

TESIS DOCTORAL



TÍTULO DE LA TESIS:

**LA FRAGMENTACIÓN: CATEGORÍA ESTÉTICA
Y ARTÍSTICA DE LA MODERNIDAD.**

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR:

SONIA MAURICIO SUBIRANA

Licenciada en Derecho y Doctora en Derecho.

DIRECTOR DE LA TESIS: SIMÓN MARCHÁN FIZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

2015

LA FRAGMENTACIÓN: CATEGORÍA ESTÉTICA Y ARTÍSTICA DE LA MODERNIDAD.

PRESENTACIÓN	7
---------------------------	---

CAPÍTULO I. EL BARROCO COMO GERMEN MODERNO DEL CONCEPTO DE FRAGMENTACIÓN.

I. El barroco y la fractura de la metafísica: fragmento y fuga	14
II. La Monadología de Leibniz y su articulación de totalidad.....	19
III. La Querelle barroca y el cuestionamiento del orden clásico.....	25

CAPÍTULO II. EL DEBATE ESTÉTICO ILUSTRADO: FRAGMENTACIÓN VERSUS TOTALIDAD.

I. La nueva sistematización ilustrada.....	30
II. Lo sensible como elemento autónomo y el fragmento ilustrado	33
1. La estética alemana: lógica y sensibilidad.....	34
2. La estética francesa: razón y sentimiento	38
III. La artificialidad del signo estético ilustrado.....	41
1. La estética alemana y el orden clásico.....	41
2. La estética francesa y la artificialidad artística.....	47
IV. El relativismo del gusto estético y el placer artístico en el sujeto ilustrado.....	55

CAPÍTULO III. LA CRÍTICA DEL JUICIO Y LA ESCISIÓN DEL SISTEMA.

I. La confluencia estética de la crítica kantiana.....	64
II. La fragmentación y el eclecticismo en los lenguajes artísticos ilustrados	76
III. El retorno a la naturaleza como fragmento ilustrado ideal	82
IV. La reformulación del paradigma clásico como fragmento moderno	89
V. El fraccionamiento y la crítica del espacio	103
VI. El fragmento del claroscuro estético ilustrado	109

CAPÍTULO IV. FRAGMENTACIÓN Y TOTALIDAD EN EL IDEALISMO ROMÁNTICO	117
I. Idealismo estético y revolución	117
II. El sujeto escindido y la utopía estética de Schiller.....	125
III. Fragmento y totalidad estética en Schlegel, Novalis y Schelling.....	135
1. Fragmento estético y subjetividad.....	138
2. Fragmento estético y límite.....	142
3. Fragmento y experiencia estética.....	146
4. Inconsciente e intuición estética.....	150
5. Fragmento mitología y fábula.....	157
6. Fragmento y religión.....	163
IV. La ruina romántica y la descomposición estética	169
V. Lo sublime en la práctica artística romántica	177
VI. Naturaleza y tradedia romántica	182

CAPÍTULO V. DIALÉCTICA Y ANHELO TOTALIZADOR HEGELIANO.

I. Sistema hegeliano y dialéctica	189
II. Círculos hegelianos y disolución estética	197
III. La reconstrucción del clasicismo estético de la Biedermeier	206

CAPÍTULO VI. LA ESTÉTICA EN NIETZSCHE Y SUS FUGAS.

I. Desintegración política y fragmentación estética	211
II. Nietzsche: estetización del mundo y disolución estética	216
1. Embriaguez estética y fragmentación.....	220
2. Genialidad y dualidad poética.....	232
3. Arte fundador y obra de arte total.....	238
III. Fragmento estético y desmoronamiento de los ideales.....	245

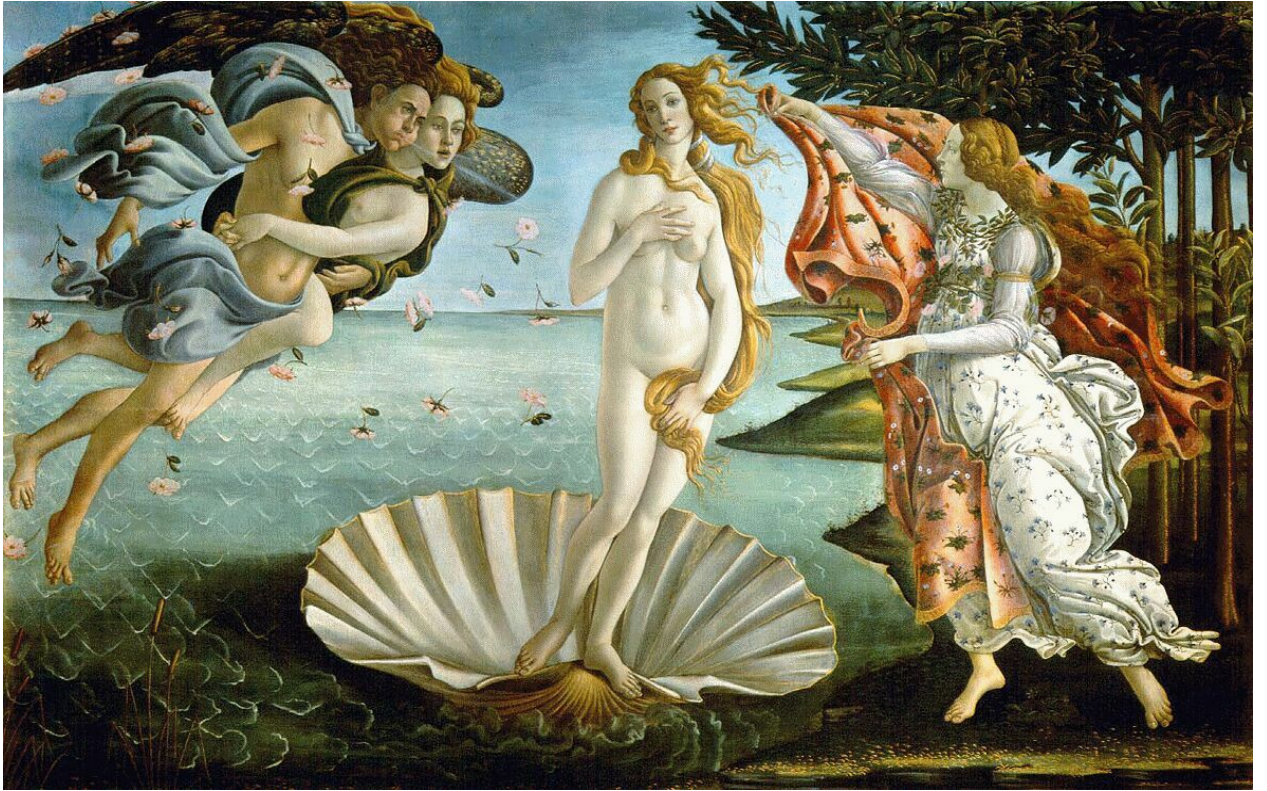
EPÍLOGO SOBRE LA CONDICIÓN PRESENTE.

I. Fragmento y diseminación.....	265
II. La disolución de la polémica: clasicismo, modernidad y posmodernidad.....	270
III. La bifurcación estética: real/ virtual.....	284
IV. Fragmento literario y disolución posmoderna	295
CONCLUSIONES	301
BIBLIOGRAFÍA	316

Un punto de partida. Recuerdo a los nueve años visitar El Prado con mi padre. Fuimos directos a la sala de El Bosco. Al detenerme frente a sus cuadros surgió de repente un mundo fantástico e irreal de seres que retozaban junto a orejas y animales imaginarios.



Luego entramos en La sala de las Pinturas Negras de Goya. El aquelarre de brujas y monstruos me impresionó tanto como La Peste de Camus, que acababa de leer con la pobredumbre de sus ratas verdes todavía en la memoria. He vuelto muchas veces a esas salas. Qué trataba de explicarme mi padre situándome frente a esas imágenes irracionales, tortuosas y sublimes. Probablemente, me mostraba como la experiencia estética posee caminos privilegiados para entender la complejidad humana.



Botticelli. El nacimiento de Venus. 1480.

Otro punto en el tiempo. En Madrid e inmersa en el capítulo de la tesis sobre Nietzsche y la tragedia romántica. Mi madre llegó de Navarra con el peor de los pronósticos. Me recomendó una exposición de Van Gogh en la Thyssen que la había impresionado una semana antes de emprender dicho viaje. Eran los últimos cuadros del pintor que ya presagiaban la cercanía de la muerte, estaban plenos de color y de la naturaleza viva de Arles.

Experiencia estética indisoluble para mí de la experiencia de vida, y a la vez goce que abre nuevas dimensiones de la realidad y conecta con lo sagrado. Quizás esa sea la razón última de tratar de disfrutar y conocer mejor lo que tiene también de misterio inaprensible.

-PRESENTACIÓN.

La filosofía y la estética son una reflexión sobre el presente, pues aunque nos remontemos a Kant, al mostrarse aquí y ahora, abren la posibilidad desde la cual se funda lo actual. El presente ya no es concebible como epifanía del espíritu absoluto hegeliano, como una totalidad cerrada y sin grietas. En tiempos tan contradictorios como los actuales preguntarse por la fragmentación estética supone la constatación “a priori” de una realidad compleja cuya aprehensión va a ser parcial.

El discurso estético admite una historia milenaria y su origen se encuentra esparcido en la reflexión filosófica y teológica desde la Antigüedad. Ahora bien, es a partir de la disolución barroca y el quiebro de las categorías metafísicas tradicionales cuando aparece el germen de la *fragmentación estética* como explica muy bien Benjamin en *El origen del drama barroco*⁽¹⁾. La tradición filosófica ha profundizado en la dialéctica existente entre la idea de todo o totalidad y la idea de fragmento que se escinde a partir de la fractura. Desde el Barroco a la posmodernidad, contamos con varios siglos en los que la estética, en el largo trecho que se extiende desde la construcción de la razón hasta su posterior deconstrucción, transita por la fragmentación del discurso filosófico y artístico. A partir de la fractura de la metafísica barroca y atravesando la escisión de la crítica del juicio kantiana hasta la descomposición hegeliana se producen mutaciones imprescindibles para entender la modernidad del hecho estético. De todas ellas son herederas las narrativas de Nietzsche, Benjamin, Heidegger o Baudrillard con sus inmersiones en el hecho estético fragmentado para abordar la complejidad de la experiencia de lo real.

Desde el punto de vista discursivo, la operación de ruptura, sin la cual no hay fragmento se expresa a partir de la reconstrucción por medio de hipótesis del sistema de pertenencia⁽²⁾. En esta línea, se parte de *La Monadología de Leibniz* en la estética barroca en la que el fragmento se constituye como unidad autónoma en relación con un conjunto de fragmentos que definen la totalidad. Es el mismo sistema que rescata

¹ Cfr. Benjamín, W. *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, ed. 1990, pág. 200 y ss.

² Cfr. Calabrese, O. *La era neobarroca*, Cátedra, ed. 1989, pág. 88 y ss.

Schelling en el acontecer romántico en el que el fragmento se transforma en sistema sin renunciar a su pertenencia a otro sistema en una dialéctica de círculos abiertos.

El debate que envuelve a la fragmentación es tan amplio y variado, que es necesario acotar brechas y límites para abordar un hecho estético que en ningún caso trataré de abarcar en su totalidad, sino, más bien, como una reflexión dialéctica ⁽³⁾ que se revela en su apertura. Para ello analizaré los pliegues de un discurso que se ha ido formando como un palimpsesto a partir de los distintos planos que lo alumbran. En este sentido, Deleuze en *¿Qué es la filosofía?*⁽⁴⁾ hace uso de una metáfora extraída de la geología que me parece muy pertinente, pues habla de un tiempo estratigráfico de la filosofía. El desarrollo de la fragmentación estética consistiría en la superposición de estratos y no se puede entender por el desarrollo diacrónico desde las nociones del antes y del después, sino por la superposición de unos planos de inmanencia sobre otros. “El tiempo filosófico es un tiempo grandioso de coexistencia que no excluye el antes y el después, sino que los superpone en un orden estratigráfico”. Por tanto, la filosofía del arte y la estética es devenir y no historia, coexistencia de planos y no sucesión de sistemas. Deleuze y Guattari señalan que la filosofía se enfrenta al caos construyendo conceptos y el arte hace lo mismo mediante figuras estéticas sobre un plano de composición. El fragmento estético se encuentra con otros cuyos bordes no se tocan, ya que la armonía clásica se disuelve en una lógica del vacío que ocupa sus lugares. De ahí, la complejidad de darles forma y situarlos en el tiempo.

Foucault, de acuerdo con la interpretación del texto de Kant *Was ist Aufklärung*⁽⁵⁾, propone una alternativa metodológica que me parece muy sugerente para las tesis sobre la fragmentación que desarrollaré en esta investigación. Cuando remite a Kant para ahondar en qué consista la Ilustración, el autor francés nos aclara que no hay filosofía actual, desde Hegel hasta Horckheimer o Habermas, pasando por Nietzsche o Max Weber, que de una manera directa o indirecta no se encuentre confrontada con una reflexión sobre la Ilustración como punto de inicio de la edad de la crítica. Foucault se plantea o bien una filosofía que se presenta como analítica de la verdad en general, o

³ Cfr. Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, cit., pág. 256-258.

⁴ Cfr. Deleuze, G. y Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, ed. 1993.

⁵ Cfr. Foucault, M., "¿Qué es la Ilustración?", *Revista Magazine Littéraire*, núm. 309, en español en *Saber y Verdad*, pág. 197-207.

bien, como un pensamiento crítico que tomaría la forma de una ontología de la actualidad del presente. Será en esta segunda línea en la que esta tesis intentará detenerse, ahondando en las distintas paradojas del concepto de fragmentación estética y artística que arrancan en el período ilustrado y perviven hasta nuestros días en la posmodernidad o como queramos denominar nuestra época.

En esta línea, se trazan planos paralelos en los que el debate filosófico y estético remite a estructuras del pensamiento o personajes conceptuales, propios de la filosofía, que suponen potencias de conceptos y operan sobre un plano de inmanencia como una imagen del ser de lo fragmentario. No se trata por tanto de hacer una historia de la estética, sino un ejercicio de memoria del presente como condición de posibilidad. En consonancia con ello, utilizaré figuras estéticas del arte que operan sobre un plano de composición como imágenes de una genealogía en los distintos momentos a partir de la razón pero, también, de la imaginación y el gusto; como cualidades innatas de la reflexión estética y artística, que luego se vinculan a lo irracional o inconsciente y que persisten hasta hoy. Se trata de abrir líneas conceptuales o de pensamiento en el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo temprano, con Hegel y luego con Nietzsche. Estas brechas cobran mayor significado a partir de la experiencia artística en la pintura, la arquitectura, la música o la literatura. De ahí, las asociaciones de Kant con Sade y Nietzsche, Wagner o Andreas-Salomé y Derrida con Eisenman.

Por exponer brevemente el orden conceptual se puede señalar que en el primer capítulo de la tesis, abordaré cómo preámbulo la fragmentación barroca que cuestiona el carácter absoluto del ideal de belleza metafísico y recurre a la alegoría como germen de lo arbitrario y escindido que muestra lo real. Ahí se sitúa el inicio, ya que el debate estético barroco gira por primera vez sobre la nueva condición fragmentaria de la belleza que, curiosamente, encuentra sus reflejos tanto en la Monadología de Leibniz como en las fugas de Bach. Como apunta Marchán Fiz⁽⁶⁾, el entrelazamiento de la disolución y la construcción en el cruce entre el Vitruvianismo y el Cartesianismo hegemónico inaugura una fase previa, una suerte de prehistoria de la modernidad que arranca durante el último tercio del siglo XVII por obra de la *querelle* francesa y concluye a mediados del siglo XIX tras la mediación del Romanticismo alemán. A este

⁶Cfr. Marchán Fiz, S. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, pág. 12 y ss. y *La estética en la cultura moderna*, pág. 18 y ss.

respecto, indagaré en cómo las categorías modernas empiezan a gestarse cuando hay una separación del universal inmutable y desaparece lo perfecto vinculado a lo divino. En virtud de ello, la disolución del clasicismo que produce el debate estético barroco estimula la transformación de las artes a través de la filtración de la nueva dimensión temporal como experiencia.

En el segundo capítulo abordaré cómo la Ilustración ⁽⁷⁾, a partir de la construcción del edificio de la razón autónoma, consolida el concepto de estética ⁽⁸⁾. La estética nace como una disciplina a partir de la conciencia de la escisión y del dualismo entre la razón y la sensibilidad. Por ello, trataré de exponer las líneas canónicas del pensamiento o más ortodoxas desde el punto de vista metodológico del discurso sobre el que se construye la estética ilustrada. De hecho, la filosofía moderna y, por consiguiente, la nueva mirada estética nacieron de un cuestionamiento radical. En palabras de Trías: “Nace en el instante en que el yo pensante, el *cógit*, pone en duda toda palabra recibida con el peso de alguna autoridad y toda respuesta que bloquee la posibilidad de reiterar el ejercicio de la universal dubitación “⁽⁹⁾. Se inaugura así el sujeto autónomo, al que se le confiere, de manera paralela a la estética, un estatuto similar, si bien su configuración difiere en las tres grandes ilustraciones: en la del empirismo inglés, de la Enciclopedia francesa y del racionalismo alemán. Por ello, la reflexión artística de este período constituye uno de los momentos más fecundos de la historia y la teoría del arte, pues confluyen las declaraciones racionalistas de la arqueología clasicista con las formulaciones relativistas sobre la belleza fundadas en la convención o la experiencia. Es cuando se producen dos invitaciones jánicas que han llegado como retos: el “atrévete a saber” y “atrévete a sentir” ⁽¹⁰⁾. Kant potencia el giro de la filosofía a la estética lo que significa, en palabras de Marquard, que “la filosofía no interpreta el arte por el arte, sino para comprender el mundo y no interpretar a los artistas por los artistas, sino para entender a los hombres”.

⁷Cfr. Baumgarten, A. G. *A Ästhetik*, 1750-1758, (Philosophische Bibliothek, Hamburgo, ed. 1988) donde realiza una primera formulación sobre la Estética y la concibe como una gnoseología inferior que incluye la teoría de las artes liberales, el arte del pensar en modo bello y el arte de la analogía de la razón.

⁸Cfr. Eco, U. *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, ed. 2012, pág. 253 y ss.

⁹ Cfr. Trías, E. *Filosofía del futuro*, Ariel, Barcelona, ed. 1983, pág. 16.

¹⁰ Cfr. Molinuevo, J.M. *La experiencia estética moderna*, Síntesis, ed. 2002, prólogo.

En el capítulo tercero me adentro en cómo la nueva forma de entender la belleza a finales del siglo XVIII supone una ruptura de los formalismos tradicionales y se encamina hacia una nueva valoración de las cualidades sensibles. El abandono de los parámetros tradicionales, a partir de la imposibilidad de la recuperación del orden clásico, se muestra al final de la Ilustración en la práctica artística de Goya o Piranesi. Y en lo filosófico y estético, con el desenmascaramiento de Kant. A partir de la toma de conciencia sobre la imposibilidad de clausura de la estructura ilustrada, la tesis se centra en cómo su agrietamiento desemboca en el Romanticismo alemán.

Por su parte, el capítulo cuarto ahonda en cómo la disolución de la totalidad es el campo de batalla del Romanticismo alemán en donde conviven el idealismo de la belleza y el arte propios de los anhelos de totalidad y organicidad de la obra clásica con la fragmentación de dichas categorías y la irrupción de lo irracional. La voluntad o utopía de síntesis encuentra en Schelling a uno de sus mejores representantes junto con la estetización ético-política de Schiller, y ambas tendencias se plasman en la poesía de Hölderlin. En este sentido, la importancia de la experiencia del sujeto y su libertad enlazan con la frase de Goethe: “Lo que ustedes, queridos señores, llaman espíritu de las épocas pasadas no es en definitiva otra cosa que vuestro propio espíritu, en que esas épocas se reflejan”.

Los círculos hegelianos y la disolución estética encuentran su desarrollo en el capítulo quinto. Será el final de la Ilustración y los grandes relatos cuyo último exponente es Hegel y concluirá con el discurso sobre la totalidad marxiana en la filosofía política del XIX. La estética hegeliana, monumento de la historia del arte, *supone* una inflexión fundamental que impregna la modernidad posterior en el sentido que precipita la clausura de la estética clásica e inaugura la disolución de los sistemas estéticos.

En el capítulo sexto, Nietzsche vuelve a entroncar con el primer romanticismo alemán con *El Origen de la tragedia* en donde le invade la nostalgia del canon clásico. El giro hermenéutico llevado a cabo por Nietzsche escora al relativismo de una verdad ya descompuesta en cuyo más allá se encuentra el arte. Disolución de la universalidad a partir de un modelo fragmentario en el que va implícita la incapacidad de apresar una totalidad ya disuelta en los modelos estéticos y artísticos. Como explica Fernández-

Galiano⁽¹¹⁾), el carácter subversivo, que descompone con un latido orgánico las geometrías heladas del racionalismo y corrompe con delirios oníricos la claridad solar de la ilustración arquitectónica no responde sólo a la posmodernidad. Esta ebriedad dionisiaca ha estado permanentemente presente en nuestra cultura. Y es Nietzsche uno de sus principales exponentes con un pensamiento del afuera que se nutre de dicha tradición.

En Nietzsche converge la modernidad y su crítica. Para el filósofo, en la cultura moderna se aprecian síntomas de decadencia y desarraigo total motivados por “la prisa y el apresuramiento generalizados, la velocidad en aumento de la vida y el abandono de toda actitud contemplativa y sencilla”. Ante la debilidad de los contornos y la monotonía de los colores en el cuadro de la vida moderna, los individuos piensan con precipitación y exclusiva preocupación por sí mismos. En realidad, ese universo fragmentado es una construcción frágil, ya que “todo en nuestro mundo depende tanto de todo lo demás, que si se elimina un simple clavo, todo el edificio tiembla y se desploma”⁽¹²⁾. Por ello, la cultura moderna simbolizaría el carácter fugaz, transitorio y fortuito de la modernidad. Pero la estética de Nietzsche se constituye también como la pieza que abre las líneas de fuga del después de la modernidad. Este autor enlaza con el movimiento que nace en otro umbral de época y que continúa con las vanguardias para llegar a la actualidad posmoderna. Raíz que se sumerge en la estetización y ontologización que rescata Heidegger y desemboca en los posmodernos.

Lo que acabo de sugerir nos adentra en el epílogo de una estética posmoderna actual en donde el sentido que se desprende del fragmento estético o de la obra de arte⁽¹³⁾, están presentes también en los agujeros de la realidad. De éstos, habla Lacan cuando señala que la palabra es inasible, porque la verdad que la porta siempre se escabulle; la verdad sólo puede decirse a medias porque es imposible decir toda la verdad. Esta imposibilidad para aprehender toda la verdad impide construir un saber totalizador sobre la misma. A partir de estas premisas, se tratan los códigos estéticos de las nuevas expresiones artísticas como la fotografía, el video, las instalaciones o el arte "net" junto con las mutaciones que experimentan la arquitectura, la música o la pintura

¹¹ Cfr. Fernández-Galiano, L. *Arquitectura Viva*. Surreal Works, 152. 5/13.

¹² Cfr. Nietzsche, F. *Sämtliche Werke*, vol. 7, pág. 817.

¹³ Cfr. Lyotard, J.F. *A partir de Marx y Freud*, Fundamentos, ed. 1993, pág. 75 y ss.

para decir que no está todo dicho. A partir del desprendimiento de la comprensión de verdad y totalidad, surge la retórica de lo aleatorio, rizomático y heterogéneo, junto con el desplazamiento de los grandes relatos por los múltiples juegos del lenguaje artístico. De acuerdo con estas nuevas tecnologías y sus maneras novedosas de entender el fragmento, se ahonda en cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo como de género creativo. Experiencia estética que se funde en todo el trabajo con las distintas articulaciones de una estructura argumentativa abstracta para conducirla a la frase de Spinoza que Deleuze repite es sus escritos: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”.

Fluir de las frases y arquitectura de los capítulos que se integran en horizontes de significación abierta. La verdad como algo íntimo que al sujeto le toca y le concierne sobre el tema que elige para articular su escritura. Si las preguntas vuelven a plantearse y uno escribe sobre ellas es porque en el decir no está todo dicho y siempre quedan abiertos interrogantes. Discurso estético que se sitúa en lo fragmentario para coexistir con un sentido de totalidad fluido, cambiante, conexo y abierto en el que estamos inmersos.

Las Palmas Gran Canaria, a 18 de junio de 2015.

CAPÍTULO I. EL BARROCO COMO GERMEN MODERNO DEL CONCEPTO DE FRAGMENTACIÓN.

I. EL BARROCO Y LA FRACTURA DE LA METAFÍSICA: FRAGMENTO Y FUGA.

La razón ilustrada es heredera del racionalismo barroco por cuanto continúa con la propuesta de construcción de un sistema que permita un conocimiento más certero de un orden objetivable desvinculado de la metafísica tradicional. Como explica Kant⁽¹⁴⁾, dicha metafísica era usurpadora en cuanto que se concebía como ciencia que anhelaba explicar el funcionamiento de los seres y, por tanto, se consideraba a sí misma como la ciencia primera no siendo esa su misión, aunque tampoco nadie ni nada intentaba arrebatárle sus falsos títulos y conquistas. El Barroco rompe con la concepción escolástica de la belleza como atributo divino. Es por ello que su práctica artística ve desbordada la totalidad armónica del esplendor metafísico. La *querelle* que se suscita es determinante para la fractura definitiva de la metafísica vinculada al conocimiento sensible. A partir de este cisma se plantea por primera vez si se puede seguir hablando de totalidad vinculada al orden clásico o ya la fragmentación es ineludible. Y comienzan las disputas histórico-artísticas aunque todavía en la órbita de la metafísica de lo bello⁽¹⁵⁾.

La práctica artística barroca muestra cómo desde los hechos singulares y los restos materiales es posible la recuperación de la verdad, a su vez fragmentada de lo real. En *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin profundiza en el problema de la alegoría barroca. El símbolo prescribe, desde su propia etimología, porque no es posible la unidad reconciliada entre la forma y el contenido⁽¹⁶⁾. La alegoría se demora en las

¹⁴ Cfr. Kant, I. *Kant's Schriften*, vol. IX, Berlín, ed. 1938, pág. 40 y ss. cuando afirma: “Hay mucho que decir sobre la metafísica, pues si bien desde siempre ha querido ser la reina y soberana absoluta de todas sus provincias ahora se ve violentamente, con brusquedad, destronada, perseguida y humillada...Pero eso, en cierto sentido, es lo que tenía que ocurrir porque sus reinos no le pertenecían verdaderamente: en realidad la metafísica era una usurpadora”.

¹⁵ Cfr. Eco, U. *Arte y belleza en la estética medieval*, cit., pág. 15, donde explica: “Está claro que en la Edad Media, existe una concepción de la belleza puramente inteligible, de la armonía moral, del esplendor metafísico (...). A tal propósito Curtius (1948, 12.3) afirma que: Cuando la escolástica habla de belleza, se refiere a un atributo de Dios. La metafísica de la belleza (por ejemplo de Plotino) nada tiene que ver con la teoría del arte.”

¹⁶ Cfr. Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*. Es precisamente en la “Introducción” donde aparece por primera vez la teoría de la representación de la verdad de Benjamin basada en su desmembramiento en mosaicos (*Mosaiks*).

opacidades de esta relación o en las numerosas oscuridades del vínculo entre significado y significante. Lo que desemboca en la desintegración de la idea simbólica de totalidad. Esta argumentación respecto a la estética barroca se emparenta con la posterior disolución hegeliana que es considerada como el final definitivo de los sistemas clásicos. En palabras de Benjamin: *En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el eidos se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca. En los áridos rebus resultantes se encuentra depositada una clarividencia aún accesible al que, confuso, medita rumiando sobre ellos. La misma manera de ser del clasicismo le impedía percibir la falta de libertad y el carácter inacabado y roto de la bella Phycis sensible* ⁽¹⁷⁾.

