* puede no sentirse satisfecho de este goce de sí mismo, considerarse incompleto y sentir la necesidad de algo sólido y substancial, que posea intereses precisos y esenciales. De esto se desprende una situación incómoda y contradictoria, pues el sujeto aspira a la verdad y a la objetividad, pero es incapaz de salir de su aislamiento, de su retiro, de su interioridad abstracta e insatisfecha. El sujeto cae entonces en una serie de tristeza lánguida, de la que se encuentran síntomas en la filosofía de Fichte. La insatisfacción que se desprende de este desencanto y de esta incapacidad que impiden al sujeto actuar y ocuparse de cualquier cosa, mientras su nostalgia de lo real y absoluto le hace sentir su vacío e irrealidad, que son un rescate de su pureza, engendra un estado mórbido que es el de una *hermosa alma muriendo de hastío*. Una alma verdaderamente hermosa actúa y vive en lo real. Pero el hastío procede del sentimiento que tiene el sujeto de su nulidad, de su vacío y de su vanidad, así como de su impotencia para escapar de esa vanidad y conseguir un contenido substancial.

Pero erigida en forma de arte, la ironía no se contentó con imprimir un carácter artístico a la vida y a la individualidad

del sujeto irónico, sino que el artista debía igualmente, además de estas obras de arte que son sus propias acciones, etc., crear obras de arte exteriores por un esfuerzo de imaginación. El principio de estas producciones, de las que se encuentran los principales ejemplos en la poesía, es tanto la representación de lo divino como de lo irónico. Pero lo irónico, que es lo propio de la individualidad genial, consiste en la autodestrucción de todo lo que es noble, grande y perfecto, de forma que, incluso en sus producciones objetivas, el arte irónico se encuentra reducido a las representaciones de la subjetividad absoluta, puesto que todo lo que tiene valor y dignidad para el hombre se revela inexistente a consecuencia de su autodestrucción. Ésta es la razón por la que no se toma en serio no sólo la justicia, la moral, la verdad, sino tampoco lo sublime y lo mejor, puesto que, al manifestarse entre los individuos, en sus caracteres y sus acciones, se contradicen y se destruyen ellos mismos; dicho de otra manera, sólo son una ironía de ellos mismos.

Considerada de una forma abstracta, esta forma se aproxima a lo cómico, pero entre lo irónico y lo cómico subsisten diferencias esenciales. Lo cómico se limita a demoler lo que está desprovisto de valor en sí, un fenómeno falso y contradictorio, una chifladura, una manía, un capricho particular que se levanta contra una pasión poderosa, un principio o una máxima que nada justifican y que no resisten a las críticas. Pero es otra cosa cuando se repudia y se reniega de todos los valores concretos, de todo contenido substancial existente en el individuo y, además, cuando esta repudiación y esta negación son el hecho del individuo mismo, portador de estos valores y de este contenido. Se puede decir de ese

individuo que está dotado de un carácter mezquino y despreciable, y que sus negaciones prueban únicamente su debilidad y su inferioridad moral.

Por ello las diferencias entre lo irónico y lo cómico afectan esencialmente el *contenido* de lo que se destruye. Pero aquellos que se complacen en estas destrucciones son sujetos malos e ineptos, incapaces de poseer objetivos firmes e importantes, y que, una vez han conseguido imponerse un objetivo, no tardan en renunciar a él y aniquilarlo. Es una ironía basada en una falta de carácter, y aquella que los partidarios de la ironía aprecian más. Lo que caracteriza, en efecto, a un hombre que tenga carácter, es que sabe fijarse objetivos y defenderlos, hasta el punto que estimaría que habría perdido su individualidad si tuviera que renunciar a ellos. Esta constancia y la sustancialidad del objetivo constituyen la base de lo que se llama un carácter. Catón podía vivir solo como romano y republicano. Pero desde el instante en se hace de la ironía la base de la representación artística, se hace de lo no artístico el gran principio de la creación de las obras de arte, y sólo se llega a realizar formas que, si están vacías, carecen completamente de contenido, puesto que lo substancial queda eliminado como desprovisto de valor. A lo que se añaden aún a veces los decaimientos y las contradicciones no resueltas, de las que hemos hablado con anterioridad. Semejantes representaciones no están hechas para suscitar interés alguno. De ahí las continuas quejas de los irónicos contra el público, al que acusan de falta de comprensión de ideas acerca del arte y del genio, lo cual prueba que el público no experimenta ningún placer al contemplar estas producciones vulgares, absurdas unas y sin

carácter otras. Y es bueno que sea así, que estas deshonestidades e hipocresías no consigan satisfacer y que los hombres no consientan en internarse más que en cosas vivas verdaderas, en caracteres llenos de savia.

A modo de observación histórica, habría aún que añadir que han sido Solger¹⁶ y Ludwig Tieck¹⁷ quienes han hecho de la ironía el principio supremo del arte.

No es este el lugar indicado para hablar de Solger como lo merece. Por ello me limitaré a hacer algunos breves alusiones. Lejos de contentarse, como otros, con una cultura filosófica superficial, Solger sentía una profunda necesidad especulativa que le impulsaba a proseguir a fondo sus meditaciones relacionadas con la idea filosófica. Llegó así hasta el momento dialéctico de la idea que yo llamo "negatividad absoluta e infinita", a los esfuerzos de la idea para negarse, como general e infinita, para afirmarse como terminada y particular, para negar a continuación esta negación misma y reafirmarse finalmente como lo universal e infinito en el seno de lo particular y finito. Solger insistía mucho en esta negatividad, que constituye, es cierto, un *momento* de la idea especulativa, pero, concebida como la expresión de la

¹⁶ Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), profesor en Berlín. Pone énfasis en la negatividad del arte, exponiendo que en arte la idea se revela como proceso dialéctico a través de su negación, proceso por que accede del objeto a su representación. En este sentido, la experiencia estética representaría el fracaso del racionalismo metafísico, de la reconciliación entre finito e infinito, idea que recogerán Kierkegaard y Schopenhauer.

¹⁷ Ludwig Tieck (1773-1853). Escritor, dramaturgo, poeta. Traductor de *Don Quijote* al alemán.

inestabilidad dialéctica y de la supresión dialéctica de lo infinito y de lo finito, sólo es un *momento*, y no, como creía Solger, *toda* la idea. Una muerte prematura ha impedido desgraciadamente a Solger llegar a una elaboración completa de la idea filosófica e ir más allá de este aspecto de la negatividad que, por su destrucción de lo que es preciso y substancial en sí, se aproxima a la concepción irónica y en la cual había creído reconocer el verdadero principio de la actividad artística. Pero, en su vida real, dio prueba de una firmeza, una seriedad y una distinción de carácter que no permiten situarlo sin reserva entre los artistas irónicos que hemos caracterizado anteriormente, y su profunda comprensión de las obras de arte auténticas, que sus profundos estudios han llevado al más alto grado, no tenía nada de irónica propiamente hablando. Tenemos el deber de rehabilitar a Solger, que por su vida, su filosofía, y en nombre del arte, no debe ser confundido con los apóstoles de la ironía.

En lo que concierne a Ludwig Tieck, su formación se remonta igualmente al período de que Iena (*Jena*) fue durante algún tiempo el centro. Tieck y otros miembros de este honorable medio se sirven de una formación completamente familiar de expresiones tomadas de los irónicos, sin decirnos, por otra parte, lo que entienden por ellas. De esta forma Tieck no cesa de glorificar la ironía, pero cuando comienza a juzgar las grandes obras de arte lo hace de una forma perfecta y sabe apreciarlas en su valor, y aquellos que esperan que se beneficie de la excelente ocasión que se presenta para desprender la ironía encerrada en una obra como *Romeo y Julieta*, por ejemplo, quedan decepcionados, pues prescinde de la ironía.

G. W. F. Hegel. (1985) *Introducción a la Estética*. Barcelona: Península. Pp. 115-122

Introducción a la estética

G. W. F. Hegel

Resumen del plan general de la obra

Después de todos los preliminares que se acaban de leer, ha llegado el momento de abordar nuestro estudio, el del tema propiamente dicho. Después de haber hablado del arte como de una emancipación de la idea absoluta y tras asignarle como objetivo la representación sensible de lo bello, tenemos ahora que demostrar en este resumen, al menos de una forma muy general, cómo las partes particulares se desprenden del concepto de lo bello artístico, concebido como una representación de lo Absoluto. Igualmente, para que este resumen no parezca arbitrario, debemos darle como base la necesidad, es decir, comenzar por una definición muy general del concepto.