El tradicional sistema orgánico, formulado en el primer Barroco, de acuerdo con el principio jerárquico basado en la capacidad de disponer los elementos valorándolos en el todo queda fracturado al firmarse el certificado de defunción del orden medieval y los ideales que alentaba⁽¹⁸⁾. Se gesta un nuevo concepto de fragmentación que supone el primado del exceso, a través de la mutabilidad, el cambio o la metamorfosis de un mundo inestable. Expresión de esta complejidad es el gusto barroco por los laberintos presentes en multitud de jardines de la época. Se rompe la identidad entre significado y significante en un mundo opaco en el que había irrumpido lo irracional y su representación. Es curioso cómo la modernidad, que expresa esta fractura ya encontraba antecedentes en la representación pictórica de *La Torre de Babel*. Dicha torre simboliza, tradicionalmente de acuerdo a los textos bíblicos, el nexo capaz de unir el centro de la tierra con el centro del cielo en una construcción del mundo donde simbólicamente todos los hombres van a hablar la misma lengua:

¹⁷ Cfr. Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, cit., pág. 167.

¹⁸ Cfr. Kaufman, E. *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Prólogo de Rafael Moneo, Biblioteca de arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, ed. 1989.

*Mas Yahveh descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y dijo: «He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo este el principio de sus empresas. Nada les impedirá que lleven a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos con los otros». Así, Yahveh los dispersó de allí sobre toda la faz de la Tierra y cesaron en la construcción de la ciudad. Por ello se la llamó **Babel** porque allí confundió Yahveh la lengua de todos los habitantes de la Tierra y los dispersó por toda la superficie.*

Génesis 11:1-9

Resulta revelador cómo en los cuadros de muchos artistas flamencos del siglo XVI la torre se escenifica con sus estructuras superiores demolidas y a punto de derrumbarse. Así, aparecen precedentes de ese desbordamiento de lo bello en las estructuras clásicas con la aparición de fragmento y ruina. La caída del sistema cartesiano metafísico y de sus dioses tiene clara expresión en el ámbito artístico con la ruptura de las estructuras piramidales teocráticas en la estética barroca y de manera clara, en lo pictórico.



Brueghel. Torre de Babel. 1563.

Como apunta Trías¹⁹), la actitud filosófica moderna tiene por precedente el cuestionamiento del monopolio de la fuente eclesiástica tradicional como única fuente autorizada de interpretación del texto bíblico y de la palabra del Hijo de Dios. Caída la torre de Babel de la metafísica, aparece un nuevo orden en la articulación del sistema de conocimiento, en general, y de la sensibilidad y del arte, en particular. Es el caso de *Apolo y Marsias* de Ribera (1637), que ya muestra al hombre en tierra con un rostro desencajado de dolor que enlaza con el muy posterior grito expresionista de Munch.



Ribera. *Apolo y Marsias*. 1637.

En este tránsito del Barroco a la Ilustración, es interesante apuntar la crítica al lenguaje que articula Vico en su tratado *De antiquissima italorum sapientia* (1710) donde profundiza en el cuestionamiento de la metafísica dogmática²⁰). Este autor

¹⁹ Cfr. Trías, E. *Filosofía del futuro*, cit. pág. 15.

²⁰ Cfr. García Hernández, B. “Vico acerca del cogito de Descartes y Plauto. Mucho más que una simple analogía”, en *Pensar para el nuevo siglo Giambattista Vico y la cultura europea*, pág. 155 y ss.

afronta en *Principios de ciencia nueva* (1744)⁽²¹⁾, la centralidad del lenguaje en la experiencia humana y la naturaleza no sólo racional de la esencia de ese mismo lenguaje. En la base del discurso lógico aparecen vetas de irracionalidad vinculadas a la imaginación y a la fantasía. Y realiza un análisis lingüístico desde la relectura de la historia de la cultura. Para ello, propone una nueva ontología a partir del restablecimiento de la unidad del ser, en la que toma como fuentes: *A Platón con Demócrito, Aristóteles con Descartes, los escolásticos con los modernos, la teología y la moral con la razón*.

A juicio de Vico, la filosofía se une a la filología para abordar “la oscuridad de las causas” por las que se ha sentido “horror de razonar sobre ello”. A partir de estos nuevos postulados, que consideran al pensamiento como producto indisoluble de razón y sentido, se señala cómo aquél no es sólo causa de la mente sino de su unión con el cuerpo. Lo que abre la espita de nuevas formas de sensibilidad, que se reflejan en lo artístico donde el estilo como lenguaje universal cederá el protagonismo formal a las “maneras” de sentir en sus distintas plasmaciones estéticas. Esta reflexión de Vico entronca con la ética de Spinoza y que luego rescataría Deleuze en una de las frases que definen la experimentación artística: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”.

En definitiva, como expone, Ancheschi⁽²²⁾ al trazar una idea del Barroco, para hacer un análisis sobre la cultura y el espíritu de las formas barrocas es fundamental comenzar por la filosofía, por la ciencia y por la música. Son estos tres aspectos los que se abordan a continuación.

²¹ Cfr. Vico, G. *Principios de ciencia nueva I y II. (Principi di scienza nuova, d'intorno alla comune natura delle nazioni, 1744)*, Biblioteca de Filosofía, Barcelona, ed. 2002.

II. LA MONADOLÓGIA DE LEIBNIZ Y SU ARTICULACIÓN DE TOTALIDAD.

La Monadología de Leibniz resulta imprescindible para la articulación moderna de lo estético. La idea es mónada, imagen del mundo y a través de ella los fenómenos representan la totalidad. Es decir, la idea estética como representación de la realidad se convierte en la representación de su verdad. Leibniz al hablar del alma como espejo viviente del mundo insiste en la resonancia reflectante del mundo a partir de la diversidad monadológica y, por tanto, cómo cada mónada puede expresarlo⁽²³⁾.

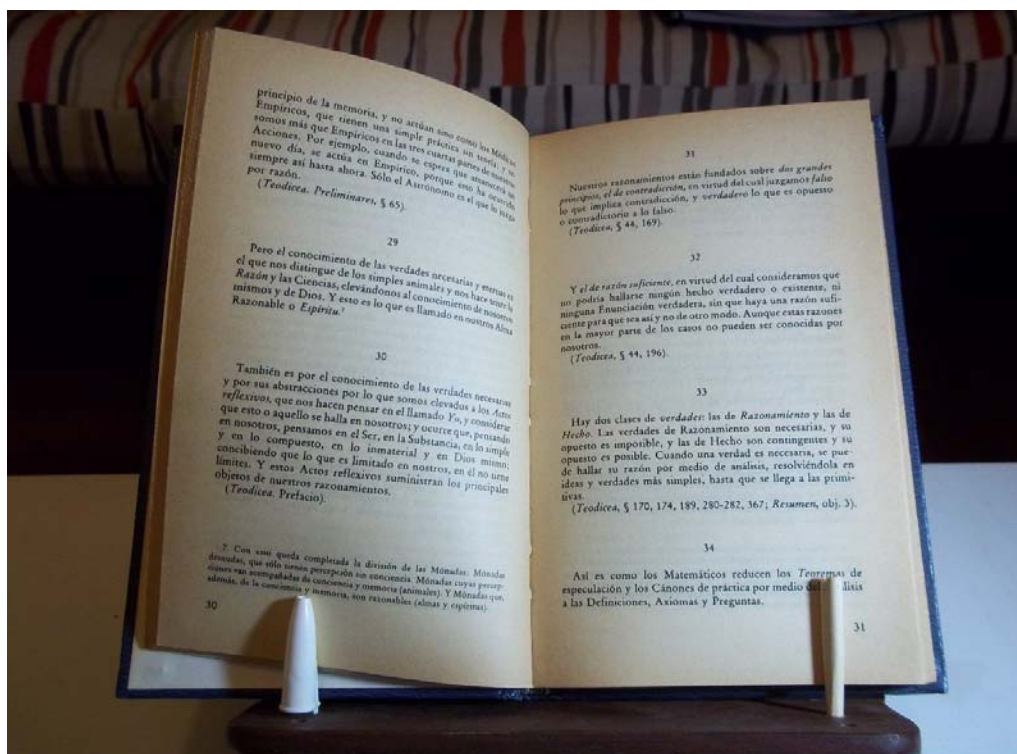
Este autor interrelaciona una nueva concepción del universo, muy influido por los nuevos avances científicos de Newton, con unos planteamientos lógicos insertos en *El discurso de metafísica* (1685-1686), *La Beatitudo* (1710-1711) y *La Monadología* (1714), que son trasvasados después a las relaciones entre los sistemas lógico y sensible por los distintos teóricos alemanes. La aportación fundamental de Leibniz radica en que estructura una nueva forma de comprensión de la realidad que permite el tránsito del Barroco a la Ilustración. La originalidad de dicha formulación reside en la inversión de los principios barrocos para construir un nuevo concepto de totalidad a partir de la pluralidad de sustancias simples o individuales, con carácter autónomo, a las que denomina “mónadas”⁽²⁴⁾.

En Leibniz, las mónadas siempre son actuales, y remiten tanto a lo virtual realizado en sí mismas como a lo posible de realizar con el agregado de mónadas, que da origen a lo compuesto, la cualidad, figura o cosa. Las mónadas contienen todo lo que se puede componer en un mundo posible. Por esta razón, lo que se consigue no es una relación de horizontalidad, sino una relación de armonía, ya que todas las mónadas

²³ Cfr. Benjamin, W. *El origen del drama alemán*, cit., cuando retoma la formulación de Leibniz (Discurso de Metafísica, GP. IV, &27, pág. 453) por la cual: “Las expresiones que están en nuestra alma, sea que se las conciba o no, pueden ser llamadas ideas, pero las que concebimos o formamos pueden llamarse nociones, conceptos”. De esta forma, mientras los conceptos mostrarían los elementos comunes de las cosas, las ideas las universalizarían. Por eso para Benjamín las ideas salvan a los fenómenos, porque al ser eternas los universalizan, los redimen de su singularidad mantenida desde el concepto.

²⁴ Cfr. Leibniz, G.W. *Die Philosophische Schriften*, ed. Hildeshem, Berlín, 1965, pág. 20 y ss.

contienen el mundo posible. El problema del pensamiento barroco es que las series divergentes, las bifurcaciones, son fronteras entre los distintos mundos.



Leibniz. *Discurso de Metafísica*. 1686.

Esta nueva lógica del universo combina el conocimiento científico junto con la teoría filosófica e interrelaciona ambos planos. Tanto el cálculo de fluxiones de Newton como el cálculo infinitesimal de Leibniz crean un instrumento universal para que el pensamiento matemático explique la estructura del cosmos, lo que revoluciona la concepción tradicional de la naturaleza y será determinante en la teoría del conocimiento ilustrado⁽²⁵⁾. Aunque Leibniz no niega que la realidad tenga un carácter unitario, lo cierto es que la unidad de lo real no impide su distinción; lo uno y lo múltiple se dan de forma simultánea ⁽²⁶⁾. Aparece así el concepto de naturaleza, estrechamente vinculado al de razón y verdad, ya que a ella corresponde todo lo que no

²⁵ Cfr. Cassirer, E. *La filosofía de la Ilustración*, cit., pág. 26.

²⁶ Cfr. Leibniz, G.W. *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Alianza, Madrid, ed. 1992, pág. 15 y ss. donde señala cómo dicha monadología instaura un conjunto de fragmentos, multitud infinita de sustancias simples, que componen distintos universos “que no son, empero, sino las perspectivas de uno solo según los diferentes puntos de vista de cada mónada”. Esta nueva unidad se organiza como forma sometida a un impulso originario que no es una ley mecánica ni una necesidad cósmica, sino que se concibe como voluntad individual de ser aquello a lo que el individuo está destinado y con una tendencia hacia la perfección o aspiración de totalidad.

debe su origen a la inspiración fugitiva del momento, al capricho o a la arbitrariedad. Todos estos conceptos (verdad, belleza, razón y naturaleza) constituyen la lógica de las leyes y principios que fundamentan la realidad.

Se invierten así los presupuestos clásicos y se introducen nuevos principios que reivindican la diferente posición de la parte frente al todo. La trascendencia del sistema de Leibniz radica en que el fragmento no se inserta subordinado al todo, sino que se le confiere una autonomía e idéntico valor que al conjunto. Se inaugura un sistema abierto en el que cada sustancia simple tiene relaciones que expresan a todas las demás y es por consiguiente un espejo viviente del perpetuo universo ⁽²⁷⁾. La nueva veta influirá de manera determinante en la concepción ilustrada, en la que la parte no se subordina al todo de forma jerárquica sino que existe un acuerdo perfecto entre todas las sustancias, magnitud del cual cada una de ellas representa exactamente a su manera a todo el universo.

El cambio de perspectiva coloca al sujeto en el centro del sistema de conocimiento, lo que influye en el reconocimiento de sus percepciones y la existencia de una sensibilidad que le permite entender el mundo. Hasta entonces la concepción tradicional barroca exigía al individuo que olvidase su idiosincrasia, sus peculiaridades, para dejar hablar a la ley objetiva, a la pura necesidad del objeto. La separación de la construcción metafísica jerárquica a partir de la autonomía de las partes dentro del todo será un referente no sólo para la Ilustración sino también para la teoría estética romántica de Schelling. De la diversidad de los reflejos se produce una iluminación trascendental estética que estriba en que desde la variación de una única y misma escena cada una de sus figuras se convierte en la representación alegórica del mundo. En cada una aparece el mundo moderno aprisionado, y únicamente desde esta relación de semejanza de la idea con el mundo, éste no sólo puede ser representado, expresado, pensado y comprendido, sino salvado. Cada fragmento de la realidad estética es una condensación de la idea del mundo por rescatar.

²⁷ Cfr. Leibniz, G.W. *Die Philosophische Schriften*, cit. pág. 50 y ss, cuando afirma: “Los principios verdaderos de las cosas los encuentro en las unidades de sustancia que dicho sistema introduce y en su armonía mutua, preestablecida por la sustancia primitiva. Hay en él una simplicidad y uniformidad sorprendentes, de manera que se puede afirmar que es siempre y en todo la misma cosa, con más o menos grados de perfección”.

La filosofía de la representación de Leibniz, señala A. Lucas, tiene una fuerte influencia en el pensamiento contemporáneo no sólo de Benjamin sino también de Deleuze cuando articula una crítica de la representación a partir de la filosofía de la producción. Y añade cómo en estos dos autores se observa:

Uno desde la afirmación de la representación y el otro desde el rechazo de la misma, una teoría de la discontinuidad. Al discurso benjaminiano de la catástrofe, la ruina y la fragmentación del mundo, desde donde sólo nos es dado a partir de los restos reconstruir su significado, recuperar su fundamento redentor como la búsqueda de la verdad en el rostro ajado de la bella apariencia, se añade el discurso deleuziano de la diferencia, del mundo molecular, donde el flujo comunicativo de las máquinas deseantes revela la imposibilidad de la reconstrucción de la totalidad como un universo de lo continuo (28).

Por otro lado, junto con estas ramificaciones e influencias varias del proyecto filosófico de Leibniz, también se encuentra un paralelismo entre su armonía preestablecida y el proyecto de J. S. Bach en lo musical que asume el principio de individuación. En ese olimpo de la época, junto a Isaac Newton, y su comprensión de lo infinitamente grande, y Leibniz que desciende a lo infinitamente pequeño de la mónada, aparece este genio musical. En Bach, cada nota tiene a la vez un significado armónico y otro melódico funcional. El ritmo no aparece como un factor independiente; la obra entera se desarrolla sin trabas ni obstáculos. Aunque las estructuras tradicionales todavía están vigentes en las primeras composiciones, en su desarrollo compositivo introduce nuevos elementos, como, por ejemplo, un principio de fuga que abre la estructura y la desprende de la rigidez con un sentido de mónada espiritual y reflejo del universo. Para Furtwängler en su música: *No existe el menor atisbo de debilidad momentánea; la fuerza serena y continua de la acción combinada de las líneas melódicas y del progreso armónico representa un grado óptimo de fluidez, por así decir, un estado permanente ajustado al curso de los acontecimientos(29).*

²⁸ Cfr. Lucas, A. *El trasfondo barroco de lo moderno. Estética y crisis de la modernidad en la filosofía de Walter Benjamin*, cit., pág. 80.

²⁹ Cfr. Furtwängler, W. *Conversaciones sobre música*, Acantilado, Barcelona, ed. 2011, pág. 11 y ss.

Como explica Trías, en *Las Summas musicales de Bach (Las Variaciones canónicas, La Ofrenda musical, El arte de la fuga y La Misa en si menor)* aparecen reflejadas la ley de gravitación de los objetos musicales a la manera de Newton y su comprensión astronómica de lo infinitamente grande y de Leibniz con la depuración de lo infinitamente pequeño. Y señala respecto a J.S. Bach: *Se pueden recorrer todos los tonos en escalonada organicidad, según prescribe el sistema de temperamento igual. Así sucede en los dos libros de El clave bien temperado, o posteriormente en El arte de la fuga. Obras en las cuales la ciencia y el arte musical pueden unirse de modo intrínseco e inexorable. Y hasta la más excelsa de las ciencias, la teología, la que documenta la Mónada suprema, se unirá a la música a través del comentario revelado de la palabra de Dios por medio de cantatas y oratorios, o en la obra testamentaria monumental, suma y compendio de toda su obra vocal, que es la Misa en si menor.*

Con esa sucesión de Summas musicales, que eran a la vez ciencia y arte, consumó Bach algo comparable al gran edificio onto-teo-lógico de Leibniz. Pero consiguió añadirle una expresión emotiva y sensorial, afectiva y apasionada, que sólo la música puede proporcionar ⁽³⁰⁾.

El arte de la fuga se diversifica y dispersa en una infinidad de perspectivas, cada una de ellas con su afecto propio, al que corresponde la fuerza que establece, a modo de sujeto, su principio de individuación. El clima alimentado por este conglomerado es el que desembocará con posterioridad en la Ilustración, a partir de figuras tan variopintas como El Greco, Shakespeare, Newton, Leibniz, Bach o Händel. Lo artístico se perfila entre límites no dicotómicos y se introduce en aquellos ámbitos que ya Leibniz llamó no reducibles a fenómenos únicamente cognoscitivos. Es en este contexto donde se reclama la imaginación y se advierten las dificultades para insertar a la Estética en un sistema cerrado. Esa indagación en el ámbito de lo sensible remite de forma ineludible a la experiencia de los límites del pensamiento lo que explica las deficiencias de engarzar ese nuevo ámbito en la totalidad cognitiva. Ahí se sitúa el debate entre clásicos y modernos vinculado al concepto de belleza que tuvo su origen en la *querelle* barroca.

³⁰ Cfr. Trías, E. *El canto de las sirenas*, pág. 95.

III. LA “QUERELLE” BARROCA Y EL CUESTIONAMIENTO DEL ORDEN CLÁSICO.

En Francia, se entabla la polémica entre el concepto de totalidad y fragmentación estética a partir de la denominada querelle barroca. Surge una nueva concepción de la belleza escindida de lo divino y del ideal clásico. Es la belleza instituida por la convención y de carácter arbitrario. Son relevantes en este sentido las críticas de Claude Perrault⁽³¹⁾ al ideal tradicional, que situado del lado de los modernos, apunta una justificación esencialmente social del gusto. Como apunta Marchán Fiz⁽³²⁾, si para Foucault a mediados del siglo XVII se inicia la época clásica, que en el mundo de las artes se trasluce sobre todo en el cruce entre el vitruvianismo y el cartesianismo, el entrelazamiento de la disolución y la construcción insinuadas inaugura una fase previa, que arranca durante el último tercio del siglo XVII por obra de la Querelle francesa entre los antiguos y los modernos. Dicha discusión setecentista, nutre la literatura artística y sitúa entre los modernos a Charles Perrault, Fontenelle y Saint-Evremont que defienden la idea de que el arte es susceptible de perfeccionarse en su empeño por alcanzar el ideal de belleza, lo que generaba también apreciaciones relativistas. Con ello, se cuestiona el carácter absoluto del ideal de belleza y se descubren bellezas arbitrarias a partir de nuevas proporciones y finalidades⁽³³⁾.

Por otro lado, los tradicionalistas Jean de La Bruyère, Boileau (1636-1711) y Fénelon o el Padre André (1675-1764) mantienen que la perfección del canon de la belleza sólo se hace posible por la emulación de los modelos de la Antigüedad. Para los clásicos, toda belleza trata de un fenómeno objetivo que remite a las proporciones ideales, y a una armonía preestablecida de resonancias pitagórico-platónicas de acuerdo también con la influencia cartesiana. Estos autores proclaman, de acuerdo con este espíritu, que

³¹Cfr. Perrault, C. *Ordonnances des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens*, prefacio del libro I, París, 1683 ; Teysot, G. *Prólogo a Emil Kaufmann : Tres arquitectos revolucionarios Boullée, Ledoux y Lequeu*, pág. 15 y ss.

³² Cfr. Marchán Fiz, S. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, cit., pág. 12.

³³Cfr Perrault, C. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences (1688-1697)*; La edición de las obras de Fontanelle en 1766 recoge entre otras piezas: *De l'Existence de Dieu, Du Bonheur, De l'Origine des fables, Sur l'Instinct, Sur l'Histoire*, y fragmentos: *Traité de la raison humaine, De la Connaissance de l'Esprit humain o Ma République*, en *Oeuvres complètes*, Fayard, Paris, ed. 1992.

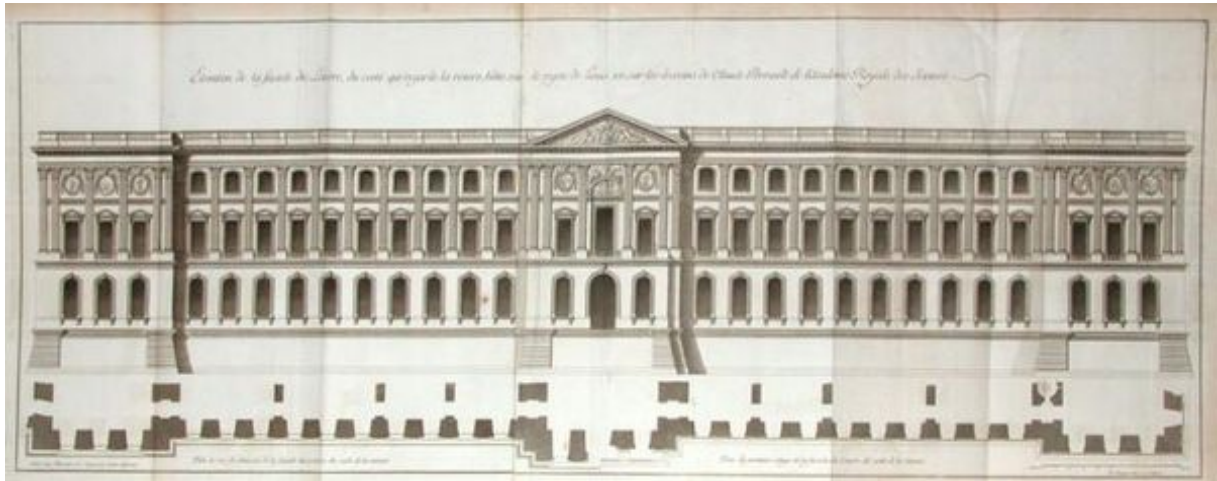
en el campo del arte no se trata de la mera negación de la multiplicidad sino de su conformación, de su dominio a leyes universales⁽³⁴⁾. Con este fin, Boileau en *L'Art poétique* (1674) establece una teoría general de los géneros poéticos que se orienta hacia la estabilización y fijación de conceptos ⁽³⁵⁾. “No es bello sino lo verdadero”, afirma el poeta Boileau. Lo bello de la naturaleza debe coincidir con lo bello de la razón. Para este autor junto con Jean de La Bruyère y Fénelon, como luego se analizará con Winckelmann, la perfección se hace posible por la emulación de los modelos de la Antigüedad, que se hallan en concurrencia con las exigencias de la razón.

En la misma línea, El Padre André en *El Ensayo sobre lo bello* (1741) se preocupa por sistematizar dicha categoría y la divide en belleza sensible y belleza inteligible: “Lo bello sensible que percibimos en los cuerpos y lo bello inteligible que percibimos en los espíritus”. Lo bello esencial, con una clara raíz platónica, en el que la idea da forma al arte del creador, es el arquetipo, mientras que lo bello arbitrario o artificial es la imitación de la naturaleza que conecta con la moda o las costumbres. La belleza se identifica con el ideal que mejora las cosas percibidas por los sentidos de acuerdo con la visión racionalista, determinante en este anhelo totalizador. El valor de la perfección se une a los primados artísticos de idealización e imitación de la naturaleza. Es la línea en la que se enmarcan los clásicos de la “querelle” cuando consideran que las artes deben aspirar a lo más bello que se representa en la perfección de la idea artística. Es la equivalencia entre unidad perfectamente insertada en la totalidad, que da como resultado el ideal armónico de clara raíz divina. Lo feo, lo grotesco, lo servil de la representación del mundo empírico sólo podían justificarse cuando conducían indirectamente a la belleza de la que carecían. La caricatura era una forma de sátira ya que, paradójicamente, la contemplación de lo imperfecto conducía al ideal por oposición.

³⁴ Cfr. André, P. *Essai sur le beau*, ed. Schneider, Amsterdam, 1875; y Bayer, R. *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, ed. 1965. En el tercer discurso de *El Arte de lo Bello*, cit. Pág. 53. señala André: “En una obra del espíritu llamo bello no a aquello que gusta, al primer vistazo de la imaginación, en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma y de los órganos corporales, sino aquello que por derecho puede gustar a la razón y a la reflexión por su propia excelencia, por su luz propia o por su justeza y, si se me permite el término, por su encanto intrínseco”.

³⁵ Cfr. Cassirer, E. *La filosofía de la Ilustración*, cit., pág. 330 y ss.

Desde el otro lado, los modernos apuestan por las bellezas relativas. El principio de la belleza que condiciona el juicio se apoya en el conocimiento –del experto- y en la costumbre que ya no se concibe como una propiedad meta histórica. De este modo, Perrault profundiza en la arbitrariedad del signo para desacralizar el concepto de naturaleza, que servía tradicionalmente a la justificación de las reglas del gusto (³⁶).



Elevación de la fachada del Louvre, del lado que mira al río, levantado bajo el reino de Louis XIV, con diseño de Claude Perrault de la Academia Real de Ciencias

Jean Mariette, grabado de la '*Architecture française ou recueil des maisons royales, de quelques églises de Paris et de châteaux et maisons de plaisance de France bâties nouvellement* (1783).

La ruptura de las reglas clásicas y la crítica de la tradición generaron en el mundo anglosajón al final del siglo XVII agrias polémicas entre los clásicos y los modernos (³⁷), que tendrían una importante recepción en las corrientes empiristas. De

³⁶ Cfr. Teyssot, G. “Clasicismo, Neoclasicismo y Arquitectura revolucionaria” prólogo a Frampton, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*; Rykwert, J. *Los primeros modernos* y Marchán Fiz, S. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Obras que explican la importancia de las investigaciones teóricas de Christopher Wren en Inglaterra y de Claude Perrault en Francia. Ambos participaron en la fundación de la institución académica, Wren como físico y astrónomo en la Royal Society y Perrault como anatomista en la Académie des Sciences de París (fundada en 1666). Wren definió la “customary beauty” en el mismo momento en que Perrault, oponiéndose a la teoría neoplatónica del orador Ouvrard, músico del rey en la Sainte-Chapelle afirma, en el *Vitruve* y las *Ordonnances*, que los principios de analogía y de antropometría pueden, todo lo más, servir para distinguir los tres órdenes arquitectónicos, pero de ninguna manera explicar sus reglas de proporciones.