Ya hemos dicho que el contenido del arte está formado por la idea, representada bajo una forma concreta y sensible. La tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible. La primera condición que debe cumplirse para que exista esta conciliación es que el contenido a representar se preste a la representación por el arte. Sin esto, obtenemos una mala asociación: unas veces se quiere dar una forma determinada a un contenido impropio a la representación concreta y exterior, otras veces tal tema prosaico en sí no puede encontrar su representación adecuada más que bajo una forma opuesta a la que se quiere darle.

De esta condición se desprende una segunda: el contenido del arte no debe tener nada de abstracto, no sólo debe ser sensible y concreto, por oposición a lo que participa del espíritu y el pensamiento, sino también por oposición a lo abstracto y a lo sencillo en sí. Pues todo lo que existe verdaderamente en el espíritu y en la Naturaleza es concreto y, a despecho de toda generalidad, subjetivo y particular.

Cuando se dice de Dios, por ejemplo, que es simplemente *uno*, el ser supremo como tal, sólo anunciamos una abstracción muerta producto del entendimiento irracional. Tal Dios, por el hecho de que no está concebido en su verdad concreta, no suministrará al arte, sobre todo al arte plástico, ningún contenido. Por esto los judíos y los turcos, para los que Dios no es una abstracción del entendimiento, no lo representan jamás en el arte de una forma positiva, como los cristianos a su Dios. En efecto, en el cristianismo la idea de Dios es la de un Dios verdadero, de una persona, de un sujeto y, más exactamente, de un espíritu. Lo que él es como espíritu es exteriorizado para la representación religiosa bajo la forma de una trinidad que es al mismo tiempo unidad. De esta manera se realiza la unidad de lo esencial, lo general y lo particular, y esta unidad es la que constituye lo concreto. Ahora bien, lo mismo que un contenido sólo es verdadero por su calidad de concreto, el arte exige lo mismo para sus representaciones de los contenidos concretos, pues lo abstracto y lo general no están hechos para diluirse en particularidades y en apariencias, sin romper su propia unidad.

Para que una forma o una figura sensible corresponda a un contenido verdadero y, por consiguiente, concreto, es necesario, pues, y esta es la tercera condición, que esta forma o

figura sea igualmente individual y esencialmente concreta. En efecto, es la cualidad concreta de las dos partes del arte, contenido y representación, lo que constituye el punto de su encuentro, de su correspondencia: de esta manera la forma natural del cuerpo humano, por ejemplo, es un concreto sensible capaz de representar al espíritu y de acomodarse a él. Por ello hay que renunciar a la idea según la cual sólo por azar se elige una forma para representar tal realidad exterior. El arte elige una forma determinada, no porque la encuentre en el estado preexistente, ni porque no encuentre otra, sino porque el mismo contenido concreto le facilita la indicación de la forma de su realización exterior y sensible. Por esta razón este sensible concreto, en el cual se manifiesta un contenido de esencia espiritual, habla igualmente al alma y a la forma exterior, por la cual se hace accesible a nuestra intuición y representación, y tiene por objeto el despertar un eco en nuestra alma y nuestra mente. Con miras a este objetivo, el contenido y su realización artística se combinan recíprocamente. Lo que *sólo es* el concreto sensible, la naturaleza exterior, no existe *únicamente* con miras a este objetivo. El plumaje variopinto de las aves brilla, aunque nadie lo vea, su canto suena, aunque nadie lo oiga; hay flores que viven sólo una noche y se ajan, sin haber sido admiradas en las selvas vírgenes del Sur, y estas selvas lujuriantes forman una red inextricable de plantas raras y magníficas, de aromas deliciosos, que perecen y a veces desaparecen sin que nadie haya podido admirarlas. Pero la obra de arte no representa este despeggo desinteresado: es una pregunta, una llamada hecha a las almas y a las mentes. Aunque, bajo este aspecto, el arte no constituye un medio

puramente accidental de hacer sensible un contenido, no ofrece tampoco el medio más perfecto para captar lo concreto espiritual. El pensamiento, en este aspecto, le es superior, pues aunque relativamente abstracto, para estar de acuerdo con la verdad y la razón, el pensamiento no debe dejar de ser concreto. Para darse cuenta en qué medida tal forma artística corresponde a tal contenido, y para saber si éste, por su naturaleza, no exige una forma más elevada y espiritual, sólo hay que comparar los dioses de la escultura griega con la idea cristiana de Dios. El dios griego no es una abstracción, es individual y recibe una forma que se aproxima a las formas naturales; el dios cristiano es también una personalidad concreta pero lo es en tanto que espiritualidad pura y debe ser conocido como espíritu y en espíritu. Lo que nos garantiza su existencia es principalmente el conocimiento interno que tenemos de él, pero no su representación exterior, que será siempre incompleta, puesto que no puede traducir toda la profundidad de su concepto.

Puesto que, después de lo que se acaba de decir, la tarea del arte consiste en hacer que la idea sea accesible a nuestra contemplación bajo una forma sensible, y no bajo la del pensamiento y la de la espiritualidad pura en general, y que esta representación saque su valor y dignidad de la correspondencia entre la idea y su forma, fundidas juntas interpretándose, la cualidad del arte y la medida en que la realidad que representa esté de acuerdo con su concepto dependerán del grado de fusión, de unión, que exista entre la idea y la forma.

Es esta marcha hacia la expresión de la verdad cada vez más alta, cada vez más de acuerdo con el concepto de espíritu,

en una palabra, cada vez más espiritualizada, lo que suministra las indicaciones concernientes a las divisiones de la ciencia del arte. En efecto, el espíritu, antes de llegar al verdadero concepto de su esencia absoluta, debe pasar por diversos grados que le son impuestos por este concepto mismo, y esta evolución del contenido que se da a sí mismo corresponde, en estrecha conexión con ella, una evolución de representaciones concretas del arte, de formas artísticas, por medio de las cuales el espíritu toma conciencia de sí mismo.

Esta evolución que se realiza en el seno del espíritu presenta a su vez dos aspectos, en relación con su naturaleza: *en primer lugar*, esta evolución es de orden espiritual y general; consiste en la sucesión gradual de representaciones artísticas relacionadas con las concepciones del mundo, que reflejan las ideas del hombre respecto a sí mismo, a la Naturaleza y a lo divino; *en segundo lugar*, esta evolución que se realiza en la evolución del arte debe traducirse de una forma directa y por medio de existencias sensibles que corresponden a las *artes particulares* formando una totalidad, pese a sus diferencias necesarias. Las diferentes modalidades de la creación artística participan del espíritu de una forma general, no están ligadas a materiales determinados, a exclusión de todas las otras, y sus expresiones sensibles presentan, por su lado, diferencias esenciales; pero en la medida en que está animada por el concepto, se establecen entre una materia sensible determinada y tal o cual forma de creación artística unas relaciones más estrechas y un acuerdo, por decirlo así, secreto.

Partiendo de estas consideraciones, se puede dividir nuestra ciencia en tres secciones principales:

1) En primer lugar tendremos una parte *general*. Tendrá por objeto la idea general de lo bello artístico, en tanto que ideal, así como las relaciones más estrechas que existen entre éste y la Naturaleza, por un lado, y la creación artística subjetiva por otro.

2) El concepto de lo bello artístico da a continuación lugar a una parte *especial*; las diferencias esenciales que abarca este concepto se convierten en una sucesión de formas artísticas particulares.

3) Finalmente, tendremos que considerar la diferenciación de lo bello artístico, la marcha del arte hacia la realización sensible de sus formas y hacia el establecimiento de un sistema que comprenda las artes particulares y sus variedades.