³⁷ Cfr. Probyn, C. T. “Ancients and Moderns”, en Jonathan Swift: *The Contemporary Background*, pág. 33-60, donde señala que en Inglaterra, el primer paso de la batalla entre los clásicos y los modernos lo dio Bacon, F. (*The Advancement of Learning*, 1605). Su actitud a favor de los modernos había sido reiterada por Sprat (*History of The Royal Society*, 1667) y Glanvill (*Plus Ultra*, 1668), pero fue la obra del francés Fontenelle (*Diálogos de los muertos*, 1683) la que irritó a Temple W. Y le llevó a escribir en defensa de

hecho, Voltaire en sus *Cartas filosóficas* comenta estas disputas en La Sociedad Real de Londres y en la academia francesa. En el debate estético inglés, el carácter único o individual de la belleza remarca lo fragmentario de su subjetividad. Ello conduce a que la parte se conciba al margen del sistema y que se prescindiera de categorías tradicionalmente vinculadas con lo estético, como lo armónico, y aparezcan otras nuevas ligadas a la práctica artística, como lo sublime, aplicada a los fenómenos grandiosos de la naturaleza y, por analogía, a ciertas obras artísticas, que tanta relevancia adquirirán con posterioridad para los románticos.

De hecho, las obras de Shakespeare y Milton constituyen un ejemplo de cómo en el Barroco inglés se rompe con las canónicas clasicistas hasta entonces dominantes y a partir de la ruptura de la obra cerrada se empieza a elaborar un marco nuevo en el que ya no cabía el concepto tradicional de perfección y belleza. A este respecto, las categorías modernas empiezan a gestarse cuando hay una separación del universal inmutable y aparece una visión positivista de la historia. A partir de dicha óptica, desaparece la categoría de lo perfecto vinculado a lo divino y entra lo mutable y humano. Por estas causas, la disolución del clasicismo que produce el debate estético barroco acuña la transformación de las artes y la construcción de lo moderno a través de la filtración de la nueva dimensión temporal como experiencia.

Bacon⁽³⁸⁾ entra en el debate a partir de las paradojas entre tiempos modernos y antiguos: *Aunque reverencio a los hombres de los tiempos antiguos, que bien han escrito la verdad de forma perspicaz, o nos han dejado en mejor posición para encontrarla; pero a la antigüedad como tal, creo que nada se le debe: porque si reverenciamos la edad, la presente es la más vieja.*

Como explica Calinescu,⁽³⁹⁾ *The Advancement of Learning* (1605) y *The Novum Organum* (1620) de Bacon, junto con *Los Ensayos de Montaigne* (1580) y *El Discurso del Método* de Descartes tuvieron como consecuencia la liberación de la razón, no sólo de la tiranía de la escolástica medieval, sino también de las trabas restrictivas impuestas por la idolatría renacentista a la antigüedad clásica. Aunque también es cierto que cada

los antiguos (*Essay upon the Ancient and Modern Learning*, 1690). Mientras Temple y Boyle argumentaron a favor de “los antiguos”, Wotton, W. Y Bentley, R. defendieron a los modernos.

³⁸ Cfr. Bacon, Fr. *The Advancemen of Lerning*, pág. 38.

³⁹ Cfr. Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad*, pág. 44 y ss.

momento no puede reducirse a una sola etiqueta, ya que la historia está constituida por el enfrentamiento de fenómenos distintos, conflictivos y complejos. En este sentido, el Renacimiento también creó un conjunto de argumentos racionales y críticos para romper contra ciertos patrones medievales, en definitiva, contra aquellos mismos antiguos a quienes se suponía que reivindicaban. Y es el Barroco, según Foucault, el que produce un cambio de mentalidad radical que supone una fractura del pasado (⁴⁰). En lo estético, con la oposición “modernos” y “antiguos” se establece un nuevo patrón basado en la negación de los modelos tradicionales. Lo que desembocará en la pérdida de los aspectos de trascendencia del concepto de belleza ilustrada.

En esta línea, Fumaroli (⁴¹) concluye que fue Jonathan Swift quien creó “el emblema más completo e inagotable” de la querelle. Así, los antiguos, de acuerdo con Esopo, fueron como las abejas, que extraen de la naturaleza la miel que fabrican; y los modernos, como las arañas, al tejer sus telas con los propios excrementos. La modernidad sería atrofia de la memoria y negación de la herencia para los clásicos. Por todo ello, la importancia de esta batalla obligó a los antiguos y modernos a llegar al fondo de sus posiciones lo que generó un principio motor de una gran vitalidad artística y estética.

⁴⁰ Cfr. Calabrese, O. *La era neobarroca*, cit., pág. 22 y ss. donde se adentra en la complejidad de definir caracteres de época aunque no renuncia a su necesidad de determinación aunque con muchos matices. “Existen caracteres, epistemas, mentalidades de época y son reconocibles por cuanto son redes de relaciones entre objetos culturales...Los fenómenos no hablan nunca por sí solos y por evidencia. Hay que “provocarlos” lo que equivale a decir que hay que construirlos como objetos teóricos. En otros términos, no existe una objetividad inmediata de los hechos, sino que existe solamente la coherencia de la perspectiva con la que se los interroga, del horizonte dentro del cual se los estimula para que respondan”.

⁴¹ Cfr. Vid. Fumaroli, M. *Las abejas y las arañas. La querelle de los Antiguos y los Modernos*, Barcelona, Acantilado, 2008, pág. 15 y ss.

CAPÍTULO II. EL DEBATE ESTÉTICO: FRAGMENTACIÓN VERSUS TOTALIDAD A PARTIR DE LA ILUSTRACIÓN.

I. LA NUEVA SISTEMATIZACIÓN ILUSTRADA.

El debate ilustrado parte del intento de producir un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos de principios, entendidos ya sea como axiomas determinados arbitrariamente, como ideas innatas o como abstracciones supremas ⁽⁴²⁾. Como apunta Kant ⁽⁴³⁾, la Ilustración supone la liberación del hombre de su culpable incapacidad entendida como la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía del otro. Por eso, esa salida (*Ausgang*) que caracteriza a la *Aufklärung* es un proceso que libera al sujeto de su estado de tutela. Por estado de tutela el filósofo entiende un estado de la voluntad que hace aceptar la autoridad de los otros, para la conducción en los dominios donde conviene hacer uso de la razón propia. Con el fin de emanciparse de esa tutela, que supone la subordinación a un poder autoritario omnipresente, es necesario contar con decisión y valor y de ahí la máxima kantiana: *¡Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!

Siguiendo estos presupuestos el debate estético ilustrado también trata de conformar las nuevas categorías estéticas de belleza que se van a constituir por primera vez como fragmentos autónomos. El cuestionamiento profundo del idealismo metafísico, ya iniciado en el Barroco, conlleva en la teoría ilustrada la búsqueda de una nueva sistematización. Este nuevo ideal de totalidad, desvinculado de los prejuicios de la tradición metafísica, es el que mueve a afirmar a Diderot junto con D'Alambert en *La Enciclopedia: La selección más rigurosa lleva a la necesidad de embellecer o de reunir en un objeto único las bellezas que la naturaleza no muestra sino esparcidas en un gran número de objetos. El trabajo del artista consiste en embellecer, en idealizar una cualidad, y en reunir las cualidades dispersas* ⁽⁴⁴⁾.

⁴² Cfr. Horkheimer, M. y Adorno, T. *Dialéctica de la Ilustración*, pág. 129.

⁴³ Cfr. Kant, E. *¿Qué es la Ilustración?*, cit., pág. 25 y ss.

⁴⁴ Cfr. Arte, gusto y estética en la Encyclopédie, Introducción de Román de la Calle, MuVim, Valencia, 2005. En cuanto a la cronología y origen, en 1746 Diderot amplía el proyecto inicial que había emprendido con la traducción de la *Cyclopedia o Dictionary of arts and sciences* y se asoció con D'Alembert para agrupar a una serie de colaboradores de diferentes especialidades. En 1751, apareció el

En esta línea, existe una nueva preocupación no sólo por el saber sino también por el sentimiento, lo que motiva que el discurso sobre la belleza y el arte adquieran conciencia de su entidad a partir de varios textos fundadores. Es el caso de *Estética* (1750) de Baumgarten ⁽⁴⁵⁾, donde se acuña el término: *Ästhetik*, como ciencia encaminada a la perfección del conocimiento sensible, aunque concebida todavía como gnoseología inferior en relación a la filosofía y la lógica. Respecto a la teoría artística cabe mencionar *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann, pues supone una aportación básica a los fundamentos del clasicismo artístico ilustrado.

Esta novedosa explicación de lo estético se articula a mediados del siglo XVIII a partir de vías diferentes: la constituida por las nuevas reformulaciones del racionalismo continental, la empirista inglesa y otras más eclécticas que se nutren de ambas. Así, coinciden la *Aufklärung* alemana, las luces francesas o el *Enlightenment* inglés como un intento de respuesta frente a un nuevo sujeto ilustrado que comienza a desgajarse de un sistema jerárquico. Por ello, no sólo la razón del individuo sino también su sensibilidad empiezan a valorarse.

A esta nueva realidad se responde con el reconocimiento del nuevo lugar que ocupa el conocimiento estético y las vías que abre. Unas corresponden a los teóricos alemanes o franceses racionalistas (Baumgarten, Mendelssohn, Lessing o el Abate Dubos) que no renuncian a la idea de sistema, aunque dichas concepciones busquen nuevas fórmulas por la influencia de los planteamientos ontológicos de Leibniz y Wolff, que se articulan sin la jerarquización de la parte al todo. Otras en cambio propias del empirismo inglés propugnadas por Hutchson, Hume o Burke descienden a un relativismo del gusto y de la percepción. Igualmente existen otras soluciones más eclécticas como la ejemplificada por Diderot, que no renuncia a la aspiración de totalidad pero la desvincula de connotaciones meta históricas y con una clara apuesta por las nuevas categorías estéticas de la modernidad. Todas estas tendencias nutrirán la síntesis que Kant logra en *La Crítica del Juicio* entre las ideas, los conceptos y la sensibilidad. Dada la trascendencia de dicha formulación en la articulación de la concepción moderna del fragmento se aborda a continuación de este debate.

primer volumen de la Enciclopedia o Diccionario razonado de artes y oficios. La obra se prosiguió hasta 1766, año en que se publicaron los últimos diez volúmenes.

⁴⁵ Cfr. Baumgarten, A. G. *Ästhetik*, Philosophische Bibliothek, cit., pág. 5 y ss.

Desde el punto de vista estético, El siglo de las Luces reclama el valor de la totalidad vinculado con la universalidad del discurso clásico y retorna a la nostalgia por el orden perdido. Esa necesidad de recuperar el canon clásico, que se produce durante la segunda mitad del siglo XVIII, también esconde la resistencia a los cambios vinculados a la irrupción de una nueva sociedad nacida con la crisis definitiva del clasicismo. La fecha de 1750 marca simbólicamente la confluencia de una serie de experiencias políticas, sociales, económicas y artísticas que plantean un nuevo concepto de sociedad y de arte. Se recupera Grecia y se erige como modelo al conciliar los antagonismos y mantener la unidad, la armonía de la naturaleza y de las esferas de la actividad, es decir, al cultivar al hombre total, en sus diferentes capacidades. Lo cierto es que, cuando el artista ilustrado se asoma a su espejo para encontrar la perfección al estilo clásico, no ve reflejada la armonía añorada sino que se enfrenta a un rostro distinto marcado por nuevas líneas de expresión⁽⁴⁶⁾. El ideal homérico ha desaparecido tras el anuncio de la modernidad.

Respecto a la reflexión artística, desarrollada a mediados del siglo XVIII, hay que señalar que constituye uno de los períodos más complejos de la historia del arte, en el que coinciden las declaraciones racionalistas con las formas rococó, los rigorismos clasicistas, con los lenguajes barrocos, la arqueología clásica con el gótico, el orden dórico griego con el romano, las formulaciones idealistas sobre la belleza con el empirismo estético inglés ⁽⁴⁷⁾. Este eclecticismo formal surge de la necesidad de un nuevo lenguaje que explique la complejidad del nuevo sujeto moderno de acuerdo con la reformulación de su relación con la naturaleza y en virtud de la nueva dominación de ésta por la ciencia y la técnica. Con posterioridad, en el tránsito entre Ilustración y Romanticismo, brota el concepto de modernidad vinculado a la duda frente a la pretensión de verdad absoluta de los nuevos universales racionales y se plantea una cuestión nueva: la determinación de los límites de la razón. En este sentido, es

⁴⁶ Cfr. Winckelmann, J.J. “Reflexiones sobre la imitación del arte griego”, capítulo de *Historia del arte en la antigüedad* recogido en *Belleza y verdad, sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, pág. 85, cuando explica cómo, a diferencia del siglo XVIII, las enfermedades que destruyen la belleza y desfiguran los más nobles cuerpos eran todavía desconocidas en la antigua Grecia. De hecho, en los escritos de los médicos griegos no se encuentra la menor huella de la viruela, y en ninguna de las descripciones de cuerpos griegos, que Homero traza, hasta en los menores detalles, se menciona un signo tan característico como son las marcas de dicha enfermedad.

⁴⁷ Cfr. Rodríguez Ruiz, D. *Barroco e Ilustración en Europa*, cit., pág. 72 y ss.

paradigmático como Rousseau (⁴⁸) concede un lugar mayor a la sensibilidad y a los sentimientos.

Al final de este proceso ilustrado, con el nuevo espíritu crítico, se produce la conciencia de las contradicciones de un sistema racional hierático, aunque no se muestren de forma explícita, porque todavía es más digno pensar recta que libremente(⁴⁹). No obstante, dicha duda provoca que la propia dialéctica ilustrada produzca un vuelco en sus postulados iniciales. Aunque en un principio dicha construcción se aferra a la necesidad de un formalismo racional hierático dentro de ese anhelo de totalidad; con posterioridad, las contradicciones en las que se sume la razón ilustrada para ponerse de acuerdo consigo misma la insertan en el proceso de desenmascaramiento. Este proceso se reclama primero por D'Alambert y luego culmina en la dialéctica del juicio estético de Kant, como último anclaje de la crítica transcendental del gusto que se estudiará en el próximo capítulo.

⁴⁸ Cfr. Rosseau, J.J. *Confesiones* (1781), Alianza, Madrid, ed. 1997.

⁴⁹ Cfr. Kant, I. "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?", en *Werke, Akademieausgabe*, vol. VIII, 35; Trad. en castellano: ¿Qué es la Ilustración? 1784, en *Filosofía de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, ed. 1978.

II. LO SENSIBLE COMO ELEMENTO AUTÓNOMO Y EL FRAGMENTO ILUSTRADO.

La tradición racionalista influye de forma determinante en los planteamientos estéticos de los teóricos ilustrados en cuanto a la exigencia de sistematizar las nuevas facultades sensibles dentro de un aparato cognitivo preciso. Para ello se separa el plano lógico del sensible. La necesidad ilustrada de explicar todos los ámbitos de la realidad se vincula a una nueva teoría del conocimiento racional en la que se sitúa lo sensible. Aunque el nuevo afán enciclopédico y totalizador lleva a determinar que los distintos ámbitos del saber son soberanos y ocupan un lugar propio.

Esta legitimación filosófica del conocimiento autónomo de lo sensible se entronca con el desarrollo de una nueva estética. Ésta se constituye por conceptos que explican la experiencia artística de forma específica y distinta a los de la lógica o la ética, y su desarrollo se producirá en Alemania y Francia, influida por una tradición de fuerte raíz racionalista. Si bien, ahora se extiende a fenómenos exentos hasta entonces de crédito epistemológico, como el gusto o la sensibilidad (⁵⁰). Como concluye Cassirer(⁵¹), no se pretende liberar a la fantasía de la prepotencia de la lógica, sino buscar una lógica propia de la nueva sensibilidad. De acuerdo con ello, la cuestión medular que se plantea consiste en establecer la relación entre lo universal y lo particular a partir de que la totalidad funda al fragmento. Estos presupuestos en la nueva articulación filosófica alemana adquieren una gran importancia aunque hay que señalar que denotan una fuerte raíz clasicista ya que no se vinculan a una previa querelle barroca, como era el caso de Francia.

1. La estética alemana: lógica y sensibilidad.

Respecto a la nueva estética alemana, es importante la aportación de Wolff (1679-1754) al profundizar en los límites entre el conocimiento sensible y el conocimiento inteligible. Este autor divide el espíritu humano en dos partes: *la pars*

⁵⁰ Cfr. Arnaldo, J. “Ilustración y enciclopedismo”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, pág. 64 y ss.

⁵¹ Cfr. Cassirer, E. *La filosofía de la ilustración*, cit., pág. 364.

inferior, que es la sensibilidad y no rebasa la esfera de los sentidos (*Empfindung*), y la *pars superior*, que comprende la lógica (*Vernunftkunst*) y el entendimiento (*Verstand*)⁽⁵²⁾.

Precisamente, estos son los fundamentos que Baumgarten introduce en *Estética* (*Ästhetik*, 1750-1758) en donde se produce una articulación novedosa respecto al conocimiento sensible, ya que es reconocida como ciencia teórica con leyes propias. La herramienta que utiliza este autor es el análisis lógico de impronta leibniziana que aprendió de Wolff y se propuso aplicar a la región sensitiva del conocimiento. Por ello, La Estética (*Ästhetik*), como nueva disciplina, que ahonda en las leyes a las que son conformes las representaciones sensibles, incluye la teoría de las artes liberales, el arte del pensar en modo bello y el arte de la analogía de la razón⁽⁵³⁾.

⁵² Cfr. Wolff, Ch. *Ausführliche Nachricht von seinen eigenen Schriften, die er in deutscher spraehe heraus gegeben*, trad. Castellana: González Ruiz, A. *Pensamientos racionales acerca de Dios, el mundo y el alma del hombre, así como sobre todas las cosas en general*, Akal, Madrid, ed. 2000, donde señala cómo las ideas claras y lógicas pertenecen a las facultades superiores, las percepciones confusas a las facultades inferiores. La razón es una intelección de la interconexión de la verdad y ésta, a su vez, se conoce cuando se comprenden las razones de las cosas en cuanto potencia superior, de la misma forma que el conocimiento vulgar procede de la experiencia.

⁵³ Cfr. Baumgarten, A. G. *Ästhetik*, cit., párrafo 14. De acuerdo con estos presupuestos, las cosas conocidas deberán serlo por una facultad superior como objeto de la lógica; y las cosas percibidas deberán serlo como objeto del conocimiento propio de la percepción o Estética, que se concibe como una gnoseología inferior al igual que en Wolff. Ello no obsta para que la cognitio sensitiva que articula la experiencia estética trascienda la pura percepción sensible para fundamentarse en una teoría. De esta forma, se posiciona dentro de la tradición clásica al considerar que las perfecciones estéticas no toleran una reducción conceptual en la medida en que necesariamente han de ser percibidas como una totalidad de relaciones que se ofrecen a la sensibilidad

AESTHETICA

SCRIPSIT

ALEXAND. GOTTLIEB
BAUMGARTEN

PROF. PHILOSOPHIAE.



TRAIECTI CIS VIADRVM.

IMPENS. IOANNIS CHRISTIANI KLEYB

MDCCCL.

Baumgarten. Aesthetica. 1750-1758.

Sulzer (1720-1779) se plantea *La gran enciclopedia de todos los saberes* en el ámbito artístico que se inspira en Baumgarten. De hecho, este autor señala que la tarea principal de las bellas artes consiste en suscitar un sentimiento (*Gefühl*) vivo de lo verdadero y del bien. Dicha teoría debe basarse en la teoría del conocimiento y de las sensaciones indistintas. No es pues el dominio de lo bello, sino el sentimiento de lo verdadero y del bien lo que está en las representaciones confusas. Lo verdadero y el bien constituyen dos dominios claramente conocidos: la lógica y la moral. En realidad estos postulados son heredados de la tradición escolástica que señalaba que todo en la naturaleza apuntaba hacia un solo fin. Todo está fundado en todo y todo es perfecto porque existe un fin último que lo conecta a Dios. A Dios mismo puede agradarle sólo aquello que es bueno, aquello que es perfecto. La razón por la que a una cosa le corresponde algo está relacionada con la energía positiva del alma que une a todas las partes de acuerdo con este fin último.

No se puede negar a Baumgarten su esfuerzo por determinar las leyes que permiten articular el conocimiento sensible, sin obviar las principales cuestiones sobre

las que gira el debate ilustrado. Ahora bien, se le puede criticar a esta construcción las deficiencias en las que incurre al tratar de insertar en el sistema genérico de conocimiento dos planos que no encajan de acuerdo con la subversión heredada de los planteamientos tradicionales. Por un lado considera que el objetivo de la Estética es la perfección del conocimiento sensible (*Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis*) pero por otro lado entiende que dicho objetivo está subordinado a un fin superior: la perfección del conocimiento racional (*Vollkommenheit der reinem Erkenntnis*) para el que es necesario sustraerse de lo sensible.

Ese prejuicio conlleva la falla de dicha construcción (⁵⁴) y, finalmente, le hace concebir al sistema estético, al que “*a priori*” había considerado autónomo, como gnoseología inferior. No obstante, hay que reconocer a Baumgarten el mérito de desglosar por primera vez el conjunto de categorías estéticas que procedían de la tradición retórica y metafísica y articular una ciencia teórica con leyes propias. A su vez, hay que destacar su preocupación por una cuestión que sería vital en todo el debate ilustrado alemán: la articulación de las partes o fragmentos de la obra artística con el todo. Este planteamiento constituye la reformulación ilustrada de la querelle barroca que se tratará en el próximo apartado.

También es interesante la aportación de Mendelssohn(⁵⁵) reflejada en sus ensayos *Sobre los sentimientos* (1755) y *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* (1757), donde se plantea la fragmentación estética y se debate en contradicciones al situar la importancia de unas cualidades sensibles que no desdeña pero que tampoco termina de conciliar con la razón. Esta problemática es propia de la Ilustración alemana, de acuerdo con la cual la nueva construcción de la autonomía de la razón tiene que debatirse con los prejuicios heredados, y cuya postura frente a lo sensible es contradictoria. Mendelssohn trata de conferirle una nueva categoría a lo

⁵⁴ Cfr. Kant, I. *Kant's Schriften*, vol. IX, cit. pág. 37 y ss., donde reivindica el pensamiento teórico puro (*reinem Erkenntnis*), entendido como el predominio de los valores cognitivos emanados de la mente sobre la base de la necesidad humana de un conocimiento fiable y ponderado con respecto al mundo. En esta línea, explica la importancia de las formulaciones de Descartes, en cuanto que con él nace la conciencia moderna del hombre enfrentado a sí mismo, y de Leibniz, cuya calidad y carácter universal de su obra lo convierten en un pensador fundamental.

⁵⁵ Cfr. Mendelssohn, M. *Briefe ubre die Empfindungen* (1755) y *Ubre die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757, 1761); trad. castellana: “Sobre los sentimientos” y “Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras”, en *Belleza y Verdad*, cit., pág. 125 y ss.

sensible, aunque sigue relacionando lo sensible con lo primitivo y, por tanto, con lo inferior. Por otro lado, es crítico con el orden clásico. Respecto a la fragmentación, este autor se debate entre presupuestos antagónicos cuando niega lo escindido del todo por su carácter imperfectible y, por otro lado, critica la rigidez de los nostálgicos del clasicismo en cuanto: *Son deplorables aquéllos que sólo leen los escritos de los inmortales antiguos para descomponerlos y coleccionar figuras retóricas como hace un entomólogo con los corazones secos de los gusanos* (⁵⁶).

Aunque Mendelssohn reconoce y glosa las distintas cualidades sensibles, reconociendo algunos de los postulados modernos, finalmente se sitúa en el mismo esquema formal clásico que Baumgarten o Wolff al apostar por la preponderancia de la razón para concebir la necesidad de la multiplicidad en la unidad (⁵⁷). Los conceptos desordenados, las discordancias, las contradicciones entran en conflicto tanto con la naturaleza y las necesidades originarias de todo ser pensante, como con la falta, con la muerte de todas las representaciones. Y termina, por establecer una correlación entre la belleza y la moral, constante en la estética alemana, cuyos ecos oscila entre *la Teoría general de las bellas artes* (1772) de Sulzer hasta *La Crítica del Juicio* de Kant.

2. La estética francesa: razón y sentimiento.

El debate francés parte de la querelle barroca, lo que supone prescindir de prejuicios al reconocer la autonomía de las condiciones sensitivas. Los filósofos franceses en ningún caso se plantean, como en el debate ilustrado alemán, la posibilidad de que dichas cualidades ocupen las esferas inferiores del conocimiento. Se abre paso así un método más descriptivo que oscila entre las leyes lógicas del conocimiento y la profundización en la forma genuina de lo artístico. El individuo como sujeto estético

⁵⁶ Cfr. Mendelssohn, M. “Sobre los sentimientos”, cit., carta séptima, pág. 145 y ss.

⁵⁷ Cfr. Mendelssohn, M. “Sobre los sentimientos”, cit., carta cuarta, pág. 139 y ss. “Si a los seres dotados de imaginación les es natural anhelar representaciones, a los seres racionales les es propio aspirar a aquellas representaciones mutuamente fundadas”. “Aquí estriba el poderoso encanto con el que la perfección atrae a todos los espíritus; y en la medida en que una energía positiva se ha elevado por encima de su limitación, el goce de la perfección intelectual se eleva por encima del goce de la perfección sensible”.

adquiere una nueva idiosincrasia, vinculado al proceso de expresión artística, que relega la ley del objeto tradicional.

En los escritos del abate Dubos (⁵⁸) y Batteux se plantea un reconocimiento autónomo de lo artístico y se relativizan a la par que se van reconociendo, los nuevos lenguajes artísticos. Así, en Francia se juega con una cierta ambigüedad en el tránsito entre la razón y el sentimiento y Bouhours habla del espíritu de *délicatesse*, como principio del arte, guiado por la fineza y la sensibilidad. También Batteux ahonda en la clasificación de los signos influido por la escolástica, pero desprendiéndose de consideraciones metafísicas respecto al conocimiento sensible. En este sentido expresa esta cuestión en *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) (⁵⁹), uno de los temas recurrentes de los teóricos ilustrados.

En Francia se teoriza sobre consideraciones gnoseológicas que configuran una estética autónoma. Se articula una interrelación entre la experiencia estética y la artística. Se admiten otras formas de relación entre los fragmentos o partes de la obra artística, que también se entremezclan de manera discordante y confusa, sin razón suficiente, como cosas diversas puestas las unas junto a las otras. Es entonces cuando se entra en el debate de los lenguajes artísticos estrechamente vinculado a la autonomía estética. En palabras de Cassirer(⁶⁰), en Francia el material riquísimo ofrecido por la poética, la retórica y las artes plásticas debía ser ordenado, articulado y contemplado desde un punto de vista unitario, lo que motiva la sistematización o la enciclopedización, así como su nueva reformulación de forma autónoma.

Como apunta Romá de la Calle(⁶¹), el término “Art” fue redactado históricamente en momentos dispares por Diderot en 1751, por Marmontel en 1776 y

⁵⁸ Cfr. Du Bos, J. B. *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la peinture*, París, 1770, reimpresso en Slarkine, Ginebra, ed. 1967.

⁵⁹ Cfr. Batteux, A. *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, pág. 24-26, cuando señala: “El primer inventor de las artes es la necesidad, el más ingenuo de todos los maestros y cuyas enseñanzas son las más escuchadas. Abandonado al nacer –como dicen Lucrecio y Plinio–; desnudo en la tierra desnuda; sintiendo en su exterior el frío, el calor, la humedad y los golpes de otros cuerpos, y en su interior el hambre y la sed –todo lo cual le impulsaba vivamente a buscar remedios–, el hombre no podía seguir inactivo mucho tiempo. Se vio obligado a procurarse sus propios medios, y los encontró. Cuando los hubo encontrado, los perfeccionó para hacer su uso más seguro, más fácil y más completo cuando la necesidad surgiera de nuevo”.

⁶⁰ Cfr. Cassirer, E. *La filosofía de la Ilustración*, cit., pág.304 y ss.