En lo que concierne a las dos primeras partes, conviene recordar, para facilitar la comprensión de lo que va a seguir, que la idea de lo bello artístico no debe confundirse con la idea como tal, que una lógica metafísica debe considerar como absoluta, sino como una idea transfigurada en realidad y no formando más que un todo con ella. Ciertamente que la idea como tal es la verdad en sí, pero la verdad en su generalidad, aún no objetivada, mientras que la idea de lo bello artístico tiene una función más precisa: ser una realidad individual, lo mismo que las manifestaciones individualidades de la realidad están destinadas a dejar transparentar la idea de la cual ellas son las realizaciones. Esto viene a decir que debe haber una adecuación completa entre la idea y su forma, como realidad concreta. Comprendida de esta forma, la idea, realizada

conforme a su concepto, constituye lo *ideal*. Se podría, a simple vista, interpretar esta correspondencia, suponiendo que importara poco la forma a condición de que expresara tal o cual idea definida. Pero en esta suposición se confunde la *verdad* de lo ideal con la simple exactitud que consiste en expresar una cosa de una forma conveniente, con tal de que se encuentre directamente el sentido y la significación en la manera como está expresada. No es esta la forma en que hay que considerar lo ideal. Es posible obtener una representación adecuada de un contenido, en lo que tiene de esencial, sin que haya lugar a hablar a este propósito de belleza artística. Desde el punto de vista de la belleza ideal, se puede encontrar semejante representación defectuosa. A este propósito, destaquemos inmediatamente, sin perjuicio de volver sobre el tema más adelante, que la defectuosidad de una obra de arte no es siempre debida a la falta de habilidad del artista, sino que la insuficiencia de la forma resulta igualmente de la insuficiencia del contenido. Por ello, por ejemplo, los chinos, los judíos y los egipcios han creado obras de arte, imágenes de dioses e ídolos deformes o que tienen formas imprecisas, de los que la verdad está ausente, sin que nunca pudieran llegar a la belleza verdadera, y ello porque sus representaciones mitológicas, el contenido y las ideas incorporadas en sus obras de arte, estaban aún, también ellas, imprecisas o mal precisadas, en lugar de tener un carácter absoluto. Una obra de arte es tanto más perfecta cuanto más su contenido y su idea corresponde a una verdad más profunda. No se trata únicamente de una facilidad de captar y reproducir las formaciones naturales, tal y como existen en la realidad exterior. En cierta fase de desarrollo de la

conciencia y de la representación artísticas, puede ocurrir que el artista desprecie o suprima intencionalmente, y no por falta de experiencia o habilidades técnicas, tales o cuales formaciones naturales, porque tal es la exigencia del contenido que se encuentra en su conciencia. Existe así un arte en el que, sin faltarle nada en su propio ámbito, y desde puntos de vista técnicos y otros, es imperfecto en cuanto concepto del arte mismo y de lo ideal. Ahora bien, en el arte más elevado, la idea y la representación se corresponden de una forma conforme con la verdad, en el sentido de que la forma en que la idea se incorpora es la forma verdadera en sí, y de que la idea que expresa constituye, a su vez, la expresión de una verdad. A esto se añade además, como ya se dijo, que la idea considerada como tal, independientemente de su representación, actúa como una totalidad concreta que tiene en ella misma la medida y el principio de su particularización y de su modo de manifestación. Por ejemplo, la imaginería cristiana sólo puede representar a Dios dándole una forma humana y una expresión espiritual, porque concibe a Dios como un espíritu concentrado en sí mismo. La determinación es como el punto que permite llegar a la representación, a la manifestación exterior. Cuando esta determinación no es inherente a la totalidad que se desprende de la idea misma, y se puede representar esta idea de otra forma que siendo capaz de determinarse y particularizarse por medio de sus propias fuerzas y medios, permanece abstracta y ofrece su determinación y el principio de su manifestación particular adecuada, no en ella misma, sino fuera de ella. Por esto la forma que reviste una idea abstracta es una forma exterior, una forma que no se ha dado a sí misma. Por el

contrario, la idea concreta lleva en ella misma el principio de su modo de expresión, se da a sí misma, en completa libertad, la forma que le conviene. Por ello la idea verdaderamente concreta engendra la verdadera forma, y es esta correspondencia entre una y otra lo que constituye lo ideal.

Dado que la idea se presenta así como una unidad concreta, ésta sólo puede entrar en la conciencia después de una diferenciación, seguida de una mediación conciliadora, de las particularidades de la idea, y gracias a este proceso la belleza artística se convierte en una totalidad de grados y formas particulares. Así, pues, tras haber considerado lo bello artístico en sí, nos queda por ver cómo se diferencia en sus determinaciones particulares. Este será el tema de la segunda parte de nuestra exposición, que estará dedicada a las *formas del arte*. Las diferencias que separan estas formas proceden de las diferencias que existen entre las maneras de captar y concebir la idea. Por ello, naturalmente, las diferencias están relacionadas con los modos de expresión. Las formas del arte corresponden a las diferencias de las relaciones que existen entre la idea y el contenido, estas relaciones que se desprenden de la idea misma y facilitan así el verdadero principio de división del sujeto. Esto se debe a que la división tiene siempre su raíz en el concepto del que representa, por así decirlo, la ramificación, la diferenciación, la separación de sus elementos constitutivos.

La belleza –como ya hemos dicho– representa la unidad del contenido y del modo de ser de este contenido, y deriva de la apropiación y de la adecuación de la realidad al concepto. Las modalidades del arte sólo pueden estar basadas en estas

relaciones entre el concepto y la realidad, en la manera como el concepto está incorporado en lo real. Estas relaciones son de tres clases.

En primer lugar, hay una búsqueda de esta unidad verdadera, aspiración a la unidad absoluta: el arte, que no ha llegado aún a esta perfecta interpretación y que no ha encontrado el contenido que le conviene, no posee aún una forma precisa y definitiva. El contenido y la forma siguen buscándose, y mientras no se hayan encontrado, reconocido y unido, el contenido y la forma continuarán siendo ajenos uno a otra, sólo tendrán entre ellos una relación de contigüidad.

Al principio, la idea es indeterminada, abstracta, desprovista de claridad, en estado de sustancialidad general, no es aún una realidad precisa que se manifieste bajo su verdadera forma; idea indeterminada –decimos– que no es aún la subjetividad que exige el ideal o que ella debe ser para ser una apariencia verdadera; dicho de otra manera, lo bello. Mientras que la idea no ha asimilado la subjetividad que es la de lo ideal, se puede decir que la forma bajo la cual aparece no es su verdadera forma. Nos encontramos aún en presencia de la idea no determinada, sin forma, de la idea que busca su forma, porque no lleva en sí misma su forma absoluta. Mientras la idea no se encarna en una forma absoluta, cualquier otra forma que pueda revestir permanecerá siéndole ajena.

Una vez más aparecen dos cosas: la idea y la forma: la idea es aún abstracta, pues no ha encontrado todavía la forma absoluta; la forma bajo la cual se presenta le es ajena, inadecuada; no es otra que la materia natural, sensible en

general. En su inquietud, la idea, no satisfecha, evoluciona en esta materia, se esparce en ella, intenta que sea su forma adecuada y apropiarse de ella. Pero dado que es aún desmesurada, no puede apropiarse de la materia natural, y hacérsela verdaderamente adecuada; por ello la trata de una manera negativa, intenta elevarla hacia ella y lo hace de una forma igualmente desmesurada, triturándola, violentándola y esparciéndose en ella. Es esto consiste lo *sublime*, y la primera forma de la idea es la forma *simbólica*; en el arte simbólico tenemos, por un lado, la idea abstracta y, por otro, las formas naturales que no le son adaptadas. La idea, en su desmesura, la idea infinita, se apropia de la forma, y esta apropiación de una forma que no le conviene tiene todas las apariencias de la violencia: para que una forma sea apropiada a una idea a la que no conviene, es necesario que sea maltratada y aplastada. La idea que llega así a encarnarse en formas utilizando para ello la violencia aparece como la representación de lo sublime, porque estas formas no le son adecuadas.

El contenido es más o menos abstracto, agitado, falto de determinación, de verdadera precisión, y la forma, aún exterior e indiferente, es directa y natural. Tal es la primera determinación, determinación abstracta. El contenido es confuso y abstracto y su aspecto figurado está sacado de la naturaleza inmediata. Al seguir al arte con más detenimiento en sus esfuerzos y aspiraciones, se comprueba que el pensamiento, la idea que carece aún de verdadera determinación, actúa arbitrariamente en relación a la materia exterior, natural, y, al no haber conseguido armonizarse con ella, hace que no sean naturales las formas naturales mismas, que ma la materia, la

tritura e introduce la desmesura. En las formas así obtenidas, el elemento universal se nos presenta como un carácter voluble, arbitrario. Pero como el contenido es indeterminado, su expresión es igualmente llevada más allá de toda determinación. De semejante arte se puede decir que es sublime, pero no tiene nada que ver con la belleza. Y, sin embargo, incluso en este arte debe haber una cierta correspondencia, una correspondencia entre el contenido y la forma. La forma, bien es cierto, sufre una violencia y es, por así decirlo, devorada. Sin embargo, debe ser adaptada de cualquier forma a un gran contenido. Además, si la materia natural no está aún verdaderamente adaptada al contenido, es porque el contenido mismo no se presta aún a esta adaptación. La correspondencia entre los dos, pues, sólo puede realizarse gracias a una determinación abstracta.

Esto es lo que caracteriza al *arte simbólico* u *oriental*.

Este arte pertenece a la categoría de lo sublime, y lo que caracteriza a lo sublime es el esfuerzo de expresar lo infinito. Pero aquí este infinito es una abstracción a la que no sabría adaptarse ninguna forma sensible; además la forma es llevada más allá de toda medida. La expresión queda en estado de intento, de ensayo. Se obtienen así gigantes y colosos, estatuas con cien brazos y cien pechos. Por otra parte, sin embargo (y acabamos de decirlo), debe haber, bajo una relación cualquiera una adecuación entre estas formas naturales y sus contenidos. Esta adecuación se presenta bajo el aspecto de una generalidad abstracta y puramente sensible, que no ha sufrido aún una concreción precisa.

Cuando se presenta, por ejemplo, la fuerza bajo la forma de un león y, por esta razón, se hace de él la representación de un dios, se establece una correspondencia puramente exterior, abstractamente simbólica. La forma animal, dotada de la cualidad general de la fuerza, tiene una determinación, aunque abstracta, pero adecuada al contenido que está destinada a exteriorizar. Este arte es, pues, un arte que busca y aspira, y en ello está su simbolismo. Pero, por su concepto y su realidad, es un arte aún imperfecto.

Lo que caracteriza al arte simbólico es que tiene como punto de partida las intuiciones extraídas de la Naturaleza, las formaciones naturales. Estas formaciones están tomadas tal y como aparecen, pero, se les ha introducido, para darles una significación, la idea substancial, universal, absoluta; interpretadas a la luz de esta idea, aparecen como lo implicante, como lo conteniente. Esta forma de tratar las formaciones naturales constituye lo que se llama *el panteísmo de Oriente*. Una libertad abstracta en infinita se da así libre curso. Al querer hacer que la materia sea adecuada, se la lleva hasta lo monstruoso, se desfigura la forma y se la hace grotesca. O bien se introduce la idea, lo universal, en las formas más ingratas. Este es el arte simbólico. El símbolo es una representación con un significado que no forma unidad con la expresión, la representación: hay siempre una diferencia entre la idea y su expresión. El simbolismo está caracterizado por una diferencia entre lo de afuera y lo de adentro, por una falta de apropiación, de adaptación, de adecuación, entre la idea y la forma que debe significarla, lo que hace que esta forma no constituya la pura

expresión de lo espiritual. Una distancia separa la idea de su representación.

Después del arte simbólico viene el *arte clásico* que es el de la libre adecuación de la forma y del concepto, de la idea y de su manifestación exterior; es un contenido que ha recibido la forma que le conviene, un verdadero contenido, exteriorizado en su verdadero aspecto. Lo ideal del arte se eleva aquí en toda su realidad. Lo que importa, ante todo, es que esta adecuación de la representación y la idea no sea puramente formal: la figura, el lado natural, la forma que utiliza la idea, debe estar, en sí y para sí, de acuerdo con el concepto. Si no fuera así, cualquier reproducción de la Naturaleza, cualquier retrato, la representación de cualquier paisaje, de cualquier flor o escena, etc., en que se pueda hallar un contenido, podrían, si sólo se tuviera en cuenta la correspondencia pura y simple entre el contenido y la forma, ser clasificados de clásicos. En el arte clásico lo sensible, lo figurado, deja de ser natural. Se trata evidentemente de una forma natural, pero sacada de la indigencia de la caducidad y perfectamente de acuerdo con su concepto.

El concepto primitivo y universal es el que, gracias a su actividad creadora, ha descubierto esta forma que hay que dar a lo espiritual. Está representada por la figura humana, y era utilizable, puesto que la forma humana, de una manera general, representa a su vez el desarrollo del concepto; es la única en la cual se exterioriza, se representa y se manifiesta, y no en ninguna otra forma; de manera que lo espiritual, en la medida en que se manifiesta, sólo puede hacerlo revistiendo la forma humana. El espíritu del arte ha encontrado por fin su forma. **El**

verdadero contenido es un espiritual concreto, cuyo elemento concreto está representado por la forma humana, pues es la única que puede revestir lo espiritual en su existencia temporal. En la medida en que el espíritu existe, y existe como una existencia sensible, sólo puede manifestarse bajo la forma humana. Así se encuentra realizada la belleza en todo su esplendor, la belleza perfecta. Se había pretendido que la personificación y la humanización de lo espiritual equivalían a su degradación; sin embargo, si el arte quiere expresar lo espiritual de manera que lo haga sensible y accesible a la intuición, no puede hacerlo más que humanizándolo, pues **únicamente cuando el espíritu se encarna en el hombre puede hacerse sensible.** En este sentido, la metempsicosis constituye una representación completamente abstracta, y se ha convertido en uno de los principios de la fisiología: el que la vida debía necesariamente, en su evolución, terminar en el hombre, por ser éste la única manifestación adecuada del espíritu. Tal es la segunda fase de la evolución del arte: adecuación de la idea y de su forma. Si, para poder expresar el contenido que le está destinado, la forma debe ser, por así decirlo, purificada, liberada de trabas que la tienen prisionera de su miserable caducidad, la espiritualidad debe a su vez, para que el acuerdo entre la significación y la forma sea completo, ser tal que pueda ser expresada de una forma exhaustiva en la figura humana, sin que por ello supere esta expresión; dicho de otro modo, sin que se deje absorber completamente por lo sensible y corporal, sin que se identifique completamente con él. De esta forma, el espíritu se afirma al mismo tiempo como un particular, no como absoluto y eterno,

lo cual no puede, por otra parte, encontrar su expresión más que en la espiritualidad pura. Esta última circunstancia constituye la debilidad y la insuficiencia del arte clásico, debilidad e insuficiencia ante las que termina, a su vez, por sucumbir.

La fase siguiente, que es la tercera, está marcada por la ruptura de la unidad del contenido y de la forma, es decir, por una vuelta al simbolismo, pero por una vuelta que es al mismo tiempo un progreso. Como arte, el arte clásico ha alcanzado los más altos niveles; su defecto es el de ser únicamente un arte, un arte simplemente, nada más. En esta tercera fase, el arte busca su elevación a un nivel superior. Se convierte en lo que se llama el *arte romántico* o *cristiano*. En el cristianismo se ha experimentado un divorcio entre lo verdadero y la representación sensible. El dios griego es inseparable de la intuición; representa la unidad visible de la naturaleza humana y de la naturaleza divina, y aparece como la única y verdadera realización de esta unidad. Pero esta es de naturaleza sensible mientras que en el cristianismo está concebida en el espíritu y en la verdad. Lo concreto, la unidad subsistente, pero concebida según el espíritu, independientemente de lo sensible. La idea se ha liberado.