⁶¹ Cfr. Romá de la Calle. *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, PUV, Univ. Valencia, 2009, pág. 20.

por Sulzer en 1771. Este término en su triple redacción se convierte en paradigmático respecto a los modos diferentes de entender las relaciones entre las bellas artes y las artes manuales. El logro de este objetivo sería para Diderot el de conectar arte y técnica desde una perspectiva armónica. Así, apunta⁽⁶²⁾: “Todo arte tiene su especulación y su práctica: su especulación, que no es otra cosa que el conocimiento no operativo de las reglas propias del arte; su práctica, que no es más que el uso habitual y no reflexivo de esas mismas reglas. Es difícil, por no decir imposible, llevar lejos la práctica sin la especulación; y viceversa, poseer la especulación sin la práctica”.

La voz “Estética” aparece en la segunda edición de la Enciclopedia francesa (1778). La inclusión de este nuevo término supone su consagración institucional como nuevo saber. Como apunta Marchán Fiz⁽⁶³⁾, si por un lado, designa la filosofía de las bellas artes o ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de las bellas artes, por otro, es entendida como ciencia del sentimiento. Este desdoblamiento influirá en la nueva teoría de la sensibilidad y en la filosofía del arte del romanticismo.

En los *Suppléments a la Encyclopédie* Sulzer⁽⁶⁴⁾, introduce el término Estética con las siguientes palabras: “Término nuevo, inventado para designar una ciencia que no ha adquirido su forma sino después de algunos años. Es la filosofía de las bellas artes o la ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de aquéllas.”

En conclusión, la relevancia que se desprende del debate ilustrado alemán y francés radica en que articula el hecho estético como una disciplina autónoma que se encarga de lo sensible y se desprende de las connotaciones metafísicas tradicionales. Ahora bien, en todas estas teorías, que parten del ensamblaje de las partes con el todo para lograr la unidad y armonía ideal, se reconoce de un modo velado la escisión, vinculada con la imperfección y los nuevos criterios estéticos de la imaginación o del genio.

⁶² Cfr. Diderot, D. “Art” en *Encyclopédie*, I, pág. 713-717 en *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, PUV, Univ. Valencia, 2009, pág. 20.

⁶³ Cfr. Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, cit., pág. 21.

⁶⁴ Cfr. Sulzer, J. G. *Suppléments*, vol II., pág. 872-873 reproducido en Romá de la Calle. *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, PUV, Univ. Valencia, 2009, pág. 188 y ss.

ENCYCLOPÉDIE,
O U
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS,
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris!* HORAT.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez { BRIAASSON, rue Saint Jacques, à la Science.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.

M. D C C. L I.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Encyclopédie, Tomo I, 1751.

III. LA ARTIFICIALIDAD DEL SIGNO ESTÉTICO ILUSTRADO: BELLEZAS ABSOLUTAS Y RELATIVAS.

Una vez reconocido el nuevo estatuto de la Estética surge la cuestión de la artificialidad del signo estético, es decir, la ruptura entre significado y significante como cuestión que inaugura la modernidad de los lenguajes artísticos y la fragmentación del signo frente a los defensores de los postulados clásicos. Debate que atravesará el romanticismo y encontrará en Hegel un claro exponente y retornará con Nietzsche. En este asunto, como apunta Marchán Fiz (⁶⁵), no puede ser pasado por alto el triunfo de los modernos en la *querelle* respecto a la transición de lo clásico-normativo a lo clásico-histórico, primero, y a las dimensiones temporales e históricas sin más después.

En esta estética de las luces, la convención lingüística estatuye la clasificación enciclopédica a partir de que el conocimiento, la civilización, ya no es fruto de la liberalidad gratuita de la divinidad sino un producto del hombre (⁶⁶). Se pone en evidencia el carácter meramente convencional del signo frente a su tradicional condición de inmanencia, lo cual va a tener importantes consecuencias artísticas.

1. La estética alemana y el orden clásico.

Es interesante observar la evolución de este debate en el sentido de que los teóricos de la *Aufklärung* alemana a la hora de construir la nueva ciencia estética se decantan por un lenguaje artístico clásico, que entronca bien no sólo con la construcción teórica expuesta sino también con la práctica artística alemana en donde será una figura representativa Winkelman.

Estos autores franceses vuelven a la nostalgia del orden clásico para vertebrar el nuevo concepto de belleza que se desprende de la obra artística ilustrada. Y ahondan en cómo los distintos fragmentos en los que se puede desglosar dicha obra han de lograr la

⁶⁵ Cfr. Marchán Fiz, S. “La disolución de lo clásico en la experiencia de la modernidad. Breve genealogía en las artes y los saberes estéticos”, cit., pág. 15.

⁶⁶ Cfr. Francastel, P. “La estética de las luces”, cit., pág. 23 cuando señala que La Enciclopedia proporcionará el inventario exhaustivo de todas las actividades materiales e intelectuales a partir de las que el hombre ha edificado la civilización.

concordancia de lo múltiple para ser subsumidos bajo los conceptos generales de armonía y perfección. Aunque luego la evolución hace que irrumpa la arbitrariedad del signo y su fragmentación sea una realidad.

Respecto a esta cuestión en el debate de la fragmentación ilustrada alemana, es importante señalar cómo se analiza la condición del signo sensible desde una óptica moderna autónoma. No obstante, la perspectiva de análisis se centra en postulados clásicos que confieran unidad y armonía a la ciencia estética naciente. De ahí, la separación entre el significado y el significante que conduce a la artificialidad de los lenguajes, vinculada por estos nuevos teóricos alemanes todavía a lo imperfecto y a lo incompleto. Al adentrarse en la tensión dialéctica del claroscuro ilustrado, se relaciona la luz con la unidad y la perfección, y la oscuridad con la confusión y lo incompleto (⁶⁷).

Baumgarten en *Reflexiones filosóficas en torno al poema* (⁶⁸) se había posicionado dentro de dicha tradición al considerar que las perfecciones estéticas no toleran una reducción conceptual en la medida en que necesariamente han de ser percibidas como una totalidad de relaciones que se ofrecen a la sensibilidad. Suprime las consideraciones metafísicas, pero sigue primando esa condición interna de armonía en su indagación sobre la inserción de lo uno y lo múltiple. Asimismo traslada dicho análisis a la construcción lírica cuyo nexo fundamental parte de la oración y deriva a otras representaciones conexas. En definitiva, la belleza del conocimiento (*Die Schönheit der Erkenntnis*) reside en una abstracción proveniente del orden en que presenta la perfección de lo sensible. Dicho orden está oculto y sólo por medio de la inteligencia podemos intuirlo y articular sus principios.

También Mendelssohn ahonda en el debate sobre la arbitrariedad del signo situándose en el esquema clásico. Considera que debe volverse a la tradición para

⁶⁷ Cfr. Baumgarten, A. G. *Ästhetik*, cit., párrafo 20 y ss. En este sentido, distingue entre la percepción, que es el estado interno cuando se representan las cosas externas y la aperccepción, que es la conciencia o conocimiento reflexivo del estado interior. Esta última conciencia no es dada a todas las almas. Por ello, en la percepción interna también puede existir una representación oscura y confusa, aunque por medio del intelecto debe buscarse la claridad de la representación. Lo mismo ocurre con las representaciones poéticas que pueden ser oscuras o claras, aunque el ansia de perfección se sitúa siempre más próxima a la claridad.

⁶⁸ Cfr. Baumgarten, A. G. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), trad. cast. "Reflexiones filosóficas en torno al poema" en *Belleza y verdad, sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Madrid, 1999, pág. 30 y ss.

rescatar las distintas piezas de un sistema inspirado en la regla de la armonía e interrelación de las partes, aunque admitiendo la necesidad de una nueva apertura formal. De hecho, insiste en la necesidad de la imaginación y la intuición como cualidades sensibles necesarias para la percepción del todo. Entiende que sólo puede llamarse bella a la estructura del universo cuando la imaginación ordena sus partes principales en una tan exquisita simetría como la razón y la percepción enseñan ⁽⁶⁹⁾. Este autor ⁽⁷⁰⁾ ahonda en la arbitrariedad del signo estético cuando señala que ni la pintura ni la escultura tienen que ver, en todos los casos, con la perfección de la condición externa ni con la durabilidad. A partir de este presupuesto, se consolidan nuevas categorías en el lenguaje pictórico y escultórico como el concepto de genio, imaginación y vivacidad, que coexisten con la armonía, la verdad y la unidad en la distribución de luces y sombras y en “la imitación de las cosas naturales y artificiales en general que pueden ser reportadas a la memoria por imágenes visibles”.

Igualmente Mendelssohn relaciona la claridad y oscuridad en la percepción con la unidad y la multiplicidad. De hecho, ni los conceptos plenamente claros ni los plenamente oscuros se vinculan con el sentimiento de belleza. En el primer caso, el alma no podría aprehender claramente de una sola vez ninguna multiplicidad, por lo que es más indicado reflexionar sucesivamente sobre cada parte del objeto. En el segundo caso, en cambio la multiplicidad del objeto se oculta en su oscuridad y se sustrae a la percepción. Finalmente, explica cómo las bellas artes y las letras son una ocupación para el virtuoso, una fuente de placer para el aficionado y una instructiva escuela para el filósofo (*Weltweiser*). Y conceptúa la nueva figura del crítico de arte (*Kunstrichter*) como juez, persona capacitada que juzga de arte y resuelve en definiciones racionales las reglas de la belleza, donde “yacen los más profundos secretos del alma”.

⁶⁹ Mendelssohn, M. “Sobre los sentimientos”, cit., carta tercera, pág. 136 y ss. “La imaginación puede confinar el objeto más pequeño y el más grande entre los límites convenientes, en tanto que extiende o concentra las partes hasta el punto en que nosotros podemos aprehender de una sola vez la requerida multiplicidad”.

⁷⁰ Cfr. Mendelssohn, M. “Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras”, *Belleza y verdad*, cit., pág. 240 y ss. donde apunta como la medida de acuerdo con los clásicos supone que el todo no debe sobrepasar los límites de la grandeza. “Nuestros sentidos no deben perderse ni en la grandeza ni en la pequeñez. En los objetos demasiado pequeños, el ánimo echa de menos la multiplicidad; y en los demasiado grandes, la unidad en lo múltiple.” Y pone un ejemplo relacionado con la arquitectura, “el proyecto de un edificio es bello cuando la simetría en las secciones y en sus variaciones resultan fáciles de aprehender”.

Winckelmann⁽⁷¹⁾ también se sitúa entre los clásicos, al defender un esquema renovado basado en una visión idealizada de la cultura, fundada en la majestad y el reposo, frente a los que considera excesos barrocos o rococós, y reconoce la distancia insalvable respecto a una antigüedad irrecuperable.



En “*Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*”, este autor aboga por el establecimiento en la reflexión artística de una veta fundamental orientada a la imitación de las coordenadas griegas, dada la necesidad de retorno a la naturaleza y a la razón. Y encuentra una fuente de inspiración primordial en los primeros descubrimientos escultóricos de Herculano que se trasladan a Alemania. “De

⁷¹ Cfr. Winckelmann, J.J. “*Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*”, cit., pág. 79.

entre las Antigüedades Reales de Dresde, la Agripina, ejecutada en el estilo elevado, y las tres Vestales, merecen ser aquí citadas como grandes modelos”.

En sus notas sobre la pintura y la escultura ilustradas, apuesta por la concepción clásica de la belleza como una ontología que remite a las proporciones ideales expresadas también en la *mathesis universalis* cartesiana⁽⁷²⁾. Winckelmann entiende que el artista debe construir siempre sobre los cimientos del arte clásico a partir de la imitación de la naturaleza:

Las nociones del todo y de lo perfecto purificarán en él y harán más sensibles las nociones de nuestra naturaleza escindida; al descubrirlas, sabrá enlazar las bellezas de aquélla con lo bello perfecto y, mediante la ayuda de las formas sublimes constantemente presentes ante sus ojos, se convertirá en una regla para sí mismo ⁽⁷³⁾.

En el modelo griego se encuentra la belleza ideal a partir de la expresión más perfecta de una naturaleza espiritual concebida por el entendimiento de la forma armónica con el cuerpo. En estos escritos ⁽⁷⁴⁾ se reconoce de forma soterrada la dificultad de recuperar un discurso histórico que colisiona con la praxis artística de la Ilustración. Winckelmann explica cómo a la realidad de su tiempo le resultan más cotidianas categorías antagónicas a las de lo bello, como son las de lo grotesco y lo deforme, que las armónicas del mundo antiguo.

⁷² Cfr. Marchán Fiz, S. “La disolución de lo clásico en la experiencia de la modernidad. Breve genealogía en las artes y los saberes estéticos”, pág. 33 y ss, donde analiza la belleza clásica a partir del hábeas teórico con unas premisas epistemológicas y estéticas que remiten desde a las concepciones pitagórico-platónicas del número y de las proporciones ideales: armónicas, divinas, aritméticas o musicales, como a la señalada metáfora aristotélico-renacentista del organismo; a la *mathesis universalis* cartesiana y lo bello esencial de la “doctrina clásica” como a la belleza ideal o universal a través de la perfección neoclasicista o la percepción empirista y hasta “gestáltica”.

⁷³ Cfr. Winckelmann, J.J. “Reflexiones...”, cit., pág. 92.

⁷⁴ Vid. Winckelmann, J.J. “Reflexiones...”, cit., pág. 90 y ss.



Para ello utiliza el símil del cuerpo y señala cómo el del hombre ilustrado aparece marcado, a diferencia de los cánones ideales, por el estigma de la enfermedad, lo cual produce “la escualidez y las depresiones tan hundidas de nuestros cuerpos”. Es el contrapunto al “hermoso linaje de los habitantes de la mayor parte de las Islas griegas”, inspirador de las armónicas representaciones artísticas con las que los griegos esculpieron a los dioses y a los hombres. La oportunidad cotidiana de observar lo bello de la naturaleza, que resultó clave para los artistas clásicos, “no se nos presenta a nosotros todos los días y raramente tal como el artista la desea”. De acuerdo con estos argumentos, los autores que se sitúan del lado de los clásicos, aunque reniegan del carácter artificial del signo, no pueden prescindir de su práctica y, sin pretenderlo, ponen en evidencia la fragilidad de la tradición que reclaman.

2. La estética francesa y la artificialidad del signo.

El proceso de desenmascaramiento propio de la contradicción ilustrada reformula la tradicional *querelle* en Francia entre clásicos y modernos (⁷⁵), reflejo del nuevo discurso teórico sobre totalidad y fragmentación. Estas tesis no se acomodan, como apunta Arnaldo (⁷⁶), a la teoría artística regulativa que, en la estela del cartesianismo, había rechazado el arbitrio y la libertad de la imaginación en las artes, por considerar que éstas debían fundamentar su verdad en parámetros racionales firmes.

Estos nuevos ecos de la modernidad artística se hacen más permeables en el debate ilustrado francés, ya que se muestra más flexible a reconocer la artificialidad del signo. La importancia de esta polémica que tenía el claro precedente y la influencia determinante de la *querelle* radica en que tiene en cuenta la trascendencia del signo artificial, propio del fragmento moderno, y ya plantea los problemas que derivan de las discordancias entre significado y significante. Es el caso de Dubos que en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1718) profundiza en la clasificación de las artes a partir de los signos naturales y artificiales y se separa de los autores alemanes cuando relativiza las imperfecciones que se le atribuyen a las escisiones entre el significado y el significante de los signos arbitrarios. Son naturales cuando el vínculo del signo con la cosa designada se funda en las propiedades de lo designado mismo. Por el contrario, se llaman arbitrarios aquellos signos que en virtud de su naturaleza, no tienen nada en común con las cosas designadas. De esta consideración deriva la primera subdivisión fundamental de la expresión sensible de las bellas artes y las letras (*beaux arts & belles lettres*).

Las bellas letras, entre las que se incluyen el arte poético y la elocuencia, expresan los objetos por medio de signos arbitrarios. Ahora bien, dado que una poesía es un discurso sensiblemente perfecto, el artista debe guardarse de que sus alegorías no resulten demasiado tendentes a la agudeza; han de ser tan naturales como intuitivas. El

⁷⁵Cfr. Perrault, Ch. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde Les Arts et Les Sciences*, cit.; Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, cit., pág. 17-25; Arnaldo, J. "Ilustración y enciclopedismo", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, cit., pág. 69-70.

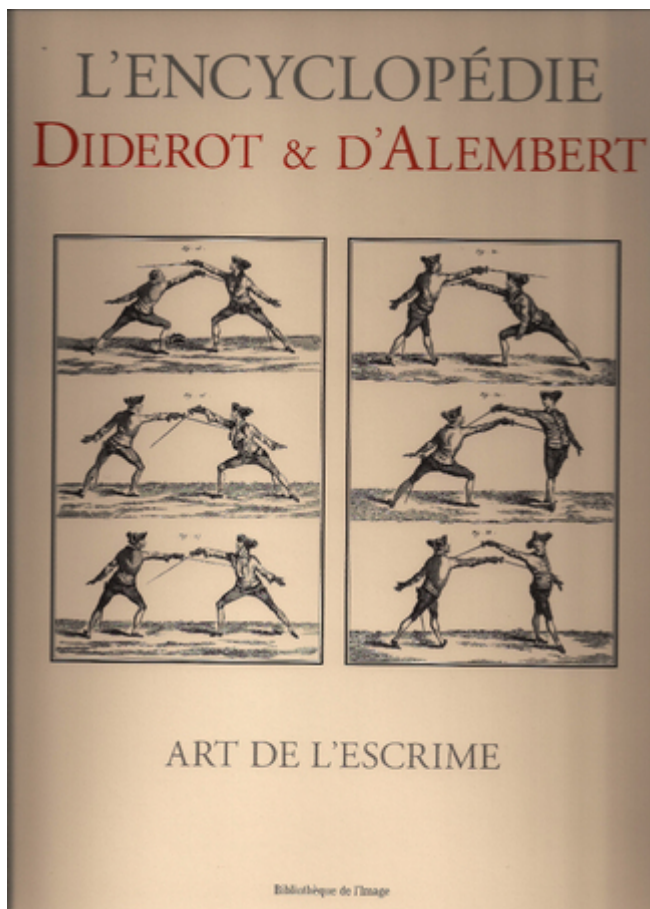
⁷⁶ Cfr. Arnaldo, J. "Ilustración y enciclopedismo" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, pág. 69 y ss.

autor ha de tener presente que, en efecto, debe hablar al alma, pero sólo a sus potencias interiores y sensibles; tan pronto como se requieran reflexión, meditación y esfuerzo del ingenio para adivinar el significado de los signos, éstos dejan de ser sensibles. Dubos se distancia de las formulaciones más clásicas al valorar la obra artística y afirma que el mejor juez de ésta no será la razón sino el sentimiento ya que la finalidad del arte es gustar. La razón es útil para delimitar las causas del placer que nos procura la obra artística, pero para saber las razones por las que el arte gusta es necesario acudir a la sensibilidad (⁷⁷).

No se puede obviar tampoco la ya citada aportación fundamental de D'Alambert y Diderot en la *Grande Encyclopédie*, donde proporcionan un inventario exhaustivo de todas las actividades materiales e intelectuales a partir de las que el hombre ha edificado la civilización(⁷⁸). Este ambicioso proyecto está muy influido por el sistema del método de Descartes, pero también recoge ecos empiristas ingleses, a partir del referente imprescindible de Efrain Chambers: La *Cyclopedia or an Universal Dictionary of Art and Sciences* (1728). De este modo, se teoriza sobre bellezas relativas y absolutas con sus correlatos en la crítica del sistema. Así, como se ha señalado entre otros temas surge una cuestión crucial para la construcción de la totalidad enciclopédica: el reconocimiento o negación de las ideas innatas, heredadas del racionalismo cartesiano. Se opta por la convención del signo lingüístico, lo cual va a tener una gran importancia en relación con el tratamiento de la belleza. Se consolida la modernidad en el arte a partir de que el universo en cuanto naturaleza se reformula y se desdeñan las explicaciones meta históricas.

⁷⁷ Cfr. Du Bos, J. B. *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la peinture*, pág. 339. “Ya que la primera finalidad de la poesía y de la pintura es emocionarnos, los poemas y los cuadros únicamente son obras buenas en la medida en que nos conmuevan y nos atraigan”.

⁷⁸ Cfr. Diderot, D. Y D'Alambert, J. *La Enciclopedia* (1751) trad. Castellana en Romá de la Calle. Arte, gusto y estética en la Encyclopédie, PUV, Univ. Valencia, 2009. Con ocasión de la traducción de la Enciclopedia o Dictionary of arts and sciences que Diderot había emprendido en 1746 amplió y modificó el proyecto y se asoció con el matemático D'Alembert para agrupar a una serie de colaboradores de diferentes especialidades.



Encyclopédie, 1751-1772, París.

Esta clasificación de las artes conecta con las teorías de la emoción y del entusiasmo, vinculadas a las formulaciones modernas. De hecho, se introduce como oficio el de los joyeros y dentro de las artes, como algo anecdótico, la esgrima.

Como explica Franzini (⁷⁹), aunque en el pensamiento francés tuvieron influencia las corrientes empiristas inglesas, el sentido del término *esprit* difiere del inglés *wit*. El *esprit* aparece relacionado con el genio pero de acuerdo con una dinámica creativa, poética, sin interés directo en las conexiones psicológicas.

En Francia también hay autores que se sitúan junto a los clásicos. Es el caso de Voltaire (1694-1778) que realiza un enorme esfuerzo de revisión de la historia del arte interesándose por el estudio de la tradición. A este respecto afirma: “Los grandes

⁷⁹ Cfr. Franzini, E. *La estética del siglo XVIII*, pág. 148-149 y ss.

hombres del siglo pasado han enseñado a pensar y a hablar; han dicho lo que no se sabía. Los que los han sucedido no pueden ya decir mucho más de lo que ya se sabe”.

Por otro lado, Voltaire es consciente de que no existe la posibilidad de retorno y considera que si “el camino era difícil a principios del siglo, porque nadie había andado por él” en ese momento está demasiado trillado (⁸⁰). Para este autor, es importante reclamar la teoría clásica de las grandes épocas del espíritu humano (siglo de Pericles, de Augusto, de León X y de Luis XIV) frente al falso gusto rococó que trata de usurpar su lugar “sobrecargado siempre de ornamentos, componiendo la imagen y la voz, afectado en el uso del adorno” (⁸¹). A su juicio, se puede decir incluso, paradójicamente, que el recurso sistemático al vocabulario formal de lo antiguo provocó una desviación de aquello que estaba en trance de convertirse en el verdadero estilo de las luces: un arte interesado por pintar, a la vez, los tipos humanos de la nueva sociedad y mostrar una nueva burguesía ansiosa de poder y cultura. Voltaire critica también a la Academia Francesa en sus *Cartas Filosóficas* y señala cómo su discurso se halla en declive:

La necesidad de hablar, el azoro de no tener nada que decir y el deseo de hacer ingenio son capaces de poner en ridículo incluso al hombre más grande; no pudiendo encontrar pensamientos nuevos, han buscado giros nuevos, y han hablado sin pensar, como gentes que masticasen en vacío y que fingiesen comer mientras perecían de inanición (⁸²).

Al contrario, Diderot (1713-1784) hace evidente la oposición entre las teorías de lo bello absoluto, que se constituyen como meras aproximaciones o reflejos, y las teorías de la elaboración subjetiva a partir de una nueva concepción de la percepción sensible. En este sentido, es paradigmática la voz *Goût* de *La Enciclopedia*, en la que admite tanto la variedad del gusto como su conexión con la razón y el instinto.

Una idea clave en Diderot es la imitación de la naturaleza; en ella no debe reproducirse lo verdadero, sino lo verosímil. A partir de ahí, define la belleza por la conformidad de la imaginación con el objeto. El artista no debe copiar exclusivamente la naturaleza, sino seleccionar lo que vale la pena ser reproducido, y en este caso puede

⁸⁰ Cfr. Voltaire, *El siglo de Luis XIV*, pág. 7.

⁸¹ Cfr. Voltaire, “voz naturaleza” en *Diccionario Filosófico* (1764), Bergua, Madrid, ed. 1966 también reproducida por Bayer, R. *Historia de la estética*, cit., pág. 172 y ss.

⁸² Cfr. Voltaire, Vigésimocuarta carta: “Sobre las Academias”.

llegar a superarla. “La selección más rigurosa –escribe Diderot- lleva a la necesidad de embellecer o de reunir en un objeto único las bellezas que la naturaleza no muestra sino esparcidas en un gran número de objetos (⁸³).” El arte, de acuerdo con estos postulados modernos, es una transposición de lo real dentro de la cual no se puede prescindir de la ficción, esto abre la relatividad del signo y la fragmentación. Estas cuestiones se reflejan en la correspondencia de Diderot con Falconet (⁸⁴), donde señala que toda obra de arte exige una participación activa del espíritu del espectador. La observación estética entra en la categoría de toda percepción sensible; es decir, desencadena la participación activa de la imaginación y no sólo de la razón. También en *El coloquio entre D’Alambert y Diderot* (⁸⁵) se proporcionan algunas claves relevantes respecto a las bellezas relativas.



Aubert. *Voltaire con el abate Maney, Diderot, D’Alembert y otros. Biblioteca Nacional de París.*

⁸³ Cfr. Diderot, D. *Oeuvres*, pág. 156.

⁸⁴ Cfr. Diderot y Falconet, *Le Pour et le Contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité, Plin et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture*, publicada, con una introducción y notas por Y. Benot, París, 1958; Cfr. Francastel, P. “La estética de las luces”, cit., pág. 25 y ss; Hernández Gutiérrez, A. S. Y Delfour, Ch. *Arte y Enciclopedia*, traducciones fiebles de la expresión de las Bellas Artes en la Enciclopedia de Diderot y D’Alambert (1751), pág. 20 y ss, donde se recogen las reflexiones de Falconet sobre la voz “Escultura” en las que señala que “por bellas que sean las estatuas de la Antigüedad, son producciones humanas y por consiguiente susceptibles de tener las debilidades de la humanidad. Sería entonces peligroso para el artista sentir indistintamente admiración por todo lo que se llama clásico”.

⁸⁵ Cfr. Diderot, D. “Coloquio entre D’Alambert y Diderot”, *Escritos filosóficos*, pág. 35 y ss. “Confesaréis que hay más distancia de un pedazo de mármol a un ser que siente que de un ser que siente a un ser que piensa”. A lo que responde D’Alambert: “Convengo en ello. Pero, pese a todo, el ser sensible no es el ser pensante todavía”. Y concluye Diderot: “Somos instrumentos dotados de sensibilidad y memoria. Nuestros sentidos son otras tantas teclas tañidas por la naturaleza que nos rodea y que a menudo se tañen a sí mismas. ¿Qué, acaso no veis que todas las cualidades, todas las formas sensibles de que está revestida la materia, son esencialmente indivisibles?”.

Como explica Marchán Fiz⁽⁸⁶⁾, aunque Diderot no se desprende completamente de las ideas clasicistas de unidad, orden, proporción y simetría, toma partido decidido por la belleza relativa, ya que dicha categoría ya no se subordina a apriorismos objetivos sino que se debe a los datos extraídos de la experiencia perceptiva. Esa condensación de los principios estéticos confirma la apelación a una estética autónoma, desvinculada del pensamiento metafísico, que parte del receptor de la obra para unificar la variedad de los objetos bellos en reglas de aplicación universal.

Los nuevos escritos sobre arte no posponen o supeditan a cualquier opinión sobre una obra o su autor ni a la exposición doctrinal de las normas intemporales del clasicismo sino que incentivan la participación activa del espectador, con espíritu crítico, frente a lo expuesto en los salones. Surge así la oposición entre las teorías de lo bello absoluto, en las que el arte se constituye como un reflejo clásico, y las teorías de la elaboración cultural⁽⁸⁷⁾, de acuerdo con la dimensión temporal, como una experiencia vinculada a la belleza particular o relativa.