El arte romántico nace de la ruptura de la unidad entre la realidad y la idea y de la vuelta del arte a la oposición que existía en el arte simbólico. Vuelta que no debe, sin embargo, ser considerada como una simple regresión, como un deseo de volver a empezar. El arte clásico ha conseguido elevarse a las cimas más altas. Ha dado de sí el máximo de que es capaz, y en este sentido no se le puede reprochar nada. Los defectos del arte clásico, de los que hemos hablado con anterioridad,

dependen de las limitaciones a las que está sometido el arte en general. En cuanto al arte romántico, que ha realizado lo máximo, desde el punto de vista de la idea, debfa sucumbir ante los defectos que emanan de las limitaciones a las que estaba sometido él mismo, en tanto que romántico. Las limitaciones del arte en general, del arte como tal, se deben a que, fiel a su concepto, el arte intenta expresar bajo una forma concreta lo universal, el espíritu, y el arte clásico realiza la unión de lo sensible y espiritual, su correspondencia perfecta. Pero no es menos cierto que, en esta fusión, el espíritu está lejos de ser representado según su verdadero concepto, pues **el espíritu constituye la infinita subjetividad de la idea** que, en tanto que interioridad absoluta, no sabría expresarse libremente, desarrollarse completamente en la prisión corporal en donde se encuentra encerrada. **La idea sólo existe, según su verdad, en el espíritu, por el espíritu y para el espíritu. Para lo espiritual, el espíritu es el único terreno en donde puede desarrollarse.** Existe una relación entre la idea concreta de lo espiritual y la religión. Según la religión cristiana, Dios debe ser adorado en espíritu: Dios sólo es un objeto para el espíritu. En el arte romántico, que por su contenido y modo de expresión ha superado al arte clásico, la idea, que participa del espíritu, se encuentra enfrentada a lo que participa de la Naturaleza, lo espiritual se encuentra enfrentado a lo sensible. Esta ruptura le es común con el arte simbólico, pero en él el contenido de la idea es de un orden más elevado, de un carácter absoluto. Este contenido no es otro que el espíritu mismo. Sus relaciones con el arte clásico pueden ser definidas de la siguiente forma: el arte clásico descansa sobre la unidad de las naturalezas divina y

humana, pero esto es sólo un contenido concreto y, como la idea es unidad en sí, sólo puede manifestarse de una forma directa, sensible. El dios griego, al ofrecerse a la contemplación objetiva y a la representación sensible, reviste la forma carnal del hombre; por su potencia y naturaleza, es un ser individual y particular, y, con relación al sujeto, representa una substancia y una fuerza en la cual este puede muy bien reconocerse, sin tener el sentimiento, la convicción íntima, de formar un todo con él. En un grado más elevado interviene la conciencia de esta unidad, el conocimiento de lo que era en sí la fase precedente; este conocimiento de lo en sí, esta conciencia de la fase precedente constituyen justamente la superioridad de la fase actual, de la fase romántica. **Si el arte griego tiene por substancia la unidad, la subjetividad es la base del arte romántico.** Una fase, un grado, puede existir en sí pero puede igualmente ser captada por la conciencia. La diferencia es grande, y lo que distingue al hombre del animal es justamente la conciencia de esta diferencia. **Lo que eleva al hombre por encima del animal es la conciencia que tiene de ser animal, y esta conciencia implica otra, la de su participación en el espíritu. Por el hecho mismo de que sabe que es un animal, deja de serlo.**

El hombre es un animal, pero, incluso en sus funciones animales, no es un ser pasivo; a diferencia del animal, toma conciencia de sus funciones, las reconoce y las refina, para hacer de ellas el objeto de una ciencia, iluminada e inesperada por la conciencia. Esto es lo que ha hecho, por ejemplo, en el proceso de la digestión. Al proceder de esta forma, el hombre rompe la barrera de su pasividad e inmediatez, de suerte que

precisamente por eso sabe que es un animal, que deja, como acabamos de decirlo, de serlo, para reconocerse y afirmarse como espíritu.

Si el en-sí de la fase precedente está superado, y si la unidad de la naturaleza divina y de la naturaleza humana deja de ser una unidad directa e *inmediata*, para convertirse en una unidad *consciente*, ya no es lo sensible y lo corporal, representados por la forma humana, sino la interioridad consciente de ella misma lo que se convierte, a su vez, en el contenido verdaderamente real del arte. Por esto el cristianismo, al concebir a Dios como un espíritu, no individual y particular, sino absoluto, y al aferrarse, por consiguiente, a la idea de representarlo en espíritu y verdad, ha renunciado a la representación puramente sensible y corporal, a favor de la expresión espiritualizada e interiorizada. Por lo mismo, la unidad de lo divino y lo humano es una unidad de la que se tiene conciencia y que no puede realizarse más que en el espíritu y por intuición espiritual. El nuevo contenido obtenido así no está ya ligado a la representación sensible, sino que se encuentra liberado de esta correspondencia directa, que, reconocida como de naturaleza negativa, está vencida, superada y transformada en una correspondencia, una unidad deseada y consagrada por el espíritu. En este sentido se puede decir que el arte romántico es un esfuerzo del arte de superarse a sí mismo, sin por ello salirse de los límites mismos del arte.

Lo sensible se convierte entonces en un aparte de la idea espiritual, subjetiva. No hay ya necesidad, pero lo sensible se libera a su vez dentro de su esfera, en la esfera de la idea. Lo que caracteriza a este arte, es, pues, su en-sí, lo espiritual, lo

subjetivo. Es un arte que sirve para expresar todo lo que está en relación con los sentimientos, con el alma. Trata al mundo exterior con indiferencia, de una forma arbitraria y aventurera. No hay unidad absoluta entre este mundo y el contenido, pero lo sensible, la materia en general, sólo recibe su significación del alma.

En esta tercera fase lo espiritual aparece como espiritual, la idea es libre e independiente. Lo que domina aquí es el saber, el sentimiento, es decir, la idea, el alma. Cuando el espíritu ha llegado a un estado en el cual puede ser por sí mismo, queda liberado de la representación sensible. Lo sensible es, pues, para el espíritu algo indiferente, pasajero, inesencial. Es el alma, lo espiritual como tal, lo queda a lo sensible su significación. La forma, la representación exterior se convierte así en simbólica. El espíritu puede integrar lo sensible, con todo lo que comporta de esencial; la forma queda entonces libre, abandonada ella misma. Pero esta accidentalidad de lo sensible debe ser atravesada por una corriente interior, pues le interesa al espíritu que lo accidental mismo le sirva de guía hacia la región del alma. El espíritu debe dominar todo lo que forma parte del contenido presupuesto. En el arte romántico el elemento espiritual es el elemento predominante, el espíritu que goza de su plena libertad y, seguro de sí mismo no teme las aventuras y las sorpresas de la expresión exterior, no retrocede delante de los caprichos de las formas. Puede tratar lo sensible como a un elemento accidental, pero sometiéndolo a una corriente de espiritualidad que transforma una apariencia accidental en realidad necesaria.

Se puede, pues, decir que en esta tercera fase es la libre y concreta espiritualidad, tal y como debe ser aprendida por la interioridad espiritual, lo que constituye el objeto del arte, y el arte romántico se fija como tarea ponerla en presencia de nuestras propias profundidades espirituales, de confrontarla con nuestra propia espiritualidad. Al tener este objeto delante, el arte no puede, pues, trabajar por la simple contemplación de lo sensible, sino que tiende a satisfacer nuestra interioridad subjetiva, el alma, el sentimiento que, como partícipe del espíritu, aspira a la libertad por sí mismo y sólo busca un sosiego en y por el espíritu. **El mundo interno es lo que forma el contenido del romanticismo, y en su calidad de interno y bajo la apariencia de esta interioridad, recibe su representación.** Lo interior celebra su triunfo sobre lo exterior, y afirma este triunfo negando todo valor a las manifestaciones sensibles.

Sin embargo, este arte, como los otros, necesita para expresarse de elementos exteriores. Pero al retirarse el elemento espiritual del mundo exterior, al haber roto todo lazo con él, para volver a sí mismo, el lado exterior y sensible es tratado, como en el arte simbólico, como algo sin importancia y percedero, de forma que no se ve ningún inconveniente y no se siente ningún escrúpulo en representar al espíritu y a la voluntad subjetivos y finitos hasta en las menores manifestaciones particulares de lo arbitrario individual, hasta en los rasgos de carácter y los comportamientos más caprichosos, hasta en los acontecimientos y complicaciones más extraños en apariencia. Todo lo que es exterior está abandonado a lo accidental, a las aventuras de la fantasía, que puede, a su gusto

y según sus caprichos del momento, tanto reflejar lo que existe tal y como es, como realizar entre las formas exteriores las combinaciones más absurdas, más grotescas. De ahí, como en el arte simbólico, que se produzca la inapropiación de la idea y de la forma, su separación, la indiferencia de una por la otra; sin embargo, hay entre el arte simbólico y el arte romántico esta diferencia: que la idea, cuya defectuosidad en el símbolo tenía por efecto una defectuosidad de la forma, aparece como si hubiese alcanzado en el arte romántico su mayor grado de perfección, y, por el hecho de su comunión con el alma y el espíritu, se sustrae a la unión con lo sensible y lo exterior, para buscar su realidad en ella misma, sin haber necesitado, para desarrollarse, recurrir a los medios sensibles, o, al menos, soportar su presión.

Tales serían las características de las artes simbólica, clásica y romántica, enfocadas como tantas posibilidades de relaciones entre la idea y el contenido en el terreno del arte. El arte simbólico está aún a la búsqueda de lo ideal, el arte clásico lo ha alcanzado, y el arte romántico lo ha superado.

A partir de ahora, no tendremos que enfrentarnos con el desarrollo interior de la belleza artística, efectuándose bajo el impulso de sus determinaciones generales, pero deberemos examinar la manera en que estas determinaciones se realicen, afirmen exteriormente las diferencias que las separan, y exterioricen todos los elementos del concepto de la belleza, no bajo una forma general, sino bajo la de tantas obras de artes independientes. La objetividad exterior, en la cual estas formas

se integran por medio de los materiales sensibles y particulares de cada una de ellas, opera una separación entre ellas, cada forma encuentra su realización adecuada en una materia exterior determinada y en su representación. Por otra parte, sin embargo, estas formas de arte que, pese a su carácter a partir de ahora particular, no han perdido contacto con la determinación general del arte en sí, consiguen, gracias a un cierto artificio, superar su particularidad y, apoyándose en otras artes, colaborando con ellas de una manera, bien es cierto, subordinada, cada arte consigue obtener su realización adecuada. Por ello, las artes particulares forman, por un lado, parte específica de una de las formas generales del arte y crean la realidad artística que les corresponde, y, por otro lado, representan, por su modo de exteriorización, la totalidad de las formas de arte.

El arte se desarrolla, pues, como un mundo; el contenido, el objeto mismo está representado por lo bello, y el verdadero contenido de lo bello es el espíritu. Es el espíritu en su verdad, es decir, el espíritu absoluto como tal, lo que constituye el centro. Se puede decir, incluso, que esta región de la verdad divina que el arte ofrece a la contemplación intuitiva y al sentimiento constituye el centro del mundo del arte entero, centro representado por la figura divina, libre e independiente, que ha asimilado completamente todos los lados exteriores de la forma y de los materiales, haciendo de ellos la perfecta manifestación de ella misma.

Es Dios, es el ideal lo que constituye el centro. Dios, al desarrollarse, se convierte en el mundo. Hecho esto, se desdobra. Por un lado, Dios es la naturaleza inorgánica, la

objetividad de donde el espíritu está ausente. Por otro, es la objetividad subjetiva, divinidad como reflejo de sí mismo; o, incluso, es objetividad abstracta y extraña al espíritu, por una parte, subjetividad concreta, subjetividad que sólo existe en sí, espiritualidad particularizada, divinidad subjetiva por otra.

Podemos expresarnos de la misma manera respecto a la religión, con la que el arte, en su grado más elevado, presenta contactos directos. En la religión distinguimos la vida exterior, terrestre, finita, y la elevación hacia Dios, a propósito de la cual no puede haber diferencia entre la subjetividad y la objetividad. Hay también la piedad de la comunidad, el culto, el espíritu divino que se integra a la comunidad y permanece en su seno.

La primera manera en la que se afirman estas diferencias generales implicadas en el arte, o su modo de realización más directo, nos es ofrecida por la forma del arte que hemos llamado simbólico. El terreno en donde evoluciona esta forma de arte es el de la exterioridad; la forma de sus representaciones no tiene con el contenido ningún contacto puramente exterior, el dios no ha encontrado aún su forma adecuada, su expresión perfecta, pues carece él mismo aún de precisión concreta. La primera realización del arte está representada por la *arquitectura*. Aquí, según sea el contenido más o menos profundo, o, por el contrario, agitado y superficial, la forma será más o menos significativa, o, por el contrario, insignificante, más o menos concreta, o al revés, abstracta. Cuando este arte que es la arquitectura quiera realizar una adecuación perfecta entre el contenido y la forma, sale de los límites de su propio terreno para entrar en un terreno más elevado, que es el de la escultura. Y de esta forma hace

aparecer su naturaleza limitada por sus relaciones puramente exteriores con lo espiritual y por la necesidad en que se encuentra de superarse para aproximarse a la idea, al espíritu.

Su tarea consiste en imprimir a la naturaleza inorgánica transformaciones que, por la magia del arte, la aproximan al espíritu. Los materiales en los cuales trabaja representan, por su aspecto exterior y directo, una pesada masa mecánica, y sus formas continúan siendo las de la naturaleza inorgánica, ordenadas según las relaciones abstractas de la simetría. El arte comienza, pues, aquí por la naturaleza inorgánica, se realiza en ella y, como su contenido es el mismo abstracto, le es extraño y, en lugar de hacer aparecer exteriormente a Dios mismo, se contenta con una simple alusión a él. La arquitectura no hace más que abrir la vía a la realidad adecuada de Dios y cumple con sus obligaciones hacia él trabajando sobre la naturaleza objetiva y esforzándose en sacarla de la maleza de la caducidad y de las deformidades de lo accidental. Prepara el camino que debe conducir hacia él, le erige templos, le crea espacios, limpia el terreno, elabora, para ponerlos a su servicio, los materiales exteriores a fin de que no le sean extraños, pero los hace aparecer, y se convierten en idóneos para expresarlo, capaces y dignos de recibirle. Construye lugares adecuados para reuniones íntimas, edifica un recinto para los miembros de estas reuniones, una protección contra la amenazante tormenta, contra la lluvia y la intemperie, contra las fieras. Exterioriza, al darle una forma concreta y visible, el querer-estar-juntos. Tal es su destino; tal es el contenido que debe realizar. Sus materiales proceden de la vulgar materia exterior, bajo forma de masas mecánicas y pesadas. La hechura de estos materiales es una

hechura exterior, ejecutada según las reglas abstractas de la simetría. Así es como se erige un templo a Dios, como se edifica su casa. Se somete la naturaleza exterior a transformaciones y a menudo es atravesada por el destello de la individualidad. Dios hace su entrada en su templo, toma posesión de su casa. El destello de la individualidad es el medio por el que se manifiesta, y su estatua se erige a partir de entonces en el templo.

En otros términos: es así como, gracias a la arquitectura, el mundo inorgánico exterior experimenta una purificación, es ordenado según las reglas de la simetría, aproximado al espíritu, y el templo de Dios, la casa de su comunidad está lista. En este templo, Dios mismo hace a continuación su entrada, imponiendo su cuño, penetrando la masa inerte del destello de la individualidad, y la forma infinita no ya únicamente simetría del espíritu, se apodera de la materialidad del templo y la modela para hacerlo digno de su verdadero destino.

El templo ha recibido un alma, un contenido espiritual, bajo la forma de un dios creado por el arte. Entre este dios y la forma bajo la cual aparece, las relaciones no son ya exteriores. Por el contrario, hay una identidad absoluta y completa entre lo uno y lo otro, y el mérito de haber conseguido realizar esta perfecta adecuación corresponde al arte clásico, que es la *escultura*. La escultura introduce a Dios mismo en la objetividad del mundo exterior; gracias a ella, la subjetividad, la individualidad, se manifiesta exteriormente por su lado espiritual. El dios se introduce, penetra al mismo tiempo en estas manifestaciones exteriores de lo subjetivo y lo individual, y realiza allí su representación total. Sólo aparece entonces la

espiritualidad, la forma corporal no significa nada y no exterioriza nada por ella misma, sino únicamente como reflejo de una profundidad íntima, como representación del espíritu. Lo sensible no significa ya nada que no sea la expresión de lo espiritual mismo, como, por otra parte, la escultura no podría representar un contenido espiritual sin darle una forma sensible, accesible a nuestra intuición. La escultura representa el espíritu bajo su forma corporal, en su unidad inmediata, en su estado de calma sereno y dichoso, mientras que la forma, por su lado, se encuentra vivificada por la individualidad espiritual. La forma y el contenido son de una adecuación absoluta, ninguno de ellos vence al otro, la forma determina el contenido, el contenido, la forma; es la unidad en su pura universalidad. La estatua reproduce así la figura divina misma. El dios es inmanente a su expresión exterior, en un estado de calma inmóvil, de serena beatitud. Sólo tiene relaciones consigo mismo, está allí como una especie de manifestación orgánica. Tenemos, pues, aquí, el concepto encerrado en sí mismo, en una relación consigo mismo que no tiene nada de apariencia.