La súbita revolución de la moda se sustrae a las normas de lo intemporal y depende del gusto del momento. Nace una nueva opción estética conectada con las novedades artísticas de temporada, de acuerdo con los conceptos de improvisación, aleatoriedad y relativismo de una crítica de arte que basa en la actualidad el horizonte específico de lo moderno. En esta línea, Diderot reivindica la artificialidad del lenguaje artístico que conduce a la fragmentación y a la escisión entre el significado y el significante. El arte es lo verosímil que se vincula a la ficción y la arbitrariedad del signo desemboca en la pérdida de referencias unívocas por parte del nuevo lenguaje artístico.

En la dedicatoria del libro *Salón* (1765) a su amigo Grimm, Diderot recoge el conjunto de críticas por él realizadas y señala: *He aquí, amigo mío, las ideas que me han asaltado ante los cuadros expuestos este año en el Salón. Las reproduzco al azar, sin preocuparme ni por su orden, ni por su forma. Las hay falsas y verdaderas*⁽⁸⁸⁾.

⁸⁶ Cfr. Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, cit., pág. 18 y ss.

⁸⁷ Cfr. Francastel, P. "La estética de las luces", cit., pág. 23.

⁸⁸ Cfr. Diderot, D. *Salón de 1765*, pág. 5 y ss.



En *La paradoja del comediante* (1830) insiste igualmente en la sensibilidad ficticia que debe coexistir en el arte teatral con la necesidad de naturalidad en el actor. Por ello, su género predilecto es el drama, la más eficaz representación de los problemas reales de las clases ascendentes de su tiempo (⁸⁹). Y si por algo se caracteriza el drama es por su separación del prisma clásico para analizar la realidad desde la perspectiva de lo coetáneo.

Como apunta Calvo Serraller(⁹⁰), Diderot que llegó a conocer bien algunas de las corrientes dominantes de la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, como la pintura galante, los viejos maestros de la historia, los naturalistas como Chardin o los representantes del nuevo género sentimental como Greuze, se veía obligado a enfrentarse con eso que se empezaba a denominar la actualidad, como forma de presentación de las novedades artísticas de la temporada, que se emparentan con modas y lo moderno. Lo moderno significa “lo hecho al modo de hoy” o “lo actual”, como explica Calvo Serraller (⁹¹), al remitirse a la raíz latina de este término. Por ello, dichos artistas se esfuerzan no sólo por reproducir el espectáculo de la vida corriente, sino por trasponerla a términos y temas originales de una cultura anticipada por la inspiración.

⁸⁹ Cfr. Diderot, D. *Salón de 1767, La Balsa de Medusa*, Madrid, ed. 2001.

⁹⁰ Cfr. Calvo Serraller, F. “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, *La Balsa de Medusa*, Madrid, ed. 2001.

⁹⁰ Cfr. Calvo Serraller, F. “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, cit., pág. 155 y ss.

⁹¹ Cfr. Calvo Serraller, F. “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, cit., pág. 148.

Las nuevas técnicas formales enlazan también con la categoría moderna de “lo útil”, ya reclamada por Montesquieu en *Las Cartas Persas* cuando se declara partidario de la utilidad en el arte y acepta el arte de la moda gracias a su utilidad social.

Diderot ahondó primero en la reivindicación de lo clásico como luego de lo moderno a partir de la posibilidad de conciliación de ambos discursos. Para este autor, ambos son paralelos y no entran en colisión. De hecho, en *Salons* (1759) se recoge el nuevo fenómeno social que supone la creación de la opinión, antecedente de la crítica artística, donde se produce un nuevo enfoque respecto a la contemplación y la valoración de las obras de arte, veta que en el siglo siguiente desarrollaría Baudelaire.

Por todo ello, las luces francesas generan un rico y complejo debate respecto al signo estético en estrecha unión con la crítica artística y la reflexión poética situándose en territorios que oscilan entre el buen gusto de Boileau o la ironía de Diderot y del primer Voltaire, con una renuncia a la rigidez del esquema clásico a partir de una mayor versatilidad de los fenómenos estéticos.

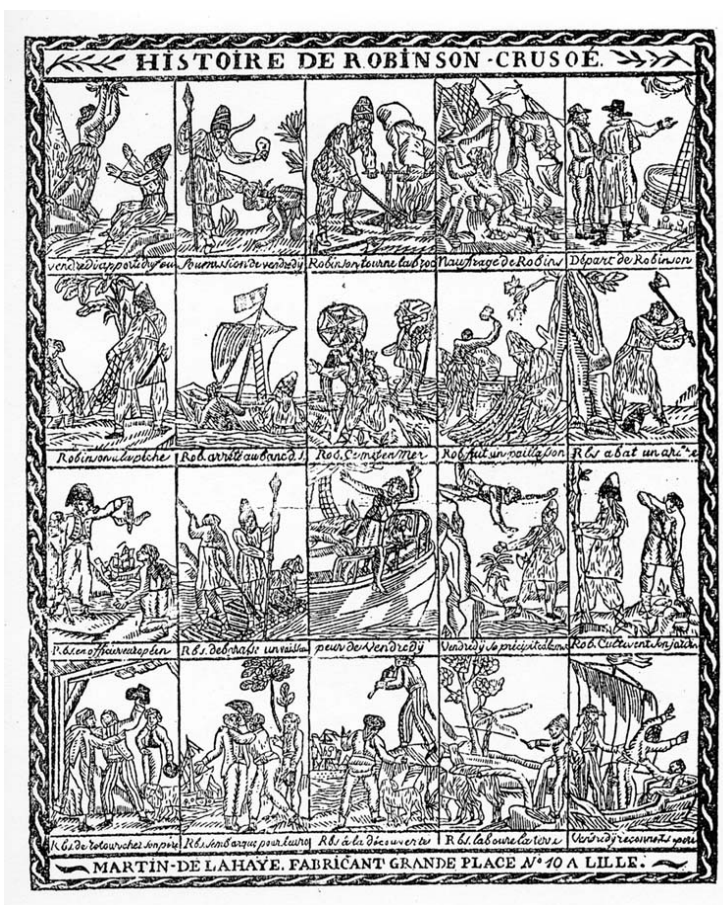
IV. EL RELATIVISMO DEL GUSTO ESTÉTICO Y EL PLACER ARTÍSTICO EN EL SUJETO ILUSTRADO.

La nueva estética del “genio” artístico se emparenta con el subjetivismo y el relativismo del gusto que encuentra sus manifestaciones más contundentes en la estética inglesa del siglo XVIII. En el ámbito anglosajón el pensamiento filosófico empirista prescinde de la sistematización y relativiza la búsqueda de leyes universales para centrarse en categorías concretas como el gusto o el sentimiento de placer o displacer, siempre vinculadas al sujeto que contempla la obra artística o la produce. Por ello, traslada el debate desde el objeto artístico (bellezas absolutas o relativas) al sujeto receptor. Esta reflexión sobre lo bello que, en definitiva, constituye la estética se remite al sujeto de la contemplación y no se centra de una manera tan determinada como en la estética alemana en el objeto. Por ello, lo bello se liga con lo que produce un sentimiento de placer al reconducirse al sujeto. De igual modo, la fragmentación del gusto es clara en cuanto que queda vinculada al subjetivismo y renuncia a la sistematización lógica de los ilustrados alemanes.

En la determinación de estas nuevas categorías estéticas fragmentadas resulta básica la recepción artística a partir de la apertura a mundos nuevos. Ésta se articula, por ejemplo, en la aventura del viaje que permite al ilustrado distanciarse de sus coordenadas para analizarlas con mayor lejanía y compararse con otros pueblos. Esta nueva experiencia se traduce en el ámbito literario, por ejemplo en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1667-1745). Se trata de una narración de cuatro viajes independientes realizadas desde Inglaterra a distintos territorios lejanos, cada uno de los cuales se acompaña de un marco descriptivo de la travesía y especificaciones de las localizaciones de los países imaginarios que se comparan con los de origen, lo que abre un marco nuevo de referentes ⁽⁹²⁾. De esta tradición literaria inglesa son coetáneos D. Defoe (1660-1731) con su célebre *Robinson Crusoe* y otros autores, como H. Fielding (1707-54) y S. Richardson, que también se centran en la caracterización individualizada de los personajes y la presentación detallada de un nuevo entorno espacio-temporal para compararlo con el inglés. Desde esta perspectiva espacio temporal comienza a ser

⁹² Cfr. Swift, J. *Gulliver's Travels* (1726). De hecho, en el caso de Gulliver, una vez en el país imaginario, los nativos lo capturan en los dos primeros viajes, y su condición de “anormalidad” le permite llegar a la alta sociedad y convertirse en favorito de la Corte, lo que posibilita la exploración de la estructura del país imaginario y la comparación de sus instituciones con las del país de Gulliver.

cuestionada la universalidad impuesta por cualquier estilo a favor de una lógica de las diferencias que cristaliza en lo fragmentario de la experiencia estética.



Defoe, D. *Robinson Crusoe*, 1719, Inglaterra.

Esta articulación de las capacidades sensitivas influye en Hutcheson (1694-1746) y Hume (1734-1737) cuando reconocen a partir de la experiencia artística el placer estético que disuelve lo fragmentado en la totalidad. De hecho, la reivindicación de los sentidos como detonante del relativismo del gusto y de la fragmentación artística es una de las cuestiones capitales que encuentra reflejo en la obra de Hutcheson, Hume y Burke (1727-1795). También en esta órbita se sitúan los escritos compilados por Shaftesbury (1617-1713) en *Characteristics of Men: Manners, Opinions, Times* (1711).

La concepción espiritualista y orgánica de la naturaleza conecta a Shaftesbury con el racionalismo alemán sin prescindir de la base empirista. Y en sus presupuestos vuelven las tesis de la totalidad clásica vinculadas a la capacidad sensitiva. La contemplación de las bellezas naturales revela un orden original (*genuine*). La armonía

diferencia lo bello de lo caótico, por lo que es necesario retornar al orden universal, sistemático y con carácter de totalidad, donde existe interacción entre todas las partes.

En Shaftesbury, se produce un retorno a la antigüedad clásica a partir de un sistema de pensamiento sublimado, de raíz platónica, desvinculado de las tendencias pragmáticas del entorno y conectado con las futuras corrientes románticas. Para este autor lo bello es una revelación íntima y se desvincula del análisis de la forma de la obra o de los procesos psicológicos que se producen en el espectador, propios de la estética empirista. Por ello, “*all beauty is true*” (toda belleza es verdadera) y ambas la belleza y la verdad sólo se aprehenden mediante una intuición que penetra en el ser más profundo de las cosas. La intuición sensible se produce cuando el alma del artista trasciende el espíritu del mundo. Este sentimiento, teñido con una fuerte raigambre mística, está en la base de todo arte verdadero que transmite el sentido profundo de la belleza.

Para Shaftesbury, el poder creativo de la naturaleza es análogo a la capacidad artística de la mente poética y sus respectivos productos, la naturaleza y el arte, son manifestaciones de la armonía divina. Toda belleza se basa en la verdad y se reduce a ella a partir de la trabazón inextricable que muestra lo interior y lo exterior de la naturaleza. Reclama la inserción de lo uno en lo múltiple a partir de que lo fragmentario es un elemento intrínseco al sistema. *En Characteristics of Men: Manners, Opinions*, afirma respecto a su modelo moral que:

El virtuoso gusta las proporciones, la unidad de los sistemas en las criaturas del mundo; es sensible a las armonías y a las discordancias, a las cadencias y a las convulsiones, a la finalidad universal respetada o ausente; toda disturbance en el universo lo hace sufrir (⁹³).

A juicio de este autor, los sentimientos universales del hombre están en concordancia con unos principios éticos y estéticos que deben ser educados por la razón. El bien, la verdad y la belleza son ideas transcendentales que no tienen su origen en el sentimiento ya que son universales (⁹⁴). Así, conecta con las equivalencias analizadas en

⁹³ Cfr. Shaftesbury, A. *Characteristics of Men: Manners, Opinions*, Times, 65: “Sensus Communis: Freedom of Wit and Humour”, 1714.

⁹⁴ Cfr. Pérez Carreño, F. “La estética empirista” en *Historia de las ideas estéticas* y de las teorías artísticas contemporáneas, cit., pág. 32 y ss.

la estética alemana entre el bien y la belleza, de claras reminiscencias platónicas que confluyen en Kant⁹⁵) cuando reivindica la fusión entre moralidad y estética.



Shaftesbury, A. *Characteristics of men: Manners, Opinions, times*, 1711.

En una línea distinta, Hutcheson, en *Inquiry concerning beauty, orders, harmony, design* (1725), señala cómo lo bello, el orden y la armonía dependen de una facultad de percepción, de lo que se llama sensación: la delectación. A partir de la influencia de Locke, niega a estas ideas estéticas todo innatismo y afirma que son adquiridas a través de la experiencia, no teniendo sin existencia más allá del sentimiento del hombre.

⁹⁵ Cfr. Kant, I. *La Crítica del Juicio*, cit., pág. 242 y ss. cuando señala que la belleza se constituye como símbolo de la moralidad. Como el gusto supone una facultad de juzgar la sensibilización de ideas morales (por medio de una cierta analogía de la reflexión sobre ambas), y como de esa facultad, así como de la mayor receptividad que en ella se funda para el sentimiento (llamado moral) de esas ideas morales, se deriva el placer que el gusto declara valadero para la humanidad en general y no sólo para el sentimiento privado de cada cual, resulta que la verdadera propeútica para fundar el gusto es el desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral, ya que sólo cuando la sensibilidad es puesta de acuerdo con éste, puede el verdadero gusto adoptar una determinada e incambiable forma.

Para ello retoma las tesis fragmentarias que dividen la belleza en dos categorías: la original o absoluta y la comparativa o relativa. La absoluta no se puede definir como una cualidad primaria independiente de la percepción. En cuanto a la segunda, toda belleza es siempre relativa al sentimiento que cada individuo posee de ella; sin embargo, su universalidad permite que se hable de ella como algo absoluto. “La belleza parece estar racionalmente compuesta de la uniformidad y la variedad; donde la uniformidad de los cuerpos es igual, la belleza se descubre en proporción de la variedad y viceversa”⁽⁹⁶⁾. A partir de estos planteamientos, no sorprende que los teóricos alemanes critiquen el relativismo estético de Hutcheson que lleva, según Mendelssohn, a “cortar de súbito el hilo de toda investigación racional para transformar el todo más perfecto, la naturaleza, en algo así como una obra fragmentaria”⁽⁹⁷⁾.

En estas diferencias, se aprecian las derivas tan diversas del *Enlightenment*, vinculado a la práctica artística y literaria que desde el Barroco de Shakespeare ya avanzaba nuevas categorías de modernidad respecto a la *Aufklärung* alemana o francesa. Los ilustrados ingleses admiten la imaginación, la fantasía y el genio como epicentros del pensamiento estético y sus preocupaciones giran en torno a las relaciones del hombre con el medio natural, artístico o estético a través de los mecanismos de la percepción y las nuevas ciencias nacientes (caso de la psicología o la antropología), desterrando con ello los prejuicios metafísicos. Esta nueva concepción de la naturaleza es la que se trasluce en *El Tratado sobre la naturaleza humana* de Hume⁽⁹⁸⁾. El filósofo niega la existencia de ideas innatas y, empujado por un atomismo psicologista entiende que el yo, como sustancia idéntica y durable, es una creencia infundada.

El hombre no es sino un conjunto de relaciones (*a bundle or collection of perceptions*) mientras que la vida social o pasional se rige por el principio de simpatía, que consiste en la “conversión de una idea en impresión por medio de la fuerza de la imaginación”. En lo que se refiere a la experiencia estética, la belleza no es una idea trascendental sino que su experiencia es inmediata y deriva de la sensibilidad. En cuanto el gusto del espíritu se comporta como el “gusto corpóreo”, al igual que un mismo

⁹⁶ Cfr. Bayer, R. *Historia de la estética*, cit., pág. 227 y ss.

⁹⁷ Cfr. Hutcheson, F. *Collected Works*, vol. I.

⁹⁸ Cfr. Hume, D. A. *Treatise of Human Nature* (1739-1740), en *Tratado de la naturaleza humana*, Tecnos, Madrid, ed. 1998.

objeto puede resultar dulce o amargo según la disposición de los órganos, así sucede también con la belleza.

En *Four Dissertations* (1756) Hume incluye una serie de ensayos entre los que destaca “Sobre la norma del gusto”, donde analiza las nuevas cualidades sensibles (el dolor, la simpatía, la imaginación o la utilidad) que influyen en su formulación (⁹⁹). Respecto al dolor, influido por la obra de Shakespeare y Milton, indica que el placer que los espectadores de una tragedia reciben del dolor, el terror, la ansiedad y otras pasiones por el estilo, en sí mismas desagradables y perturbadoras, parece ser algo inexplicable pero real.

Hume(¹⁰⁰) atribuye reglas al gusto de carácter psicológico, tratando de aclarar por qué dichas representaciones producen determinadas sensaciones al espectador. El descubrimiento de estas reglas es empírico, no hay necesidad de justificar un sistema en el que se insertaría la estética como subsistema, por lo que todas las categorías ya fragmentadas del esquema clásico tienen idéntico estatuto (lo sublime, lo trágico, lo armónico), aunque no todos los autores. En este sentido, señala que sería muy simple equiparar a Homero o a Ogilby y Milton con otro autor mediocre, pues sería una extravagancia no menor que sostener que “un estanque es tan extenso como un océano”. Apunta la tesis de que existen reglas en las artes según las cuales una obra es mejor o peor; estas reglas no pueden establecerse *a priori*, sino de manera empírica, sobre lo que universalmente complace en todos los países y épocas. El sentido común nos dicta que el gusto es un sentimiento subjetivo, y al mismo tiempo impone la certeza de que ciertas obras de arte son objetivamente superiores. Por ello, son claves tanto la delicadeza, requisito necesario en el arte para hacerlo sensible a cada belleza, como el papel del crítico que ha de juzgar la belleza. Aunque los principios del gusto puedan ser universales, pocos están calificados para pronunciar un juicio debido a que, en concreto, las capacidades sensoriales están más desarrolladas en unos hombres que en otros.

⁹⁹ Hume, D. *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, pág. 29 y ss., donde señala: “La belleza de la imaginación es la que genera placer o pena a través de la simpatía o el dolor. Un objeto es bello cuando todas sus partes son aptas para atender a un fin agradable y viceversa. La belleza, como el espíritu, no podría definirse, sino que se discierne exclusivamente por un gusto o una sensación”.

¹⁰⁰ Cfr. Hume, D. *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, cit., pág. 35 y ss.

Estas premisas conforman una tesis aristocrática respecto a la percepción de la belleza, que influirá en Kant según la cual todos los hombres no poseen la misma “exquisitez” en la percepción de lo bello. Sólo cuando los órganos son finos y especialmente dotados para captar los distintos componentes de la totalidad de la obra, se encuentran las normas más profundas de gusto y se llega a la perfección, es decir, a la posibilidad de percibir las partes más pequeñas y sutiles de las cosas⁽¹⁰¹⁾. Curiosamente, estos argumentos no renuncian al concepto de totalidad vinculado a la perfección del conocimiento sensible, aunque ya no estén de acuerdo con las dimensiones racionales de la belleza, sino fundados sobre cánones empírico-psicológicos.

Idéntico distanciamiento respecto a las dimensiones objetivas de lo bello conducen a Burke en sus *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756)⁽¹⁰²⁾ a retomar con el análisis de la fragmentación de las categorías clásicas. Este autor profundiza en las zonas oscuras del sujeto, describiendo sus intensas vivencias, influido por el pensamiento de Addison (1672-1719)⁽¹⁰³⁾, que ya había abordado el tratamiento de lo “pintoresco” en *Los Placeres de la Imaginación* (1712). En consecuencia con estos postulados modernos, Burke renuncia al ensamblaje de las partes en el todo y critica el principio de la proporción tradicionalmente unido al concepto de belleza, para reclamar nuevos criterios vinculados a las convenciones. Afirma, por tanto, que el criterio estético se refiere “casi por completo a la conveniencia; por consiguiente, se ha de considerar como una criatura del entendimiento, antes que como una causa primaria que actúa sobre los sentidos y la imaginación”⁽¹⁰⁴⁾.

En línea con los filósofos ingleses citados, a excepción de Shaftesbury, Burke renuncia a la equivalencia platónica entre belleza ideal y verdad, coincidiendo con Hutcheson en que los únicos criterios de universalidad admisibles son aquellos que proceden de la ley de analogía, que encierra el gusto en cuanto criterio sensible. Es

¹⁰¹ Cfr. Pérez Carreño, F. “La estética empirista” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, pág. 30 y ss.

¹⁰² Cfr. Burke, E. A. *Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

¹⁰³ Cfr. Addison, J. *Pleasures of the imagination*, *The Spectator*, 1712, trad. *Los Placeres de la imaginación y otros ensayos*, Balsa de Medusa, Madrid, ed. 1991.

¹⁰⁴ Cfr. Burke, E. *Indagaciones...cit.*, pág. 68 y ss.

decir, existe una manera de percibir objetos externos que es la misma en todos los hombres o difiere poco.

Con tal fin, alude a ejemplos: *No creo que ningún hombre piense que una oca es más hermosa que un cisne, ni que imagine que una gallina de Frisia es superior a un pavo real*⁽¹⁰⁵⁾. A su vez, reclama la imaginación como ley combinatoria de los fragmentos: *La mente del hombre posee una especie de poder creativo de por sí, sea representando a su antojo imágenes de cosas en el orden y según la manera en que fueron recibidas por los sentidos*⁽¹⁰⁶⁾.

La proporción no es la causa de la belleza en el mundo natural, en el que las relaciones entre las partes no se desarrollan siempre conforme a dicho principio. Asimismo se opone dialécticamente al discurso clásico cuando señala: *Estoy absolutamente convencido de que los defensores de la proporción han atribuido sus ideas artificiales a la naturaleza, y no han tomado de ella las proporciones que utilizan en las obras de arte; porque, en cualquier discusión sobre este tema, siempre abandonan lo más pronto posible el campo abierto de las bellezas naturales en los reinos animal y vegetal, y se fortifican dentro de las líneas y ángulos artificiales de la arquitectura* ⁽¹⁰⁷⁾. Para corroborarlo cita el ejemplo del jardín inglés, que evita la disciplina y se conforma de acuerdo a un orden natural caótico, frente al racionalista francés, ordenado matemáticamente los árboles en pilares, pirámides y obeliscos.

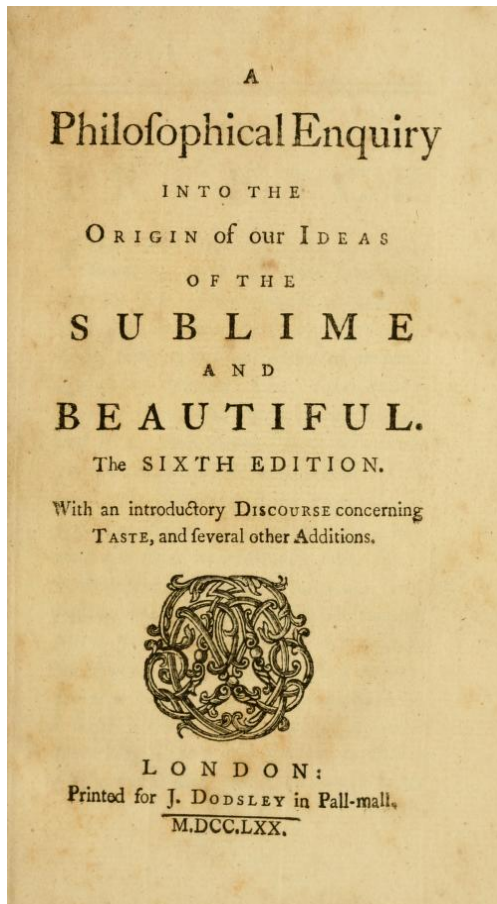
La deformidad no se opone a la belleza, sino a la forma común acabada. El verdadero enemigo de lo bello no es la desproporción ni la deformidad sino la fealdad ⁽¹⁰⁸⁾. Burke añade que ni la adecuación ni la utilidad son causa de la belleza, porque suponen volver a la correspondencia entre los medios y los fines, concluyendo que la belleza es una cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos. En sintonía con la quiebra del sistema vuelve a reivindicar un conjunto de categorías fragmentarias: lo sublime, lo trágico, lo oscuro o lo útil, vinculadas al discurso moderno.

¹⁰⁵ Cfr. Burke, E. *Indagaciones...cit.*, pág. 10.

¹⁰⁶ Cfr. Burke, E. *Indagaciones...cit.*, pág. 12 y ss.

¹⁰⁷ Cfr. Burke, E. *Indagaciones...cit.*, pág. 74 y ss.

¹⁰⁸ Cfr. Burke, E. *Indagaciones...cit.*, pág. 74 y ss.



Burke, E. A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of The sublime and beautiful, 1756, Londres.

En conclusión, la estética inglesa es, a partir del relativismo que introduce la experimentación, la más transgresora en la articulación de nuevas categorías estéticas que bordean el sentido romántico. A su vez, no se preocupa, a la manera alemana o francesa, en la construcción de un sistema estético “objetivo” sino que introduce la variable de la subjetividad. En el fondo, las reglas de la filosofía política orientadas al pragmatismo tienen también una traducción en el ámbito estético.

CAPÍTULO III. LA CRÍTICA DEL JUICIO Y LA ESCISIÓN DEL SISTEMA.

I. LA CONFLUENCIA ESTÉTICA DE LA CRÍTICA KANTIANA.

Las formulaciones de las distintas corrientes alemanas, francesas e inglesas de la Ilustración delimitan líneas de pensamiento respecto a la artificialidad del signo y la autonomía de la estética a partir de su inserción como disciplina en el sistema de conocimiento lógico. Todas ellas confluyen en la aportación del idealismo trascendental de Kant, expresado en *La Crítica del Juicio*, que se nutre de dicha conciliación y trata de lograr la unidad de conceptos contrapuestos. Esta formulación filosófica va a tener gran trascendencia en los debates que se desarrollan en torno al nuevo eclecticismo de los lenguajes artísticos por ello, dada su entidad, le dedicamos este capítulo.

Kant define la filosofía como la ciencia de la relación de todos los conocimientos con los fines esenciales de la razón humana, es decir, como el sistema de conocimiento por conceptos (¹⁰⁹). En un claro empeño clasificatorio, propio de la Ilustración y dotado de raíces aristotélicas, parte de las sustancias primeras para construir un concepto universal, necesario y unificador de la variedad cambiante y diversificada de lo individual (¹¹⁰). En *La Crítica de la Razón pura (Kritik der reinen Vernunft)* el conocimiento de lo natural radica en la ponderación entre los sentidos y los conceptos. En la tradición alemana racionalista, Kant se propone -guiado por la idea de totalidad- construir un sistema de conocimiento que inserte todas las partes de forma armónica y no como meros agregados. Para ello, requiere de la unidad de la naturaleza, según un principio de conexión general de todo lo que está contenido en la suma de la totalidad de sus fenómenos (¹¹¹). A partir de ahí, establece los límites de su edificio racional al señalar

¹⁰⁹ Cfr. Kant, I. *Kant's Schriften*, vol. XX, ed. 1938, Berlín, I. Von der Philosophie als einem System, pág. 193-251.

¹¹⁰ Cfr. Kant, I. *Kant's Schriften*, cit., vol. XX, pág. 241-251; Vid. Kant, I. *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, pág. 105 y ss., donde explica que una introducción enciclopédica no presupone una teoría afín preparatoria de la teoría a presentar, sino la idea de un sistema, que sólo se completa por medio de aquélla.

¹¹¹ Cfr. Kant, I. *Kant's Schriften*, cit., pág. 201-205. Los conceptos sin contenidos son vacíos pero a la vez las intuiciones -la sensibilidad- (*Gefühl*) sin ideas carecen de sentido; lo que no sea objeto ni contenido de la naturaleza física, sólo será concebible por un tipo de pensamiento diferente al natural y será el que habrá de planificar las realidades posteriores. Se precisa un puente entre racionalismo y empirismo, sin dejar de primar el pensamiento teórico (*reinem Erkenntnis*), entendido como el predominio de los valores

que el entendimiento tiene su propia esfera en la facultad de conocer en cuanto encierra principios constitutivos *a priori* que comprenden sólo la razón en su uso teórico. Del mismo modo, la razón práctica se pone en conexión con la libertad y muestra su esfera propia en *La Crítica de la razón práctica* (¹¹²).