Así es como los materiales exteriores y sensibles son el objeto de una elaboración, no como masas pesantes que sólo poseen cualidades mecánicas, ni como formas inorgánicas e indiferentes a la coloración que se les da, sino como formas ideales de la figura humana, y esto en la totalidad de sus dimensiones espaciales. De acuerdo con esta relación, lo importante es reconocer en la escultura el mérito de haber sido la primera en servir de expresión al mundo interior y espiritual, en su descanso eterno y su independencia esencial. A este descanso y a esta unidad consigo mismo corresponde una

satisfacción exterior de la misma unidad y del mismo descanso. Es la figura en su abstracción espacial. El espíritu representado por la escultura es el espíritu que se satisface a sí mismo, y que no está dispersado en el juego de los accidentes, las causalidades y las pasiones. Así mismo la escultura procura que la forma exterior se pierda en la variedad de accidentes y causalidades, pero sólo representa este lado, es decir, la espacialidad abstracta en la totalidad de sus dimensiones.

Lo espiritual, pues, ha asimilado completamente sus materiales; la forma infinita está concentrada en lo corporal, la masa inerte se ha convertido en forma infinita. El dios interior se ha hundido en la exterioridad; la exterioridad se ha transfigurado en dios, se ha individualizado. Lo exterior se ha convertido en interior, lo interior, en exterior. Aquí los materiales no son ya indiferentes; son, es cierto, sensibles, pero puros y monocromos, y su particularización no se ha efectuado a costa de lo que hay de universal en su unidad. Tal es el destino de la escultura.

Hemos visto que en la tercera forma del arte, en el arte romántico, la interioridad, el sujeto, el contenido de la obra de arte abandona su tranquilo silencio, su unidad absoluta con su forma, su materia, su representación exterior, para entrar en sí mismo, haciendo exterior su libertad, que, por su parte, vuelve a entrar en ella misma, rompe su unión con el contenido, se le presenta extraño e indiferente. La poesía, en su sentido general, es lo que constituye la realización de esta forma. En la poesía, en efecto, el tema y la forma siguen cada uno su camino y se particularizan.

La arquitectura ha erigido templos en honor de los dioses, el dios mismo ha surgido de la mano del escultor, y alrededor de él, en los vastos espacios de su casa, se reúne la comunidad. Contra la indivisión general del contenido y la forma se erige ahora la diferenciación, la subjetividad, la particularización de uno y otro. La comunidad es el dios arrancado al mundo exterior, en el que estaba sumido y encerrado en sí mismo; el dios representado en la estatua no es ya lo *único*, sino que la unidad abstracta ha quedado rota ya ha dejado su sitio a subjetividades de una multiplicidad indefinida. Y así nos encontramos ahora en presencia de particularidades subjetivas de los sentimientos y las acciones, de una variedad de movimientos individuales vivos, de deseos y no deseos individuales. Los materiales están fragmentados, particularizados e individualizados a su vez. Ya no son los materiales macizos de la arquitectura, ni la apariencia abstracta y simple que la escultura imprime a estas masas: se trata de una materia que se ha hecho particular y subjetiva, y que sólo recibe su significación de su subjetividad misma. Se obtiene así una unidad más elevada de la forma y del contenido, pues el contenido subjetivado tiene, en esta ocasión, por expresión una materia particularizada; lo particular está representado dentro de lo particular. El contenido se doblega ante la materia, la materia, ante el contenido. Sin embargo, esta unión íntima no va más allá del lado subjetivo, y sólo se realiza, a medida que la forma y el contenido se particularizan, a expensas de la universalidad objetiva.

De esta forma, el tercer elemento está formado por la comunidad, y es el elemento subjetivo. Lo divino se manifiesta

al particularizarse, al fragmentarse por así decirlo, y justamente en circunstancias en que la apariencia, la manifestación, es el objeto principal. La unidad substancial de Dios se descompone en la escultura en una multiplicidad de interioridades particulares, reunidas entre sí por lazos que, en lugar de ser sensibles, son puramente ideales. Es Dios mismo el que está presente en todas partes, tanto cuando se realiza en el saber subjetivo y en su particularización como cuando sirve de lazo de unión de estas numerosas particularidades. Es verdadero espíritu, espíritu de la comunidad. En esto, Dios está por encima tanto de la identidad abstracta y cerrada consigo mismo como de la absorción en el elemento corporal, como lo representa la escultura: es pura espiritualidad, saber puro, es contra-apariencia en el sentido de que es esencialmente interior y subjetivo. El contenido es ahora de un orden más elevado: se ha hecho espiritual y al mismo tiempo absoluto. Pero, gracias a la fragmentación de que acabamos de hablar, este contenido espiritual y absoluto es al mismo tiempo un contenido particularizado, repartido entre las almas particulares; y como ya no es la calma serena e impasible de Dios lo principal, sino la apariencia general, el ser, no en sí y para sí, sino para otra cosa que sí mismo, la manifestación, la representación artística tendrá a partir de ahora por objeto las subjetividades más variadas, en sus movimientos y en sus actividades vivas; dicho de otro modo, el vasto dominio de los sentimientos, del querer y del no querer humanos.

Para la expresión de estas particularidades, tenemos tres elementos: la luz y el color, el sonido como tal y, finalmente, el sonido como signo de la representación, es decir, el lenguaje.

Tenemos, pues, aquí una representación de lo divino en su espiritualidad aparente, esto es, en su particularización. La forma del arte romántico se presenta, pues, a su vez bajo un triple aspecto. En primer lugar, necesita materias visibles para sus representaciones. Los materiales de la arquitectura y de la escultura son igualmente materiales visibles, pero de una visibilidad concreta y no abstracta. En el arte romántico, se trata de una visibilidad abstracta, pero, al tiempo que sirve a la representación particular no permanece puramente abstracta, sino que se convierte ella misma y por ella misma en una visibilidad particularizada y subjetiva, por medio del color, por ejemplo, y principalmente de la luz, que implica la determinación de lo oscuro, con el que forma una unidad específica y particularizada. Esta visibilidad subjetiva, que lleva en sí misma su determinación, no tienen necesidad, como la arquitectura, de contrastes abstractos de masas mecánicas, ni, como la figura, de la materialidad espacial de las tres dimensiones, sino que los contrastes que necesita le son, por así decirlo, inmanentes, bajo la forma de colores. El arte romántico, de esta forma, se libera de lo que es puramente material y sólo se dirige al sentido abstracto e ideal de la vida. Por otra parte, el contenido sufre a su vez una particularización llevada más lejos. Todo lo que se estremece en el alma, todo lo que intenta exteriorizarse en el acto, se transforma aquí en materia de representación. Toda la vida de los sentimientos, todo el terreno de la particularidad encuentra aquí su lugar. Pero las formas naturales pueden ser adoptadas, en la medida en que una alusión a algo espiritual las aproxima al

pensamiento. El aspecto de conjunto bajo el que se presenta esta forma de arte es el de la *pintura*.