La única solución radica en la necesidad de establecer un puente a partir del juicio, que conecta los conceptos empíricos con la totalidad de la experiencia. *La Crítica del Juicio* se concibe como un proyecto que permita construir un medio de enlace de las dos partes de la filosofía (la razón pura y práctica) para conformar un todo (¹¹³). Se precisa, por tanto, la conexión entre el entendimiento y la razón, dos columnas separadas aunque sustentadas en el mismo ámbito. Kant considera que debe haber un fundamento para la unidad de lo suprasensible que permita el tránsito de la razón pura teórica a la práctica. Éste es el Juicio, sobre el cual hay motivo para suponer, por analogía, que encierra en sí igualmente, su propio principio *a priori* subjetivo que determina su ley(¹¹⁴).

La Crítica del Juicio (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) se divide en dos partes: la primera está dedicada a la estética, y la segunda a la teleología. Los juicios teleológicos junto con los estéticos se sustentan en el mismo principio: la finalidad. No obstante, existen diferencias entre ambos. En el caso de los juicios teleológicos (*der teleologischen Beurteilung*), la representación de la finalidad es objetiva y material y su

cognitivos emanados de la mente sobre la base de la necesidad humana de un conocimiento fiable y ponderado con respecto al mundo.

¹¹² Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 90 y ss. Los problemas se plantean a partir de la articulación de la naturaleza con leyes empíricas que delimiten un sistema concebible por la facultad de conocimiento humano. La heterogeneidad de las formas de la naturaleza supone un obstáculo para construir un sistema empírico total basado en la facultad de subsumir lo particular bajo lo general ya que ni el entendimiento ni la razón pueden fundar *a priori* una ley de la naturaleza.

¹¹³ Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 89 y ss. Los conceptos de la naturaleza, que descansan en todo conocimiento teórico *a priori*, parten del entendimiento. Los conceptos de la libertad, que contienen la base de todos los conocimientos prácticos sensibles-incondicionados se articulan sobre la legislación de la razón.

¹¹⁴ Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 102 y ss. El juicio proporciona, mediante principios *a priori* extraídos de la naturaleza, leyes posibles particulares con un substrato suprasensible, determinables por medio de la facultad intelectual. A su vez, la razón le proporciona al juicio, por medio de su ley práctica *a priori*, la determinación y hace posible dicho tránsito de la esfera del concepto de naturaleza a la libertad. A partir de estos presupuestos se propone Kant justificar su edificio racional y conservarlo dentro de los límites de la legitimidad.

fin natural es el objeto de una representación lógica. Por contra, los juicios estéticos (*der Ästhetik Beurteilung*) manifiestan una finalidad subjetiva, formal, ya que lo que en la representación de un objeto es meramente subjetivo, es decir, lo que constituye su relación con el sujeto y no con el objeto, es la cualidad estética de la misma.

En sus palabras: *Dar un determinado principio objetivo del gusto, según el cual los juicios del mismo pudieran ser dirigidos, comprobados y demostrados, es en absoluto imposible, pues entonces no serían juicios de gusto. El principio subjetivo, a saber, la indeterminada idea de lo suprasensible en nosotros, puede tan sólo ser indicado como la única clave para descifrar esa facultad, oculta para nosotros mismos, en sus fuentes; pero nada puede hacérsela más comprensible*⁽¹¹⁵⁾.

Es en este aspecto donde abre una línea diversa a la de Wolff y Baumgarten, ya que estos autores se centraban en el ámbito estético como objeto de conocimiento pero obviaban su íntima relación con el sujeto, es decir, con la percepción de la experiencia sensible. Kant le confiere importancia a ambos planos e inaugura la categoría del sujeto autónomo y confiere a su estética idéntico estatuto ⁽¹¹⁶⁾. Dicho sujeto, que es consciente de sí mismo, afirma: "Yo, en cuanto ser pensante, soy, sin duda un sujeto uno y el mismo conmigo en cuanto ser sensible"⁽¹¹⁷⁾. En esta línea, sintoniza con las corrientes empiristas al mostrar la experiencia interna del elemento material de la conciencia y la multiplicidad de la intuición empírica, el yo de la aprehensión, indisoluble en su percepción externa de la realidad de los fenómenos estéticos.

Kant tiene en cuenta los postulados de Hume al considerar que la relación en la determinación de un objeto como bello enlaza con el sentimiento de un placer que, mediante el juicio de gusto, es declarado valedero para cada cual y conduce a que la universalidad de la satisfacción se represente en un juicio de gusto sólo como subjetivo. La capacidad universal de comunicación del estado espiritual, en la representación dada, es la

¹¹⁵Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 304.

¹¹⁶Cfr. Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, pág. 41. En este proceso de conocimiento no sólo se reclama la representación, sino también su trascendencia para reconocer la existencia de otra enlazada a ella. Precisamente, lo que en la representación de un objeto es meramente subjetivo, es decir, lo que constituye su relación con el sujeto es su cualidad estética.

¹¹⁷Cfr. Kant, I. *Antropología*, pág. 22-35.

que tiene que estar en la base del juicio de gusto como condición subjetiva del mismo y encuentra, como consecuencia, el placer en el objeto. El fundamento de dicho estado del espíritu radica en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (¹¹⁸).

Dado este fuerte componente subjetivo del juicio estético, que vincula a la imaginación y a la intuición, se plantean contradicciones a la hora de proceder a su categorización. Pero no renuncia a ella, pues la influencia que tiene una representación mediante el sentimiento de placer o displacer en la actividad de las facultades del espíritu no es suficiente para explicarlo. Por esta razón, Kant no cesa en la búsqueda de una explicación para que la posibilidad de las formas pueda ser determinada "a priori" y recurre a la idealidad de los objetos en su percepción como fenómenos. Para ello, el filósofo vincula el ideal del arte a la belleza libre, la finalidad sin fin, propia tanto de un organismo como de una obra de arte. Como apunta Gadamer(¹¹⁹), ello se corresponde con una de las más antiguas definiciones que existen de lo bello en el arte, la de Aristóteles en *La Ética a Nicómaco*: "Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada".

Resulta lógico que, al buscar la belleza en el fenómeno, la estética kantiana se incline hacia la belleza derivada de la naturaleza, a la que considera no sometida a reglas artificiales. Como, por ejemplo, el canto mismo de los pájaros, en palabras de Kant, "que no podemos reducir a reglas musicales, parece encerrar más libertad y, por tanto, más alimento para el gusto que el canto humano mismo dirigido según reglas musicales"(¹²⁰).

La finalidad en el producto del arte bello, aunque sea intencionada, no debe parecer intencionada. El arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte. En esta línea, un producto del arte aparece como naturaleza cuando alcanza toda la precisión en la aplicación de las reglas, según las cuales "el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero sin esfuerzo, sin que la forma de la

¹¹⁸Cfr. Kant, I. *Crítica del juicio*, cit., pág. 148 y 149.

¹¹⁹Cfr. Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello*. Introducción de Rafael Argullol, Paidós, ICE-UA, Barcelona, ed. 1991.

¹²⁰Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 182.

escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y ha puesto cadenas a sus facultades del espíritu"⁽¹²¹⁾.

La dialéctica del juicio estético kantiano no desdeña el fundamento sensible de dichos juicios y su certera vinculación con la intuición y la imaginación. Pero, por otro lado, Kant no quiere renunciar a determinar un fundamento lógico para un juicio estético universal ⁽¹²²⁾. Y, consciente de lo poliédrico de los principios estéticos, subvierte sus a priori, buscando una nueva fórmula para legitimar esta nueva apertura que, sin buscarla, se produce en su sistema. Así, de forma muy aguda, recurre a la antinomia, la cual explica la connivencia del nuevo concepto de fragmentación con la totalidad clásica. Como explica Marchán Fiz⁽¹²³⁾, aunque es notorio que Kant se nutre de influencias reconocibles al deslizarse a través de los hilos conductores de la autonomía de la estética recién conquistada por el intelectualismo de Baumgarten, G.F. Meier y Sulzer o por el empirismo inglés, lo innovador de su aportación radica en que las categorías anteriores las somete a crítica y las sitúa en las antinomias embarazosas que aquéllos habían alentado pero no resuelto.

A su vez, la originalidad del planteamiento de Kant radica en dar solución a los problemas artísticos planteados en la *querelle*. Frente a las discusiones previas ya analizadas respecto a la primacía de las bellezas universales o absolutas, vigentes para el gusto en todos los tiempos, y las bellezas particulares o relativas, que sólo placen o interesan en determinadas épocas⁽¹²⁴⁾, Kant logra demostrar la validez de dos

¹²¹Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 261. El idealismo de la finalidad, que empieza para Kant con la tradición clásica alemana, es la única suposición por medio de la cual la crítica puede explicar la posibilidad de un juicio de gusto que exige "a priori" validez para cada cual. No obstante, la universalidad de la satisfacción es representada en un juicio de gusto sólo como subjetiva lo que conecta con el empirismo inglés. Ello conlleva aceptar el relativismo del juicio estético que desmonta principios previos (el juicio de gusto descansa en fundamentos "a priori") y demuestra las contradicciones de las que no está exenta su formulación según reglas universales.

¹²² Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 241, reproducimos la nota en la que Kant explica las vacilaciones que esta cuestión le producen al señalar: "Tenemos derecho a suponer universalmente en todo hombre las mismas condiciones subjetivas del Juicio que encontramos en nosotros, y, además que hemos subsumido correctamente el objeto dado bajo esas condiciones.

¹²³Cfr. Marchán Fiz, S. La arquitectónica de la razón y sus violaciones en "La Crítica del Juicio", cit., pág. 391.

¹²⁴Cfr. Perrault, Ch. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde Les Arts et Les Sciences*, cit.; Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, cit., pág. 17-25; Arnaldo, J. "Ilustración y enciclopedismo", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, cit., pág. 69-70.

postulados hasta ese momento aparentemente inconciliables. Por un lado, se sitúa al lado de los modernos y defiende los atractivos de lo primitivo y lo sublime que vitalizan los referentes artísticos novedosos, contraponiéndose a los modelos refrendados y, por otro, los concilia con los presupuestos clásicos.

Respecto a la tradición empirista inglesa, basada en que no puede haber regla objetiva alguna del gusto porque el fundamento de determinación del juicio estético es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto⁽¹²⁵⁾. La estética kantiana se declara heredera de la estética inglesa del XVIII, que bebe de la práctica artística y literaria de ese siglo. Las novedades que Burke aporta en su tratamiento de lo sublime, fundamentales para su construcción, están íntimamente emparentadas, como ya se ha apuntado, con la obra de Shakespeare y Milton, quienes ejercen una influencia notable en el concepto de genialidad y modernidad kantianos⁽¹²⁶⁾. Shakespeare representa la voz de la naturaleza, cuyo espíritu creador se realiza como genio en el genio, enlaza con Kant y la reivindicación de dicho talento, que da la regla al arte y que trasciende de la regla. En esta línea, el filósofo considera al genio como el talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna y no como una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla. Por ello, la originalidad debe ser su primera cualidad⁽¹²⁷⁾.

Este postulado común de trascender la regla al uso hace que el sujeto kantiano encuentre su reflejo en muchos pasajes de la obra shakesperiana. Si nos detenemos en el drama de Hamlet, inmerso en su particular bosque de luces y sombras, e intentando restablecer la verdad en un mundo que le resulta complejo y extraño, pronto se suceden los paralelismos con el sujeto estético kantiano.

¹²⁵Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 167.

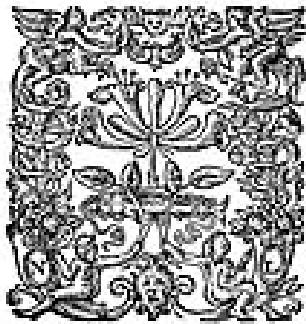
¹²⁶Cfr. Kant, I. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, cit., pág. 31, 38 y 44; Burke, E. A *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756, en segunda edición, 1759.

¹²⁷ Kant, I. *Antropología*, cit., pág. 88, donde cita a Shakespeare y le llama genio, a su vez, hace referencia a Enrique IV al indagar en la imaginación y la fantasía: "Así, cuando al hacer un relato los acontecimientos y pretendidas aventuras brotan de la imaginación como un alud que se precipita y crece, sin perseguir otro provecho que hacerse interesante; como el caballero John Falsfatt en Shakespeare que de dos hombres en traje de frisiones había hecho cinco personas antes de terminar su relato".

T H E
Tragicall Historie of
H A M L E T,
Prince of Denmarke.

By William Shakespeare.

Newly imprinted and enlarged to almost as much
again as it was, according to the true and perfect
Copie.



AT LONDON,
Printed by I. R. for N. L. and are to be sold at his
shoppe vnder Saint Dunstons Church in
Fleetstreet, 1605.

Shakespeare. Hamlet, Londres, 1605.

El filósofo entra de lleno en el campo de las sombras como ineludibles para la percepción estética, influido por las corrientes neoplatónicas británicas que recuperan el mito de la caverna (la luz y la sombra) para la Ilustración. No en vano, en *La Antropología*, puntualiza:

Tener representaciones y, sin embargo, no ser conscientes de ellas, es algo en que parece haber una contradicción; pues, ¿cómo podemos saber que las tenemos si no somos conscientes de ellas? Esta objeción la hizo ya Locke, que rechazaba, por ello, la existencia de semejantes representaciones. Pero lo cierto es que podemos ser mediatamente conscientes de tener una representación aun cuando no seamos inmediatamente conscientes de ella ⁽¹²⁸⁾.

Kant considera inabarcables estos terrenos oscuros e íntimamente vinculados a la intuición y a lo sensible frente a los pocos lugares iluminados por el pensamiento en el

¹²⁸Cfr. Kant, I. *Antropología*, cit., pág. 26.

mapa del espíritu. Al reconocer la inmensidad del campo de visión de dichas representaciones vuelve a reivindicar la imaginación como aspecto ineludible de la práctica artística. En concreto, apunta: "La imaginación gustará aquí de pasear por la oscuridad, y será menester siempre un arte no común, si no se quiere, por evitar el cinismo correr el peligro de incurrir en el ridículo puritanismo" (¹²⁹). La niebla de las representaciones sensibles es anterior al entendimiento y se presenta formando una masa que distorsiona los objetos. En este punto la estética kantiana realiza una apreciación clave al considerar que los objetos vistos en el crepúsculo o a través de una niebla se ven siempre mayores de lo que son. Se introduce la posibilidad de los objetos distorsionados por una oscuridad que impide percibirlos en su auténtica dimensión y, a su vez, los magnifica (¹³⁰).

Reivindica las nuevas categorías estéticas, ya fragmentadas de la totalidad clásica, como es el caso de lo terrible o lo sublime para desbordarla. Para Kant lo sublime es lo grande por encima de toda comparación, no sólo está referido a objetos, sino también a estados anímicos vinculados al yo. La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible. En lo sublime se esconden sombras horribles, duendes y fantasmas. La pesadilla es sublime, es el sueño en donde mora lo oscuro. Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede ser pequeño. Este sentimiento viene acompañado de horror o, en otros casos, de melancolía, pero no puede desprenderse de su particular belleza. "Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, sólo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquélla(¹³¹)."

Pero reducir la belleza a estas categorías oscuras y deformes le produce una gran desazón. Por ello, vuelve a reivindicar las proporciones clásicas. En esta línea, considera que la naturaleza no contiene nada que sea monstruoso (ni espléndido ni horrible): la

¹²⁹Cfr. Kant, I. *Antropología*, cit., pág. 28. La sensación expresa, lo subjetivo de las representaciones de las cosas externas, es decir, lo material (real) de las mismas así como el espacio, expresan la mera forma "a priori" de la posibilidad de la intuición sensible y, sin embargo, sirven para el conocimiento del objeto exterior. A su vez, la capacidad de sentir un placer nacido de la reflexión sobre la forma de las cosas (de la naturaleza, tanto como del arte) expresa no sólo una finalidad de los objetos en relación con el juicio reflexionante, conforme al concepto de la naturaleza que tiene el sujeto, sino también al revés, una finalidad del sujeto con relación a los objetos, según su forma y hasta su carácter informe, a consecuencia del concepto de libertad.

¹³⁰Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, pág. 117 y ss; Deleuze, G. *La filosofía crítica de Kant*, pág. 16.

¹³¹Cfr. Kant, I. *Crítica del juicio*, cit., pág. 186.

magnitud aprehendida puede ser todo lo aumentada que se quiera, con tal de que pueda ser comprendida por la imaginación en un todo. Monstruoso es un objeto que, por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto. De nuevo, retorna al ámbito de la razón lógica para desvanecer aquellas representaciones oscuras que no quieren desaparecer, aunque el entendimiento las ilumine. Por eso vuelve al clasicismo, a la nostalgia del orden perdido, en nombre del *bons sens*, buscando la luz en la armonía y la simetría de la belleza de acuerdo con la tradición estética germánica. Para Kant, la regularidad en que consiste la simetría debe expresar la unidad de la intuición que acompaña al concepto de fin y como él pertenece al conocimiento. En estos casos se ha de desarrollar un libre juego de las facultades de representación (con la condición de que en ello no sufra el entendimiento ningún choque) y han de evitarse los adornos y toda clase de instrumentos artísticos excesivos que se presentan forzados respecto a los principios anteriores⁽¹³²⁾.

Ahí, radica la novedad de *La Crítica del Juicio*, que tiende un puente entre extremos aparentemente inconciliables por medio de la dialéctica del juicio estético. El juego del lenguaje con la figura de la antinomia se resuelve con la posibilidad de que dos proposiciones que se contradicen una a otra en apariencia no se contradigan en realidad sino que puedan coexistir juntas, aunque la explicación de la posibilidad de su concepto esté por encima de nuestra facultad de conocer. Por medio de la antinomia Kant logra la connivencia de la forma con la ausencia de reglas predeterminadas hieráticas que, de constituirse en principios inmutables, conducirían a un academicismo formal que el filósofo rechaza como presupuesto estético. A partir de este razonamiento matiza que la adaptación a dichas reglas es inconsciente en el arte.

La determinación del arte como creación del genio y la cogenialidad del receptor son dos reglas que coexisten y se alteran: la artificial propia de la obra y la natural propia del autor. Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, el genio pertenece a la naturaleza; podría expresarse así: genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte⁽¹³³⁾. Se hace concurrir el uso estético del juicio para el

¹³²Cfr. Kant, I. *Crítica del Juicio*, cit., pág. 181.

sentimiento de placer y dolor con la idealidad de la finalidad de lo bello. Lo bello no puede ser juzgado según conceptos, sino según la disposición de la imaginación conforme a un fin, para la concordancia con la facultad de los conceptos. Por ello, resulta que no es una regla ni un precepto, sino lo que en el sujeto es sólo naturaleza. A su vez, no puede negarse que el idealismo de la finalidad en el juicio de lo bello de la naturaleza y del arte es la única suposición por medio de la cual la crítica puede explicar la posibilidad de un juicio de gusto que exige a priori validez para cada cual. Gracias a la antinomia hace compatible el principio del relativismo artístico con referentes de belleza universal. Kant se estatuye como un clásico y a la vez con un claro carácter innovador, fundiendo ambos conceptos en uno (¹³⁴).

Según Foucault señala el primer desgarró por el que el pensamiento del afuera vio la luz en la Ilustración fue, de modo paradójico, en el monólogo reiterativo (*ressassant*) de Sade. Y sitúa como contrapuestos a dicho autor a Kant y a Hegel, que habitan en la interiorización de la ley de la historia y del mundo, en un momento en el que se requería dicha construcción de manera imperiosa por la conciencia occidental (¹³⁵).

A mi juicio, la literatura libertina de Sade describe en toda su crudeza la crisis de la moral convencional ilustrada. A través de la transgresión, este autor muestra el vacío que se produce cuando se opta por la inherencia de lo aberrante en lo real. Este escritor es un genial testafarro de la lógica de la perversión de una sociedad en decadencia. De hecho, en *La filosofía en el tocador* (1795) o en la póstuma *Los ciento veinte días de Sodoma* describe de modo pormenorizado cómo la transgresión moral puede justificar la perversión del sistema, ya que el quebranto o la violación continuada de una ley no implica su modificación. No obstante, la certificación de ese vacío y desazón existencial pueden contribuir a la necesidad de ruptura con el sistema.

¹³⁴Cfr. Marchán Fiz, S. “¿Es esto una obra de arte? (La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt)” en *Endoxa*, Series Filosóficas, UNED, núm. 12, 2000, pág. 857-883.

¹³⁵Cfr. Foucault, M. "El pensamiento del afuera", *Entre Filosofía y literatura*, vol. I, Paidós, Barcelona, ed. 1999, pág. 300 y ss.



Sade. *Justine*. 1791.

En cambio, la estética kantiana llega más lejos, ya que la autosuperación del concepto tradicional de razón conduce a reconocer el componente irracional. Y a medida que el filósofo comienza a profundizar en la sistematización del juicio estético se encuentra sobrevenidamente con una situación paradójica: cuanto más quiere perfeccionar su armazón racional se produce de forma ineludible, aunque soterrada, el corte que abre su estructura al pensamiento del afuera y se producen fisuras en el concepto ilustrado de totalidad, vinculado a un orden racional cerrado. Como apunta Trías¹³⁶), en la crítica de la capacidad de juzgar kantiana se abre una grieta en el

¹³⁶ Cfr. Trías, E. “Estética y teleología en la Crítica del Juicio” en *Kant después de Kant*, Tecnos, Madrid, ed. 1989.

fundamento. No es la transgresión de la norma sino la conciencia certera -aunque no se muestre de forma explícita- de las contradicciones en las que deriva un sistema racional hierático la que reclama una nueva estructura.

En palabras de Marchán Fiz¹³⁷), *La Crítica del Juicio* sella un compromiso de clausura con el sistema aunque, paradójicamente, "las acrobacias mentales a las que tiene que acudir anuncian un litigio no interrumpido entre la formalización y las fugas que la burlan. Las cisuras o roturas de la red encarnan, si no el drama, sí al menos las perplejidades insinuadas, las inseguridades que ensombrecían a Kant como a cualquiera que repare en el sesgo que toman la experiencia estética y sus derivas, activadas en la vivacidad y versatilidad desveladas en su crítica".

La Crítica del juicio se concibe como el mejor exponente del anhelo ilustrado por encontrar la explicación última que engarce en su expresión más perfecta las formas y las categorías fundamentales del pensamiento racional. Kant es el primero en buscar una síntesis entre la razón pura y categorías como la imaginación, la intuición y el sentimiento, a las que confiere un carácter autónomo para conformar el juicio estético. Esa labor crítica se inserta en el nuevo procedimiento de desenmascaramiento ilustrado en el que las proposiciones inmediatamente seguras se convierten en relativas sin dejar por ello de ser universales. Al final esta operación conduce no tanto a captar un nuevo fundamento o la justificación de la estructura, sino a reencontrar el espacio en el que se despliega, la distancia en la que se constituye y donde se esquivan en cuanto se las mira sus certezas inmediatas lo que va a tener un claro correlato en la práctica artística. Sin renunciar al idealismo trascendental según el cual los principios estéticos tienen carácter universal, aunque sean valederos para cada cual, y deban ser educados por la razón, la gran apuesta de la estética de Kant radica en la coexistencia dialéctica de formas aparentemente opuestas: esto sitúa a la obra artística dentro de un esquema abierto a todas las realizaciones posibles. Así la Ilustración culmina con una estética autónoma que abre las puertas de la modernidad artística.

¹³⁷Cfr. Marchán Fiz, S. "La arquitectónica de la razón y sus violaciones en la Crítica del Juicio" en *Del Pensar y su Memoria (Ensayos en homenaje al profesor Emilio Lledó)*, pág. 390.

II. LA FRAGMENTACIÓN Y EL ECLECTICISMO EN LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS ILUSTRADOS.

La época ilustrada no sólo da fe del fin de la concepción tradicional de un sistema de pensamiento sino que, a su vez, inaugura un período rico y polémico donde en la práctica artística coexisten lenguajes artísticos y estéticos, aparentemente opuestos, como los derivados del clasicismo o de la nueva modernidad, que confluyen en inéditas mutaciones y plantean algunas de las cuestiones cruciales del arte actual (¹³⁸). Este nuevo concepto de fragmentación indisoluble de una nueva estética autónoma cuestiona el carácter arbitrario y artificial no sólo de la tradición rococó sino también del lenguaje neoclásico. Todo ello va a suponer un enorme esfuerzo de revisión del lenguaje artístico, con resultados a veces contradictorios.

Es importante reseñar que la introducción de nuevas formas de relativismo estético influye también en que la estética de las luces se abra a corrientes divergentes y deseche una única forma de pensamiento en relación a la elaboración del discurso filosófico o artístico. En este marco histórico y epistemológico las posiciones de Ch. Perrault, como se ha apuntado, ya habían suscitado la primera provocación a cargo de los distintos rangos de las bellezas al romper el círculo vicioso del patrón antiguo, del modelo inalcanzable y sin embargo digno de ser imitado. Como explica Marchán Fiz(¹³⁹), no tanto porque los modernos dispusieran de una noción alternativa a la perfección, sino debido a que, contemplando el arte de la antigüedad, no solamente tomaban distancias respecto a su ideal de imitación, sino que abogaban por el progreso como un rasgo distintivo que le daba un nuevo carácter de belleza, por ejemplo, a la Columnata del Louvre de Claude Perrault.

Por otro lado, se plantea un segundo debate ilustrado que se adentra en el concepto de fragmentación de las artes a partir de la ruptura de la unidad de la creación artística. Es decir, al disolverse el principio estético clásico de identidad esencial entre las artes se producen cambios profundos en el mapa estético y modificaciones entre las

¹³⁸ Cfr. Francastel, P. “La estética de las luces” (cit., pág. 15 y ss.) que plantea la convivencia ecléctica de distintos lenguajes artísticos en este siglo y Rodríguez Ruiz, D. *Barroco e Ilustración en Europa* (cit., pág. 18 y ss.) donde señala la incompreensión de este período de la historia del arte, a partir de su implícita complejidad y lo sitúa más que como un período de transición desde su propia autonomía histórica.

¹³⁹ Cfr. Marchán Fiz, S. “*Las querellas modernas y la extensión del arte*”, Discurso de académico electo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

correspondencias artísticas. Esta cuestión muy influida por Vico⁽¹⁴⁰⁾ y la crítica del lenguaje tendrá una clara influencia en Herder y el posterior romanticismo alemán⁽¹⁴¹⁾ ecos que llegarán hasta Hegel.

A este respecto, resulta fundamental la aportación de Lessing (1729-1781) que aunque en sus escritos iniciales sigue la concepción clásica de la obra de arte⁽¹⁴²⁾ con posterioridad, a partir de su profundización en la práctica artística se adentra en la artificialidad del signo estético para concluir con la constatación de la fragmentación de los distintos lenguajes artísticos. En colaboración con Mendelssohn, Lessing escribe *¿Pope, un metafísico?* (1755) donde se plantea el doble juego de separación e interrelación entre dichos lenguajes. En particular, se adentra en una cuestión muy actual: las vinculaciones entre la filosofía y la poesía, que influirán sin duda en Nietzsche, Heidegger y las vanguardias⁽¹⁴³⁾.

Para Lessing existe un ámbito intermedio de intersección ente poesía y filosofía interrelación que empieza a apuntarse y que será fundamental para la iluminación romántica. En particular, el poeta como artista domina un discurso sensible completo, el de la poética, diverso a la teoría filosófica o metafísica. Cuando el filósofo sube al Parnaso y el poeta se encamina hacia los valles de la sabiduría se encuentran a mitad de camino, donde se intercambian sus vestimentas. El poeta se ha convertido en un poeta filosófico, y el filósofo en un filósofo poético. “Lo que pasa es que un poeta filosófico todavía no es un filósofo, ni un filósofo poético es ya un poeta”.