Otra materia a través de la cual se realiza el arte romántico tiene, aunque sea sensible, un origen aún más profundamente subjetivo. Ya hemos dicho que el color mismo era un medio de subjetivación. La subjetivación más profunda que existe en la actualidad consiste en suprimir las coexistencias indiferentes que llenan el espacio y que el color deja aún subsistir, idealizándolas y reuniéndolas en un punto. Pero este punto de supresión es un punto concreto, y esta determinación puede ser considerada como el comienzo de la idealización de lo espacial por el movimiento comunicado a la materia, movimiento que la hace, por así decirlo, temblorosa, y modifica las relaciones que tiene consigo misma: esto es lo que se obtiene a través del sonido dirigido al oído, otro sentido ideal. La visibilidad abstracta se transforma en audibilidad abstracta; la dialéctica propia del espacio se desarrolla para llegar a tiempo a esta sensibilidad igualmente negativa que está allí, sin estar, y, en su no ser, engendra ya su futuro ser, suprimiéndose así, y engendrándose continuamente. Esta materia que es la abstracta interioridad constituye el medio en donde evoluciona la sensación igualmente indeterminada y que no ha tenido aún la fuerza de llegar al grado de la autodeterminación. **La música expresa sólo el despertar y la extinción del sentimiento, y forma el centro del arte subjetivo, el paso de la sensibilidad abstracta a la espiritualidad abstracta.** Por su materia, **la música como tal** está fundada, como la arquitectura, en las relaciones racionales, y **es**, en general, para definirla de una forma abstracta, **el arte**

que manifiesta la interioridad abstracta y espiritual del sentimiento.

El sonido no es aún material; es un elemento abstracto. **La vista y el oído son justamente los sentidos hechos para las manifestaciones puras y abstractas.** El sonido en general representa esta idealidad de lo material; en tanto que estremecimiento, movimiento de lo material, es un elemento ideal, hecho para la manifestación de lo divino; el vasto espacio se transforma en un punto; el punto que continúa no es otro que el tiempo. A este elemento corresponde la segunda subdivisión del arte romántico: *la música*.

En lo que concierne a esta última variedad, la más espiritual del arte romántico, está caracterizada por el hecho de que el elemento sensible, del que el sonido había ya comenzado la liberación, sufre una espiritualización total, y el sonido ya no sirve para hacer vibrar el sentimiento, sino que se convierte en un simple signo, sin contenido, no ya del sentimiento impreciso, sino de la representación ya concreta. El sonido, que en la música era una resonancia imprecisa, se transforma en palabra, se convierte en sonido articulado, preciso, en el cual su papel consiste en expresar las representaciones, las ideas, en ser el signo de una interioridad espiritual. El elemento sensible que, en la música, está aún estrechamente asociado al sentimiento, está aquí separado del contenido como tal, pues el elemento espiritual es necesario para convertirse en representación que será expresada por el signo desprovisto de cualquier valor y significación intrínsecos. El sonido, pues, puede ser también una letra del alfabeto, ya que aquí lo visible y lo audible están igualmente reducidos a ser únicamente

simples signos del espíritu. Esta variedad de arte constituye lo que llamamos *poesía*, en el justo sentido de la palabra. **La poesía es el arte general, el más comprensivo, aquel que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad.** En la poesía, el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un símbolo sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación.

Este tercer elemento es, pues, el elemento perfecto; es el sonido, como signo de representación, y es lo espiritual que, de una forma espiritual, se expresa por el signo de la representación: poesía épica, lírica y dramática. Insistamos en este punto: lo que caracteriza más particularmente la poesía es el poder que tiene de someter el espíritu y sus representaciones, el elemento sensible del que la pintura y la música habían ya comenzado a liberar el arte... El sonido se convierte en la palabra articulada, destinada a designar las representaciones e ideas, el punto negativo hacia el cual tendía la música se transforma en un punto perfectamente concreto, el del espíritu, representado por el individuo consciente que, por sus propios medios, asocia el espacio infinito de la representación al tiempo del sonido.

Esas serían las características generales de las formas de arte representadas, por una parte por la arquitectura y la escultura, y, por otra, por las artes subjetivas, pintura, música y poesía; sólo nos queda por hablar del lado, por así decirlo, mecánico de estas artes. Su lado sensible consiste en sus relaciones con el tiempo y con el espacio, que son ellas mismas

abstracciones de lo sensible, y gracias a esto o por medio de esto, lo sensible es sensible; son abstracciones generales de lo sensible. Considerado desde este punto de vista, el arquitecto toma como materia de su representación el espacio en tres dimensiones, pero de tal forma que las determinaciones fundamentales del espacio, ángulos, superficies, líneas, tienen una regularidad que les impone el entendimiento. Las formas son aquí simples cristalizaciones de las que el espíritu, el alma, están aún ausentes. La pirámide sólo encierra a un Dios ausente. En lo que concierne a la escultura, ha dado a todo el espacio una figuración orgánica, partiendo desde dentro. A continuación vienen las artes románticas, en las cuales lo exterior comienza a subjetivarse, y el espacio a convertirse en abstracto. Este espacio abstracto termina por reducirse al punto que se transforma en un punto del tiempo, un punto negativo que es al mismo tiempo un punto de separación, una negación de la separación. Este elemento sensible del tiempo es el de la música. En la poesía el punto corresponde igualmente al tiempo, pero éste, en lugar de ser una negatividad formal, es perfectamente concreto, en tanto que punto del espíritu, en tanto que sujeto pensante asociado al sonido temporal en el espacio infinito de la representación. De esta forma, a cada arte particular corresponden determinaciones particulares de la exterioridad.

En lo que concierne a las relaciones de las artes particulares con el arte en general, destacaremos aún que el arte simbólico tiene su aplicación más amplia en la arquitectura; en ella se desarrolla de una forma completa, sin convertirse aún en el lado inorgánico de otro arte. En el arte clásico la escultura es

lo incondicionado, la arquitectura se alía a ella a título accesorio. El arte romántico es principalmente el terreno de la pintura y la música, en las cuales se revela su independencia incondicionada. El tercer arte romántico que se eleva a la objetividad en sí es la poesía que, extendiendo indefinidamente su terreno, interviene en las otras dos artes románticas, e introduce en ellas un elemento nuevo, y obtiene de ellas, al mismo tiempo, elementos para su propia formación. En efecto, **la poesía es común a todas las formas de lo bello y se extiende a todas, pues su elemento verdadero es la fantasía, de la que toda creación, que tiene como objetivo la belleza, sea cual fuere su forma, tiene necesidad.**

La obra de arte tiene tanta riqueza, presenta tal cantidad de aspectos, que es fácil adoptar tal o cual criterio particular para la división del tema. Al elegir un solo aspecto, al adoptar un solo criterio, no se tarda en caer en inconsecuencias, dado que el aspecto elegido no existe por sí mismo, sino en virtud de un principio superior al que está subordinado. Enfocado en su particularidad, aparece consecuente, pero al obedecer a un principio superior, le está subordinado. Se había querido establecer una división, basándose en las relaciones con el tiempo y el espacio; pero éstas son relaciones perfectamente abstractas. La arquitectura se convierte entonces en cristalización, la escultura en forma orgánica de la materia, la pintura en superficie y línea; en la música, el tiempo se reduce al punto, al punto que no está nunca vacío, es decir, al tiempo y, en fin, en la poesía surge otra determinación distinta de esta determinación abstractamente sensible. Pero a este grado más elevado, el arte se supera y se convierte en prosa, pensamiento.

Lo que las artes particulares realizan en cada obra de arte, considerada aparte, son, según su concepto, las formas generales de la idea de lo bello en vía de desarrollo. En cuanto a su realización exterior, el arte aparece como un panteón en el cual el espíritu de lo bello, aprehendiéndose a sí mismo, es a la vez arquitecto y obrero, y no estará acabado hasta después de milenios de historia universal.

Hegel, G. W. F. (1985) *Introducción a la estética*. Barcelona: Península. pp. 125-156

Bibliografía de la asignatura

Arnaldo, Javier (1994) *Fragmentos para una teoría romántica del arte. (Antología)*. Madrid: Tecnos.

Béguin, Albert (1981) *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, Ernst (1974) *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, Ernst (1981) *La filosofía de la ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.

Givone, Sergio (2006) *Historia de la estética*. Madrid: Editorial Tecnos.

Hegel, G. W. F (1965) *Introducción a la Estética*. Barcelona: Península.

Kant, Emmanuel (1991) *Crítica a la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Erwin Panofsky (1984) *Idea. Contribución a la historia del arte*. Madrid: Alianza.

Schelling, F. W. J. (1949) *Filosofía del arte*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Schlegel, Friedrich (1994) *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza.

Summers, David (1993) *El Juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética*. Madrid: Tecnos.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1995) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Todorov Tzvetan (1991) *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.