¹⁴⁰ Cfr. Vico, G. Principios de ciencia nueva I y II (*Principi di scienza nuova, d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 1744).

¹⁴¹ Cfr. Barrios Casares, M. “Hölderlin (tras Vico): la lógica poética de la revolución”, en *Pensar para el nuevo siglo Giambattista Vico y la cultura europea*, volumen I, cit., pág. 37 y ss.

¹⁴² Cfr. Szondi, P. *Poética y filosofía de la Historia* I, cit., que señala cómo en sus primeros escritos articula una concepción orgánica de la obra de arte que se concibe como armonización de un todo con sus partes, de lo universal con lo particular. Y considera como el artista “para imitar en miniatura al genio supremo, transpone, reduce, incrementa las partículas del mundo presente, a fin de formar con ellas un todo que armonice con sus propias intenciones y fines”.

La verosimilitud, la concreta lógica interna de la obra, se determina, por tanto, como la rigurosa expresión estética de la teodicea. Ésta habrá de presentarse como un conjunto redondo y completo en sí mismo, donde cada elemento explique al siguiente con una clara influencia de Leibniz y los teóricos precedentes alemanes.

¹⁴³ Cfr. Jarque, V. *Gotthold Ephraim Lessing, Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I., Balsa de la Medusa, cit., pág. 93 y ss.

Esta vinculación entre teoría estética y práctica confiere una dimensión muy potente a sus escritos que tienen gran difusión entre los artistas ilustrados. Estos contactos y escisiones en los que profundiza introducen una dimensión más flexible a la rigidez de las primeras categorías ilustradas. En *Laocoonte* (1766), cuyo subtítulo señala: *Sobre las fronteras de la poesía y de la pintura*¹⁴⁴, aborda dicha comunicación entre las distintas artes y llega a conclusiones claras respecto a la diversidad infinita de la naturaleza donde todo se interrelaciona y se configura como “un espectáculo solamente para un espíritu infinito”. Lo que conlleva un desbordamiento de su concepto tradicional.



El Laocoonte y sus hijos Agasandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas.

Lessing divide las artes en función de su carácter espacial y temporal y del medio expresivo utilizado no por su mensaje. El criterio para establecer el ámbito específico de cada disciplina artística rompe con el dogma moral del contenido como elemento cualificado de una obra de arte. A partir de estos presupuestos, uno de los aspectos fundamentales de coincidencia en estos debates es la toma de conciencia sobre el valor artificial de los lenguajes artísticos y de los compromisos puntuales de las

¹⁴⁴ Cfr. Lessing, G.E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*(1724-1781), trad. Folio, Barcelona, ed. 1999, pág. 50 y ss. Es por ello por lo que el hombre “espíritu finito” debe valerse del arte para iluminar las conexiones presentes en la naturaleza. Ello no tendría sentido si no fuera porque tales contenidos, en forma de representaciones, acciones o caracteres dramáticos se presentan enlazados. Por otro lado, entiende Lessing que la verdad y la expresión se constituyen en nuevas leyes por encima de la belleza clásica que es digna de ser imitada.

bellezas positivas. Este autor insiste en que la obra de arte no debe trascender los límites que distinguen su propio medio y determinan sus principios de representación. Mientras que el artista figurativo se halla comprometido con la forma visible de manifestación de la belleza física, el poeta, que desarrolla acciones en el tiempo para la imaginación y no para el placer visual, no debe enriquecerse con aquello que para la pintura es una necesidad.

Esta escisión o fragmentación estética de cada una de las artes que sostiene en *Laocoonte* fue motivo de polémica. En concreto, recibió las críticas de Herder y las alabanzas de Goethe que en *Verdad y Poesía* señaló:

Esta obra (Laocoonte) fue un rayo de luz que el profundo pensador proyectó sobre opacas nubes, que fueron arrebatadas de la región penosa de las investigaciones al campo libre del pensamiento. El principio de las dos artes que desde tiempo atrás había sido mal entendido, “ut pictura poesis” fue refutado para siempre, ya fue clara la diferencia entre la plástica y la retórica. Las cimas de una y otra se presentan ahora separadas; no obstante que sus bases permanecen estrechamente unidas. El artista debe permanecer dentro de los límites de lo bello; al paso que el poeta, a quien no puede negarse toda clases de conceptos, puede extenderse un poco más allá; aquél trabaja por los sentidos que sólo se satisfacen con la belleza; éste, para la imaginación que puede aún soportar lo feo. Ante este pensamiento sublime todas las consecuencias aparecen como iluminadas por un relámpago, y la crítica sentenciosa y magistral que le precedió, se vio rechazada como quien echa un vestido ya raído (¹⁴⁵).

En otra línea, Herder (1744-1803), discípulo de Kant, entre cuyas primeras obras se encuentran los *Fragmentos acerca de la literatura alemana moderna* (1766-1767), critica las teorías expresadas en *El Laocoonte* en sus *Kritische Wälder* (1768). Sus tesis niegan una diferenciación o fragmentación categorial de las artes fundamentada en atributos intransferibles para cada una de ellas. En su libro *Plastik* (1778) distingue entre lo plástico y lo pictórico en el ámbito estético y profundiza en las reacciones estéticas de las percepciones que hasta entonces la teoría de las artes había dejado indiferenciadas. En este sentido, no se interesa por una diferenciación categorial de las

¹⁴⁵ Cfr. Goethe. *Verdad y Poesía*, libro VIII, pág. 90 y ss.

artes fundada en atributos intransferibles para cada una de ellas, sino en los distintos vínculos que entre ellas se generan⁽¹⁴⁶⁾.

Herder, que preconiza la emancipación de la literatura alemana de las influencias extranjeras, y coincide con Lessing al combinar la teoría y la práctica artística, lo cual enriquece particularmente sus visiones estéticas, en sus ensayos *Sobre el estilo y el arte alemán* (1773), en colaboración con Goethe realiza un canto a la literatura popular, a la poesía de William Shakespeare y Homero. Para este autor, la poesía es el arte que, de una manera inmediata, remite a la totalidad de la psique y al alma individual (*Seele*) en cuanto que centro de “fuerza” (*Kraft*) de esa criatura sensible que sería el ser humano. Así, al final de la ilustración y principios del romanticismo se recupera la idea de totalidad a partir de la producción de una nueva mitología propia de la modernidad.

A partir de ahí, las narraciones bíblicas, el universo mítico de la antigua Grecia y las sagas nórdicas responden a una capacidad mitopoiética del ser humano, fuente de toda poesía, en la que alcanza expresión de una manera sensible, como imagen, pero universal y originaria, la experiencia auténtica deteriorada por las abstracciones de la civilización⁽¹⁴⁷⁾. Es por ello que en *Filosofía de la Historia* (1774), Herder considera que cada etapa histórica, así como cada sociedad, posee en sí misma el centro de su felicidad y de su arte, y toda auténtica manifestación artística, por fragmentaria que parezca, lo es del hombre entero. La obra de arte es producto orgánico del ser humano en relación a su contexto. Una de las virtudes connaturales de lo artístico es que en él se expresa ese oscuro nivel de su conciencia, la simpatía con la ilusión. Lo cual tendrá un claro eco en la estética romántica, en general, y en los escritos de Schiller en particular.

La insistencia ilustrada en situar el futuro en el anhelo de un pasado lejano y de hacer este pasado magnífico inamovible produce una consecuencia inesperada, a la vez

¹⁴⁶ También se aprecia la recepción de las ideas de Vico en su comprensión del hecho estético. En la línea de que para el autor italiano “lógica” viene de la voz griega *lógos*, que primero significó fábula y de donde procede la palabra latina *mutus*, por ello reivindica no sólo la razón en el origen de la construcción del pensamiento sino también la sensibilidad, unida a la fantasía (de ahí la noción de *universale fantastico*), que no puede desligarse del origen. Vid. Vico, G. Principios de ciencia nueva II (*Principi di scienza nuova, d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 1744, cit. donde anticipa que la llave maestra de la nueva ciencia se fundamenta en el descubrimiento de que los primeros pueblos de la humanidad fueron poetas y hablaron con caracteres poéticos además de utilizar el género fantástico para comenzar a entender el mundo circundante.

¹⁴⁷ Cfr. Jarque, V. *Johann Gottfried Herder*, cit., pág. 91.

que complementaria: el anhelo de la belleza antigua, que la modernidad negaba, fue paradójicamente una de sus notas centrales. Como explica Bozal¹⁴⁸, se redescubría lo antiguo y se ponía en crisis lo clásico; a la vez que se criticaba el barroco y el rococó aparecían las primeras valoraciones del gótico. Frente a la primacía tradicional de las teorías sobre la elaboración de la obra artística, ahora adquieren relevancia las relativas a la recepción y crítica, lo que supone también una apertura al eclecticismo formal.

¹⁴⁸ Cfr. Bozal, V. “Orígenes de la estética moderna”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, pág. 23.

III. EL RETORNO A LA NATURALEZA COMO FRAGMENTO ILUSTRADO IDEAL.

El retorno a la naturaleza es el único que puede calmar ese desasosiego que producen las contradicciones de la fe ilustrada. Por eso, cuando Rousseau⁽¹⁴⁹⁾ buscaba una obra que pudiera confiar al joven Emilio escogió *Robinson Crusoe* de Defoe, que proporcionaba “la más afortunada introducción a la educación natural”. Igualmente esta comunión con la naturaleza deriva de la obra literaria de Macquenzie que describe al “*hombre de sentimientos*”, y que tanta influencia tendría no sólo en los artistas ilustrados sino también en los románticos.

En el ámbito literario inglés, también existe una renovación formal que configura una nueva narrativa espacial que busca nuevos paraísos y encuentra expresión en un nutrido grupo de representantes literarios. Es el caso de Jonathan Swift (1667-1745), Joseph Addison (1672-1719), Alexander Pope (1688-1744) o Henry Fielding (1707-1745).

En el campo musical destacan *Las estaciones* de Haydn y sus oratorios en los que se aprecia un fresco y sincero acercamiento al mundo rural, así como muchos de los aspectos de la galantería dieciochesca con la variante del retorno a la naturaleza, al modo del majismo goyesco. Es el caso de *La Danza del oso* del final de la Sinfonía número 82, donde se logra representar del modo más natural un aire de danza rústico a través de un refinado tratamiento de la orquesta sinfónica. O en los distintos ciclos de la naturaleza que articula musicalmente a través de los atardeceres, amaneceres y anocheceres que tanta influencia tendrían en la composición romántica.

Esta predilección por los aspectos pintorescos de la naturaleza también inspira en Inglaterra los apuntes de Gainsborough (1727-1788) con bocetos como *Escena rural* (1780) en la que se distribuyen los árboles y colinas de la campiña inglesa, formando paisajes pintorescos, que reflejan estados anímicos. Gainsborough pinta, por un lado, paisajes sin figuras, sobre todo bosques o campos abiertos y agrestes, entre los que destacan: *Bosque de Cornard* (1748), *El abrevadero* (1777), y *La carreta del mercado* (1786). Pero profundiza, por otro, en retratos de destacados miembros de la aristocracia

¹⁴⁹ Cfr. Rousseau, J.J. *Émile ou l'éducation*, 1762; Vidler, A. *El espacio de la Ilustración*, Alianza, Madrid, ed. 1997, pág. 15 y ss.

como *El Retrato de las hermanas Linley* (1772), que se sitúan en el ámbito campestre. En particular, en el caso de dichas hermanas los cálidos colores otoñales del bosque se funden con los de sus vestidos.

En palabras de Calvo Serraller¹⁵⁰, el interés británico por el paisaje tuvo raíces culturales propias, como la existencia de una aristocracia rural, la del Gentleman Farmer. De ahí, la presencia constante de este mundo no sólo en la pintura sino también en la literatura inglesa. Asimismo enlaza con el interés ilustrado por la observación de los fenómenos naturales que se aprecia en la física de Newton.



Gainsbourg. Retrato de las hermanas Linley. 1772.

En Francia, Watteau (1684-1721) repitió el tema de la fiesta galante ubicada en el jardín y con diversas variantes de cortejo lúdico. También Jean-Honoré Fragonard

¹⁵⁰ Cfr. Calvo Serraller, F. *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, ed. 2001, pág. 37.

(1732-1806) se sintió motivado por los dibujos de paisajes, y en *El parque de Villa d'Este* (1760) en Tivolo, junto a Roma, demuestra hasta qué punto podía hallar el encanto en un fragmento de perspectiva real o con *El columpio suspendido en el bosque*. En España, destacan los Capriccios goyescos donde se describen escenas campestres en los alrededores de San Isidro en Madrid desde *El Columpio* también con una versión de Fragonard hasta las distintas estaciones que se reflejan en sus cartones.

En la misma línea, la arquitectura se vuelca en los elementos primarios de la naturaleza. En concreto, Laugier, en su *Essai*, reclama la columna porque remite a un modelo ideal, natural, originario y fundacional como la cabaña primitiva. Esta relectura de la naturaleza concibe la ciudad como un bosque, de modo que lo urbano se naturaliza y quiebra el orden de excesiva artificialidad barroca o rococó.



Fragonard. El columpio suspendido en el bosque, 1766.

Vidler señala cómo el modelo de Marc-Antoine Laugier puede interpretarse dentro de las condiciones del método de Condillac y explica: “Bajo el nada ambiguo encabezamiento de “Principios generales de la Arquitectura”, Laugier convertía la narración de los orígenes en un manifiesto a favor del juicio estético. Utilizando fragmentos de los relatos tradicionales desde Vitruvio a Rousseau, eliminaba sistemáticamente cualquier referencia a causas sociales o materiales más allá de lo que denominaba la simple naturaleza, dominada por el hombre en su primer origen, sin otro auxilio, sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades... Totalmente imbuido de los preceptos de Condillac, Laugier proponía un origen enteramente derivado de la acción de los fenómenos naturales sobre los sentidos” (151).

Esta vinculación estrecha entre ciencia, arquitectura y técnica se logra a través de la simplicidad, la simetría, el orden y la pureza en líneas plenas de simbología. Por ello afirma Boullée: *El arquitecto debe ser quien aplique la naturaleza al arte. Las obras de arquitectura no pueden ser llevadas a cabo sin el más profundo conocimiento de la naturaleza, ya que de sus efectos nace la poesía de la arquitectura*(152). Así logra intervenir en el proyecto los fenómenos atmosféricos, en una línea que influiría en Le Corbusier, desde la luz hasta las sombras, desde las nubes de una tormenta a la claridad de la primavera, todo para provocar nuevas sensaciones, de la tristeza a la alegría, del invierno a la primavera. Y todo sin color, o mejor, desde la monocromía(153). Esa necesidad de contacto con el medio natural se intensifica en el marco urbano a partir de la estética del jardín pintoresco. En el caso anglosajón, el jardín se convierte en un bosque donde se escenifica la estética del claroscuro. Existen múltiples recovecos dejados al azar donde el sujeto puede perderse en el juego de luces y sombras hamletiano que contrasta con la racionalidad francesa del Antiguo Régimen en el que hasta el último detalle quedaba perfilado(154). Al contrario, el nuevo espectador estético anglosajón presencia la disolución clásica de la perspectiva con la introducción de nuevas categorías formales (“*the present taste*”) y el jardín se convierte en un ámbito de experimentación estilística que recoge las nuevas fórmulas constructivas de forma fragmentaria.

¹⁵¹ Cfr. Vidler, A. *El espacio de la Ilustración*, Alianza, pág. 39. y ss.

¹⁵² Cfr. Boullée, E. L. cit., pág. 30.

¹⁵³ Cfr. Rodríguez, D. “Etienne-Louis Boullée », en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, cit.

¹⁵⁴ Cfr. Hautecoeur, L. *Histoire de L'Architecture classique en France*, cit. Pág. 57 y ss.

Un ejemplo interesante resulta el hermoso parque de Stourhead, en Wiltshire⁽¹⁵⁵⁾ (1741), ámbito privilegiado donde se inserta un particular eclecticismo formal que no desdeña las teorías de lo imaginativo de Addison. En contra de los trazados racionalistas franceses, los ingleses buscan la excelencia en la variedad y lo pintoresco por lo que en Stourhead se introduce desde un templo que recuerda a la Villa Rotonda de Palladio junto con la evocación de edificios romanos, puentes, fuentes y *follies*, situados de forma fragmentaria, pero bien diseminados para hacer la vista agradable.

Como apunta Marchán Fiz⁽¹⁵⁶⁾, respecto a los jardines ingleses de Castle Howard, Kew, Rousham, Shugborough, Stowe y Stourhead, se perciben con claridad las tensiones que se instauran entre los ejes y alzados barrocos y los paisajísticos. En otros casos, existen trazados asimétricos e irregulares y masas arbóreas abandonadas junto con el pluralismo de templos y follies clasicistas y góticas libremente interpretadas o inspiradas en Oriente, que suponen apropiaciones más arbitrarias y eclécticas.

En cambio, el precioso conjunto alemán de Schloss Sanssouci (1745), inspirado en el rococó francés, incorpora en sus jardines bellos cenadores y pérgolas decoradas con motivos relativos al sol y una preciosa pagoda china a partir del trazado racionalista del arquitecto Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Por estos jardines, realizados de acuerdo con los bocetos de Federico II, paseó Voltaire emulando la vida parisina.



Jardines de Schloss Sanssouci (1745).

¹⁵⁵ Cfr. Gombrich, E. H. cit., pág. 461 y ss.

¹⁵⁶ Cfr. Marchán Fiz, S. “La disolución de lo clásico en la experiencia de la modernidad”...cit. pág. 18.

También los jardines franceses se convierten en escenario de la vida cortesana que los elige como lugares de diversión y expansión, es el caso de las escenas campestres de Watteau. E incluso se vinculan con itinerarios de iniciación masónica de las nuevas logias que los utilizan para sus ritos particulares⁽¹⁵⁷⁾. Así ocurre en *El templo del Silencio* (1786) construido por Lequeu para el Conde de Bouville en su jardín con una figura de Harpócrates, dios del silencio, en el frontón, un ave nocturna sobre la puerta y tortugas ocultistas en las metopas. En relación a esta simbología del jardín erudito y pintoresco, resulta muy evocador el de Ermenonville (1766), que plantea una ruptura con respecto a la tradición a partir de la imitación de la Antigüedad con la evocación y reformulación de la ruina. En particular, el proyectado por el Marqués de Girardin, que encarga una nueva versión del Templo de Vesta en Tívoli reinsertando un elemento del pasado como símbolo de los valores de la modernidad⁽¹⁵⁸⁾.



René de Girardin. Jardín de Ermenonville. 1776.

¹⁵⁷ Cfr. Vidler, A. *El espacio de la Ilustración*, cit., pág. 151. cuando señala que las diversas logias ocultistas y místicas del siglo XVIII transformaron el espacio de iniciación desde el edificio de la logia hasta el paisaje. Y explica: “Es que una poderosa visión del espacio de la iniciación se había asentado a finales de los años 1770 como un corolario del templo egipcio: el del jardín anglais, la representación alegórica del paisaje de los Campos Elíseos...Lo que en Inglaterra habían sido los caprichos poéticos de Pope en Twickenham o de Henry Hoare en Stourhead, eran dotados ahora de un significado emblemático por los masones propietarios de los nuevos y elegantes Elysées. La aparición del cliente individual y del místico personal respaldaba ese movimiento.”

¹⁵⁸ Cfr. De Girardin, M. R. *De la composition des paysages* (1775), París, 1777. De Girardin, el último protector de Rousseau, educó a sus hijos de acuerdo con *Émile* y concibió sus jardines de Ermenonville de acuerdo con *La Nouvelle Héloïse*. Vid. Vidler, A. Cit., pág. 152 y ss.

Este templo lo realiza en honor a Montaigne y a la filosofía moderna, con una inscripción de Virgilio en su puerta central alusiva al conocimiento del principio de las cosas y con seis columnas que dedicada a Descartes, Newton, Voltaire, W. Penn, Montesquieu y Rousseau. Curiosamente, Rousseau está enterrado en El cementerio de la Isla de los Álamos, otra pieza clave de este magnífico jardín. El jardín de Ermenonville, con los distintos fragmentos que contiene, plantea algunos de los argumentos fundamentales del arte del siglo XVIII. Por un lado, el templo como ruina falsa, apariencia que se viste con el lenguaje emblemático de lo antiguo, fragmento de arquitectura que encuentra su sentido en el nuevo espacio del jardín, que contiene a su vez el cementerio⁽¹⁵⁹⁾.

¹⁵⁹ Cfr. Rodríguez Ruiz, D. *Barroco e Ilustración en Europa*, cit., pág. 6 y ss.

IV. LA REFORMULACIÓN DEL PARADIGMA CLÁSICO COMO FRAGMENTO MODERNO.

Un tema relevante para la estética ilustrada es cómo la reformulación del paradigma clásico deviene en fragmento moderno. Como analiza Francastel⁽¹⁶⁰⁾, es llamativo como el neoclasicismo genera una gestación dialéctica muy relevante en cuanto queda vinculado tanto a la nostalgia por el discurso de la antigüedad como a los nuevos valores relacionados con la modernidad. No hay que obviar que estamos en una época en la que los coleccionistas y los nuevos viajeros buscan afanosamente poseer testimonios de lo que anticuarios y arqueólogos encontraban en las excavaciones⁽¹⁶¹⁾.

Ese afán de recuperación arqueológica produce la emergencia de fragmentos que inspiraban la construcción clásica y reaviva el interés por las cuatro culturas mediterráneas (egipcia, etrusca, griega y romana). A su vez, como explica Hautecoeur⁽¹⁶²⁾, estos documentos tuvieron un gran eco en los artistas franceses. Como ejemplo, pueden citarse los que recoge Norden, que visita Egipto en 1737 y publica en 1741: “*Drawings of some ruins and colossal statues at Thebes in Egypt with an account of Royal Society*”.

En el rescate de las obras de la antigüedad también se muestra su carácter fragmentario ya que se fracturan partes, (como por ejemplo el *Torso de Afrodita del tipo Venus Medici*, siglo II a.c.) o quedan partes escindidas de los templos como sucede en *la réplica romana del Relieve de Ménade*. Ello implica que, por un lado, el concepto de totalidad clásico se muestra como irrecuperable, mientras por otro, se consolida el

¹⁶⁰ Cfr. Francastel, P. “La estética de las luces” en *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, pág. 15 y ss; Rodríguez Ruiz, D. *Barroco e Ilustración en Europa*.

¹⁶¹ Cfr. Marchán Fiz, S. “La disolución de lo clásico en la experiencia de la modernidad...”, cit., pág. 18 y ss. cuando respecto a la importancia de los viajes apunta: “Los viajes pueden despertar una curiosidad más ilustrada en la que se entremezclan la experiencia estética de la naturaleza y la artística de la cultura, aunque primando la condición del observador o, si se prefiere, del espectador. Esto es lo que acontece, por ejemplo, cuando, desde *El Italian Voyage* (1670) de Richard Lassels, Th. Nugent inicia lo que bautiza como *The Grand Tour* (1756) o el *Giro of Italy* que emprenderán escritores y filósofos como Shaftesbury (1686), Addison (1699) y tantos otros hasta los *Viajes italianos* (1786) de Goethe, sin descuidar los primeros *Travels through Spain* (1777) de Henry Swinburne o de John Talbot (1780)”.

¹⁶² Cfr. Hautecoeur, L. *Historie de L'Architecture classique en France*, pág. 24.

concepto de fragmento en la práctica artística ilustrada¹⁶³). Son significativos los preciosos dibujos de *Las Ruinas des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) y *Antiquities of Athens* (1762) de James Stuart y Nicolás Revett (1762); o en la voz de “Escultura” que Falconet (1716-1795) redacta para la Enciclopedia de Diderot y D’Alambert¹⁶⁴).



Le Roy (Julien David) Vue de la Tour des Vents à Athene; Vue des ruines de l'Acqueduc d'Adrien, 1758.

La novedad se produce a partir de que en la imitación de lo antiguo como medio de realizar la belleza ideal se introduce el concepto de copia, reproducción o incluso de

¹⁶³ Cfr. Frampton, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pág. 12 y ss donde explica cómo el descubrimiento de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya, durante la primera mitad del siglo XVIII, alentó las expediciones a los antiguos asentamientos griegos.

¹⁶⁴ Cfr. Hernández Gutiérrez, S. y Delfour, C. *Arte y Enciclopedia*, cit., que reproducen la voz de Escultura de Falconet que señala: “Las estatuas griegas son el mejor de los modelos; son y serán siempre la regla de la precisión, del encanto y de la nobleza al constituir la más perfecta representación del cuerpo humano. Si sólo hacemos un examen superficial, no nos parecerán esas estatuas extraordinarias, ni tampoco difíciles de imitar. Pero el artista inteligente y atento descubrirá en algunas los más profundos sentimientos del dibujo y, si me permiten aquí utilizar esta palabra, toda la energía de lo natural. Asimismo, los escultores que han estudiado más y con más criterio de selección, las figuras clásicas han sido los más brillantes. Digo con criterio de selección y estoy convencido de mi observación”.

falsificación⁽¹⁶⁵⁾. Esta reformulación del concepto de imitación de la naturaleza se vincula a la representación artificial y al concepto de imperfección. Es decir, estos nuevos amantes de lo clásico encargan nuevas copias u obras a autores que “a priori” no desdeñan los conceptos tradicionales de universalidad y representación sensiblemente perfecta, pero que se encuentran de forma imprevista con que las nuevas técnicas introducidas en la elaboración artística concluyen en un producto distinto, más artificial, al inicialmente concebido⁽¹⁶⁶⁾.

Es el caso de Canova (1757-1822), ejemplo paradigmático del proceso de desenmascaramiento en pintura y escultura, cuyo propósito inicial consistía en lograr la perfección a partir del control vigilante de la razón con la imitación del modelo original clásico.

Sin embargo, la utilización de los nuevos recursos técnicos (molde en barro, escayola para pasar a la fragilidad del mármol) hace que las réplicas que realiza del original para satisfacer las exigencias del nuevo mercado, urgido por un número cada vez más amplio de clientes interesados, lo sitúen en una producción en serie que se separa de la unicidad del clasicismo y enfatiza la condición efímera del ideal de belleza. Tal desvinculación no premeditada de la naturalidad clásica, para lograr una artificialidad explícita, hace que sea denostado duramente⁽¹⁶⁷⁾. De hecho, el pulido tan marcado y la acentuación del blanco de sus obras resaltan las nuevas categorías formales que enlazan con el lenguaje artístico moderno que desembocará en las esculturas de la vanguardia como las de Brancusi y los inodoros de Duchamp o con posterioridad en “lo kitsch”.

Este proceso se hace patente en la evolución que se produce entre *Amorcillo alado* (1793-97), con un discurso basado en la búsqueda de la armonía ideal, a través de la belleza pura, hasta el caso de *La Magdalena penitente* (1809) donde se advierte de forma explícita la ruptura entre la unidad de la razón y la multiplicidad de lo sensible. En esta última, por un lado, se quiebra la armonía conceptual al introducir el motivo

¹⁶⁵ Cfr. Rodríguez Ruiz, D. *Barroco e Ilustración en Europa*, cit., pág. 15 y ss.

¹⁶⁶ Cfr. Diderot, D. *Encyclopédie*, sección dedicada a la Description de arts et métiers (en Proust, J. Diderot et l'Encyclopédie, Paris, 1967) donde se incluyen numerosas descripciones de los procesos de fabricación, prácticas artesanales, máquinas y utensilios.

¹⁶⁷ Cfr. Barbieri, F. “Los dos rostros de la belleza” en *FMR*, pág. 56 y ss.

alegórico de un cráneo como representación de la pérdida vinculada a la muerte, lo que incorpora el lenguaje arbitrario del signo. Por otro, acentúa una fuerte exteriorización del dolor que se aleja del ideal clásico y conduce al nuevo concepto de lo sublime.



Canova. Magdalena penitente. 1810.

El rostro de la virgen marcado por un cierto carácter expresionista es lo contrario del rostro que ejemplifica la escultura clásica de *Laocoonte*. En este conjunto clásico

analizado con detalle por Winckelmann⁽¹⁶⁸⁾ y Lessing⁽¹⁶⁹⁾, no se traslucen los más violentos sufrimientos porque la contención es una virtud para los griegos.

Por el contrario, en *la Magdalena* de Canova se materializa ya un concepto de lo sublime que, al introducir un potente componente expresivo para vincularlo a la representación de estados anímicos subjetivos, se refiere no sólo a la disposición escultórica, sino también a la distorsión de las formas clásicas. En esta escultura el sufrimiento configura su particular belleza⁽¹⁷⁰⁾. La obra de Canova se sitúa en el desenmascaramiento de la contradicción ilustrada con la reivindicación de la libertad formal que conduce inexorablemente a independizar los elementos del todo.

Respecto a esta práctica ilustrada, en la que destaca la superposición de fragmentos que reformulan la Antigüedad, son de destacar también las composiciones de Giovanni Paolo Panini: *Vistas de la Roma antigua* (1758) y *Vistas de la Roma moderna* (1759). En sus cuadros se reproducen antigüedades en un taller artesanal y se mezclan piezas auténticas con habilísimas imitaciones, junto con vistas reales o imaginarias de la urbe antigua y moderna. Pinturas que, en su mayor parte, también estaban reservadas a los ilustres visitantes del Grand Tour y que reproducen los monumentos romanos en un nuevo montaje del propio *capriccio*. Sus lienzos están compuestos por múltiples cuadros superpuestos y se mezclan con reproducciones reales, como el Moisés de Miguel Ángel o

¹⁶⁸ Cfr. Winkelmann, J.J. "Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y escultura", en *Belleza y Verdad*, cit., pág. 99 y ss. donde se refiere que el grupo en mármol que muestra a Laocoonte y a sus dos hijos enroscados por dos serpientes, inspirado en el mortal combate que se representa en la Eneida, se atribuye a Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas en el siglo I a.c se trasladó en 1506, año de su descubrimiento, de Roma al Vaticano. De Laocoonte se destaca su noble sencillez, una serena grandeza y perfección, tanto en la actitud como en la expresión.

¹⁶⁹ Cfr. Lessing, G. E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía en Schriften*, 1770, donde señala que los motivos por los que el autor del grupo escultórico de Laocoonte ha moderado la expresión del dolor, se deriva de la condición misma del arte, de sus límites necesarios. Y añade: "Este dolor no se exterioriza, sin embargo, en el menor rasgo de violencia en el rostro ni en el conjunto de su actitud. Laocoonte no profiere los horriblos gritos de aquel que cantó Virgilio: la abertura de la boca no lo permite; se trata más bien de un gemido angustioso y acongojado como el que describe Sadoleto." También Jarque, V. ("Gotthold Ephraim Lessing", *Historia de las ideas estéticas...*cit., pág.95 y ss.) señala: "Lessing le da la razón a Winckelmann en lo que concierne a la nobleza y a la serenidad que revela el rostro de Laocoonte, pero, por otro lado, se niega a atribuir tales rasgos a ningún ideal griego de belleza. La diferencia entre el Laocoonte del grupo escultórico (por lo demás, una obra tardía, del período helenístico) y el de Virgilio derivaría, más bien, de las distintas exigencias planteadas y las específicas posibilidades ofrecidas por los lenguajes respectivos de la poesía y de la escultura".

¹⁷⁰ Cfr. Kant, I. *Crítica del juicio*, cit., pág. 186. Cuando apunta respecto a esta nueva categoría estética que "para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, sólo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquélla".

el Laocoonte, enmarcadas entre columnas neoclásicas. Lo que resulta un ejemplo evidente de la reformulación del paradigma clásico como fragmento moderno.



Giovanni Paolo Panini. Vedute di Roma moderna. 1754.

También resultan claros exponentes de esta fragmentación los cuadros de Jacques-Louis David. En *El Juramento de los Horacios* (1785) reformula los principios de la pintura clásica y de la Academia, basados en la unidad tanto iconográfica como de acción, y recurre a una solución narrativa vinculada con la hipotaxis o fragmentación. Para ello, no subordina explícitamente los grupos de figuras sino que los sitúa con cierta independencia unos de otros, lo que le permite soluciones novedosas como la reinención arqueológica. Por todo ello recibió fuertes críticas academicistas que consideraban incorrecta la ubicación de las escenas⁽¹⁷¹⁾.

¹⁷¹ El *Giornale delle Belli Arti* de 30 de julio de 1785 que publicó los primeros comentarios sobre *Los Horacios*. En líneas generales a *Los Horacios* de David se le criticaron sus errores arqueológicos, la incorrecta ubicación de la escena, la mala invención de la arquitectura de fondo y la superposición de los personajes sin el adecuado tratamiento de perspectiva. No obstante, la obra tuvo gran relevancia en el salón en el que fue expuesta.



Jacques-Louis David. El Juramento de los Horacios. 1785.

Otro ejemplo que podemos citar son los cuadros de Watteau que giran sobre el salón neoclásico o rococó, en donde los mecenas provenientes de las clases ascendentes burguesas disfrutaban de los nuevos placeres sociales (teatro, danza, reuniones y paseos) deseosos de elevarse dentro de los nuevos marcos para hacer evidentes sus éxitos. El Salón se convierte en lugar donde se expresa la actualidad artística y la crítica lo que le confiere tintes de modernidad.



Watteau. *La muestra de Gersaint*. 1720.

En el ámbito español, la pintura de Goya del período de 1746-1808 es un ejemplo del tratamiento novedoso de lo clásico. Caso de *La familia de Luis de Borbón posando para Goya* (1728) con la inspiración de Hogarth, entre sus contemporáneos, y con el ideal y perenne modelo de *Las Meninas* de Velázquez. A su vez, abundan distintos retratos que ya no son una mera máscara hierática sino que traslucen las luces y sombras de los monarcas ilustrados españoles, reformulando el esquema académico al uso, y con personajes destacados del clero: *El cardenal Luis María de Borbón y Vallabriga* (1789-1800) o la aristocracia como *La Condesa de Chinchón* (1797-1801) o *La duquesa de Alba*.

Lo mismo ocurre en el neoclasicismo arquitectónico, al igual que se ha señalado respecto a la pintura o escultura, no es ajeno a la artificialidad del nuevo lenguaje de la modernidad y culmina en la ruptura expresa de la correspondencia armónica entre el significado y el significante.



Goya. *La Condesa de Chinchón*. 1800.

La Ilustración francesa arquitectónica hace que coexistan y lleguen a fundirse los modelos racionalistas basados en la necesidad de orden, simetría y belleza de las líneas y figuras vinculadas a los valores tradicionales de acomodo y solidez, con los nuevos modelos teóricos encaminados a la elaboración de una concepción revolucionaria del proyecto y la construcción, que suponen también una adaptación a la variante social de los diferentes tipos de construcción (¹⁷²).

En Francia, el ejemplo paradigmático es Marc-Antoine Laugier, quien en *Essai sur l'architecture* (1753) expone su teoría central respecto a los problemas relativos al estatuto teórico e histórico de la columna. Laugier, que parte de los trabajos sobre el racionalismo constructivo realizados por el abad francés Cordemoy(¹⁷³), se convierte en uno de los emblemas de la arquitectura del siglo XVIII al hacerse eco de las teorías

¹⁷²Cfr. Rodríguez Ruiz, D. "Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, pág. 104.

¹⁷³Cfr. Cordemoy, J.L. *Nouveau traité de toute l'architecture*, París, 1714; Laugier, M.A. *Observations sur l'architecture*, París, 1765, pág. 4.

modernas e introducir nuevas categorías (*ordonnance, distribution y bienséance*) que tratan de conciliar la adaptación de los elementos clásicos, como la simplicidad, con las nuevas estructuras utilitarias que aspiran a la expresividad más que a la armonía. Estos presupuestos influirán también en la composición revolucionaria de la forma sin la tiranía del todo y conectarán con las críticas al clasicismo de Jean-Louis Viel de Saint Maux (1787) que reclama la columna como elemento clave, pero a partir de materiales primitivos y formas prehistóricas de dólmenes y menhires⁽¹⁷⁴⁾.

En el ámbito anglosajón, aparecen distintos ejemplos, como el de Christopher Wren (1632-1723), cuyas obras son paradigmáticas de un neoclasicismo purista en el que las formas aparentemente se atienen *a priori* al modelo clásico para luego ir evolucionando a una concepción autónoma de los distintos fragmentos que lo componen⁽¹⁷⁵⁾. Es el caso de La Catedral de San Pablo (Londres, 1675-1710) la cual comparada con la exuberancia barroca de Borromini produce la impresión de contención y sobriedad que luego sólo es aparente. Lo mismo acontece con las residencias campestres que construyó Wren “a la manera de Palladio”. De hecho, en la villa inglesa de Chiswick House, cerca de Londres, no se contravienen en ningún detalle las rígidas reglas del estilo clásico⁽¹⁷⁶⁾. No obstante, se trata de un neoclasicismo (*Klassizismus*) que no logra la armonía agradable a los sentidos y la lectura clara y fácil de lo clásico (*Klassik*). Como matiza Kaufmann:

El Neoclasicismo es lo contrario. Para él la materia está muerta. La forma no tiene más función que la de ser el soporte del pensamiento, transmitir unas impresiones, hacer nacer unas sensaciones que, mucho más allá de la plasticidad del material, no exprimen las cualidades de la materia misma⁽¹⁷⁷⁾.

¹⁷⁴ Cfr. Viel de Saint Maux, J. L. *Letters sur l'architecture des anciens et sur celle des modernes*.

¹⁷⁵ Cfr. Teyssot, G. (Prólogo al libro de Kaufmann, cit., pág. 22) cuando señala como Christopher Wren participó en la Royal Society y definió *la customary beauty* en el mismo momento en que Perrault, oponiéndose a la teoría neoplatónica, desacraliza las reglas de proporciones.

¹⁷⁶ Cfr. Gombrich, E. H. *La historia del arte*, Debate, Barcelona, ed. 1995.

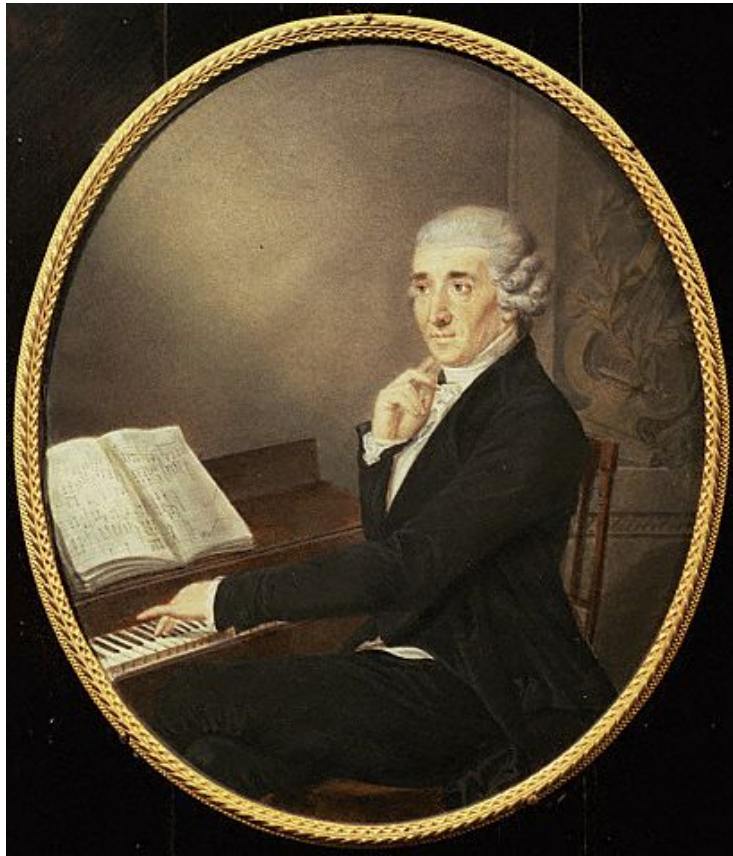
¹⁷⁷ Cfr. Kaufmann, E. *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu, Tres arquitectos revolucionarios Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona, Gustavo Gili, ed. 1980.



Christopher Wren. Chiswick House.1729.

También resulta llamativo cómo en el ámbito musical se produce la reformulación del paradigma clásico. Durante el clasicismo, el objetivo era la universalidad del lenguaje musical, como apunta el teórico Johann Joachim Quantz (1697-1773): *Una música que es aceptada y reconocida como buena no sólo por un país... sino por muchos pueblos... debe, dado que se basa tanto en la razón como en el sentimiento del sonido, ir más allá de toda discusión y ser considerada la mejor.* En esta línea, se puede citar la trayectoria de dos autores que reunían estas características: Joseph Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791) los cuales logran la nueva inventiva del fin de siglo XVIII con una música instrumental emancipada, que encuentra su forma específica en una nueva estructura, sintáctica y lingüística. En el caso de Haydn, sus composiciones van introduciendo modificaciones que le confieren a sus piezas un carácter autónomo, a la vez que incorpora recursos estilísticos novedosos a partir de un principio ya expresado por él cuando señala: “No tuve más remedio que ser original”. Así, introduce nuevas formulaciones irónicas y expresivas que producen un desmembramiento respecto al formato tradicional. De hecho, su sinfonía número 94, llamada *La sorpresa*, en cuyo segundo movimiento, incorpora un *fortissimo* inesperado para, en sus palabras, despertar a los oyentes con el recurso ilustrado de la ironía. También en la sinfonía número 45, denominada *Los adioses*

recrea la pesadilla de todo director de orquesta, cuando los músicos abandonan su lugar paulatinamente y se produce el vacío escénico.



Zitterer, J. Retrato de Franz Joseph Haydn, 1796.

Entre los elementos más importantes del principio del clasicismo musical está la articulación de formas a gran escala y el empleo de la modulación entre la tensión y el relajamiento, que cultivó al igual que Mozart. Pero a continuación logra una interacción de forma y contenido a partir de una variedad de proporciones tonales dentro de cada movimiento individual, y altera la estructura binaria clásica al concebir de forma nueva la sonata. Y logra sintetizar los lenguajes tradicionales, combinando lo aprendido y lo accesible, lo cómico y lo serio.

Como explica Furtwängler¹⁷⁸), Haydn fue el primero con quien la unidad musical del conjunto, el gran tesoro de la época, ya no era espontánea, sino que tenía que obtenerse con esfuerzo. Con él empieza la música moderna propiamente dicha.

¹⁷⁸ Cfr. Furtwängler, W. *Conversaciones sobre música*, cit., pág. 32.

Haydn, que encuentra paralelismos con Kant, consume a su modo y estilo un desenmascaramiento de la formulación clásica. Porque aunque en su lenguaje musical la transición no es rupturista, sí que introduce un nuevo léxico que supone una subjetividad hondamente explorada hasta sus últimos entresijos y abre la puerta al desbordamiento romántico posterior.

En cuanto a Mozart (1756-1791), en su cosmología se advierte toda la densidad del Antiguo Régimen, en pleno proceso de derrumbamiento, tal como aparece dividido por el trágico acontecimiento de La Bastilla. Si primero su obra se enmarca en un clasicismo ilustrado, claro y equilibrado, sin huir de la intensidad emocional, luego introduce una reformulación de dicho paradigma con los dramáticos contrastes entre el instrumento solista y la orquesta. En este sentido, pone de manifiesto una nueva unidad entre la parte vocal y la instrumental, con una delicada caracterización y el uso del estilo sinfónico propio de los grandes grupos instrumentales. A su vez, las aptitudes complementarias del conocimiento y el buen gusto eran cualidades de la música de Mozart la cual ya era reconocida antes de 1800 y comparada por analogía con las obras maestras del arte griego y romano. Mozart publica en 1756 su *Tratado sobre el violín* en el que entra en la discusión dieciochesca sobre lo clásico y lo moderno al señalar:

De acuerdo con el gusto moderno, la interpretación correcta de una composición no es tan fácil como muchos imaginan, aquéllos que creen hacerlo bien al embellecer y adornar totalmente una pieza, siguiendo sus propios criterios, sin sensibilidad alguna, cualquiera que sea el efecto que debe emanar de ella. (¹⁷⁹).

Ya en su segunda época, su obra adquiere una perfecta combinación de lo trágico y lo cómico que hace que sus óperas se perfilen con caracterizaciones de fuertes matices. Es el caso de *Las bodas de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790), donde el clasicismo se fractura a partir de la introducción del elemento irónico conjugado con lo dramático. En Mozart, predomina la acción e incluye los contrastes de ritmo. Como añade Furtwängler, ya no es tan épico como Bach y todavía no tan dramático como Beethoven. Combina ambos elementos de una

¹⁷⁹ Cfr. Mozart, L. *A treatise of the fundamental principles of violin playing*.

manera original, nunca más conseguida después de él. Todo lo que hace, lo hace –al igual que un esgrimidor consumado- con la mayor facilidad y maestría; realiza las más grandes y difíciles tareas con la elegancia y el encanto de un hombre de mundo, sin pizca de esfuerzo ni de inseguridad. “Mozart tenía una gran nobleza, una gran dulzura.” Por otro lado, la simbología masónica le aporta a sus composiciones, igual que a las de Haydn nuevos referentes que hacen que *La flauta mágica* con su cántico de fraternidad tienda sus hilo la utopía romántica.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar la figura de Beethoven (1770-1827) que marcó el final del período clásico e impulsó la música hacia el romanticismo del XIX. De su primera época, sus sonatas para piano 4-7 (op. 7 y 10) entran en este paradigma que continuó con los cuartetos de cuerda (op. 18) y la Sinfonía número 1. En ellas realiza un cuidadoso desarrollo de los temas, motivos y una orquestación más plena para los vientos de lo que era habitual. Con posterioridad, su obra ya adquiere profundos tintes románticos que se tratarán con posterioridad.

En definitiva, se llega al final del período ilustrado con un componente clásico, escindido en todas las manifestaciones artísticas por la brecha que producía el rechazo de los dos pilares de la tradición: la historia y la belleza. Las artes se emancipaban de la obligación tradicional narrativa que demandaba el clasicismo. Los artistas ya no se supeditan al cumplimiento de todos los cánones y aparece el nuevo parámetro de la autonomía vinculada a la imaginación. En conclusión, cundía la impresión de que se asistía al hundimiento de la utopía del orden, así como proliferaban los síntomas que traslucían una ruptura definitiva con los órdenes supuestamente estables del discurso clásico. Y a la vez se ponía en evidencia el carácter pragmático y pedagógico de la cultura ilustrada, que hace confluir de forma crítica la arqueología, la historia y la academia en un monumento a la filosofía, al racionalismo y a la sensibilidad. Todo ello concurre en que en esta simbólica construcción se hace evidente la reformulación de los elementos clásicos que al ser descontextualizados quedan convertidos en fragmentos de modernidad.

V. EL FRACCIONAMIENTO Y LA CRÍTICA DEL ESPACIO.

Si ya se ha apuntado cómo el fraccionamiento y la crítica del espacio encuentran en la arquitectura del dieciocho tendencias novedosas que renuncian a ensamblar las distintas piezas fragmentadas, en este apartado se ahonda en el desarrollo de los lenguajes modernos vinculados a las arquitecturas de la imaginación y utópicas. Como línea común de las distintas tendencias de la arquitectura de finales del siglo XVIII, surge la necesidad de un nuevo estilo arquitectónico que conduce a individualidades creativas muy marcadas que apuestan por la autonomía de una obra, donde los elementos aparecen insertos como entidades independientes. Y se unen por el hilo conductor de la crítica del espacio de la tradición.

En el ámbito italiano sobresale la genialidad del arquitecto Giovanni Battista Piranesi (1720-1776)⁽¹⁸⁰⁾, uno de los ejemplos más interesantes de cómo el fraccionamiento, la distorsión, multiplicación y descomposición de los elementos se enmarcan en la crítica sistemática del concepto de lugar.

Piranesi ahonda en el mito y en la tradición de lo clásico, descomponiéndolo hasta el detalle para hacerlo verosímil en el ámbito de la reconstrucción y en la representación de espacios insólitos que trabajan con la imagen de lo plural. Su deseo de renovación, la invención que persigue, lo libera de los repertorios formales al uso y recurre al *collage* como método de recuperación de los objetos legados del pasado y de renovación al mezclarlos con elementos contemporáneos. La columna, como elemento clave de la construcción ilustrada, representa para este autor la reducción ornamental y una simplificación que reivindica desde la óptica de la arquitectura romana en sus escritos “*De la magnificenza ed Architettura de’ Romani*” (1761).

Piranesi se adelanta a su tiempo al adentrarse en el recurso de la expresión romántica de la ruina con una arquitectura compleja que expresa en sus tratados teóricos; en esta línea, habría que citar los *Parere su l’Architettura* de 1765 y sus grabados y aguafuertes, publicados después de su muerte en 1778, donde da rienda suelta a una

¹⁸⁰Cfr. Piranesi, G.B. *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*, Roma, 1743; *Opere varie di architetture e prospettive*, Roma, 1750; *Le Magnificenzæ di Roma*, Roma, 1751; *Antichità Romane*, Roma, 1756; *Il Campo Marzio dell’ antica Roma*, Roma, 1762.

imaginación desbordada. Por señalar varios ejemplos, mientras en el aguafuerte *El Capriccio* (1744) la naturaleza brota como una fuerza incontrolada que invade ruinas en las que las serpientes enroscadas hacen aún más onírico un paisaje que avanza el espíritu romántico, en *Altar antiguo* y *Cámara sepulcral* (1750) o en *frontespizio del II Tomo delle Antichità Romane* 1756 se combina la maleza con las ruinas derruidas y las esculturas.



Piranesi. Via Appia. Antichità Romane. 1756.

En sus grabados, se puede observar también ese ánimo clasificatorio que reproduce los distintos órdenes arquitectónicos, pero desvinculándolos de los criterios de utilidad de otros autores coetáneos. La historia se concibe entre fragmentos que conducen a arquitecturas imaginarias. La realidad queda alterada a partir de aumentar la escala de los fragmentos decorativos, monumentalizándolos y proponiendo una doble lectura del ornamento que exalta sus cualidades formales y hace valer su tradición metafórica y simbólica. La influencia de Piranesi es determinante para una teoría en la que la arquitectura renuncia a formar objetos para convertirse, en palabras de Tafuri, “en técnica de organización de materiales preformados”.

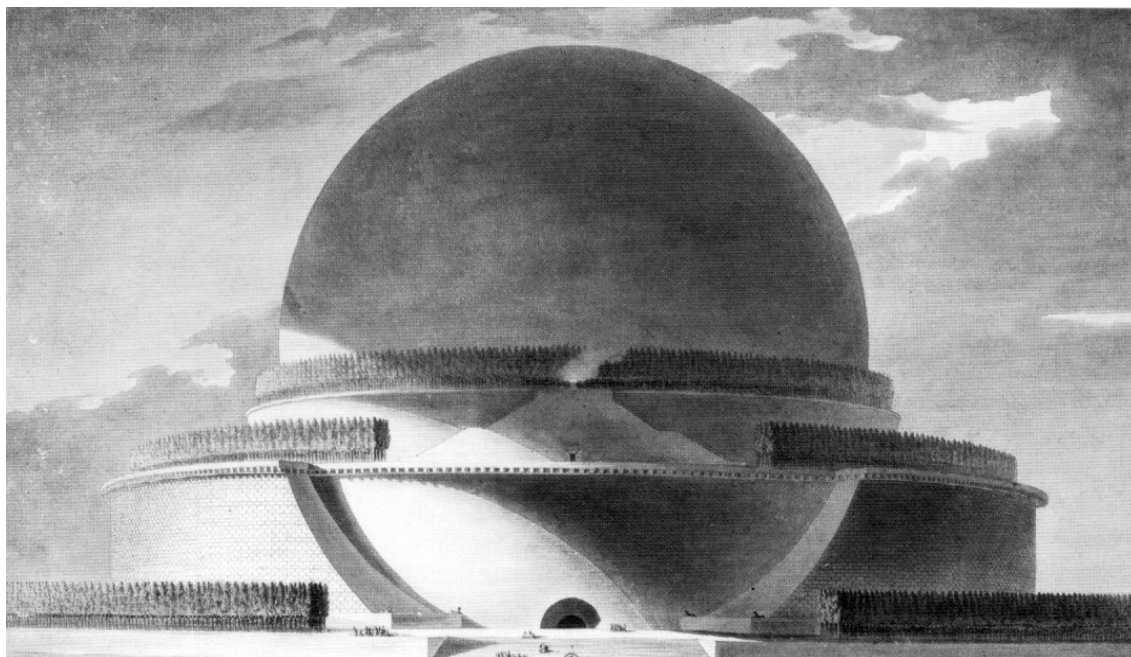
Hay que destacar como Piranesi realiza una original crítica frente al concepto de razón ilustrada con una utopía que parte de la construcción de un nuevo orden y una nueva totalidad con fragmentos rescatados de tiempos diversos, mezcla de lo etrusco con lo romano y elementos racionalistas⁽¹⁸¹⁾, que producen esa sensación de extrañamiento que está en el centro de toda su obra. La historia y la razón se alían con la naturaleza para desmontar lo que ya no podía ser dicho ni pensado. Esta arquitectura no puede ser ajena al ideal reclamado por D'Alambert y teorizado por los llamados arquitectos visionarios por el que la formulación de hipótesis es decisiva para lograr soluciones novedosas. Son las nuevas vías que buscan un ámbito distinto de lenguaje reclamando el poder de la imaginación y entendiendo el proyecto, por ejemplo en el caso mencionado de Piranesi o Boullée, como una simple simulación o representación, con independencia de su culminación. Esta valoración expresiva se traduce en una gran preocupación por la elaboración del proyecto frente al abandono de la obsesión por su realización, lo que vincula la arquitectura dibujada con la arquitectura pintada y desemboca en las llamadas arquitecturas parlantes. Como explica Tafuri, en relación a Piranesi nadie puede pretender que toda hipótesis deba quedar completamente realizada⁽¹⁸²⁾.

Es la nueva órbita en la que trabajan también los llamados arquitectos revolucionarios franceses. Estos autores aspiran a una expresividad, legitimada a través de la forma, y recurren a la geometría elemental que les permite profundizar en las propiedades inherentes de los materiales. En el caso de Boullée (1728-1799), preocupado por expresar el potencial sublime de la arquitectura, reclama la cúpula, el castillo y la pirámide, que arrojan la forma geométrica desnuda a nueva categoría en virtud de su proporcionalidad y expresividad⁽¹⁸³⁾.

¹⁸¹ Cfr. Piranesi, G.B. *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761) donde realiza un ataque directo contra Le Roy que señala la arquitectura griega como origen del verdadero estilo. En esta línea, apunta Piranesi que los etruscos se anticiparon a los griegos y junto con los romanos situaron la arquitectura al más alto nivel de refinamiento.

¹⁸² Cfr. Tafuri, M. "El arquitecto loco": Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje, en *La esfera y el Laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, cit., pág. 39.

¹⁸³ Cfr. Usón García, R. "Goya, pintor-filósofo: estética y arquitectura", en *Goya, la Ilustración y la Arquitectura*, Colegio oficial de arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1996, pág. 57 y ss. donde establece distintos puntos de confluencia entre el pintor y el arquitecto entre los que destaca el sentimiento de grandeza expresado.



Boullée. El Cenotafio para Newton (1784).

Es representativo de esta nueva mentalidad *El Cenotafio para Newton* (1784), que consiste en una esfera elevada sobre una estructura circular. El interior del cenotafio está vacío y su iluminación se efectúa a través de minúsculas aberturas estelares agrupadas como constelaciones celestes. Boullée escribió:

“Oh, Newton así como por la medida de tu sabiduría y lo sublime de tu genio determinaste la forma del mundo; he concebido esta idea de envolverte en tu propio descubrimiento.”

Boullée compone formas arquitectónicas que aspiran a ser montañas o planetas interiores de acuerdo con el nuevo orden del universo. Y explica: *Un monumento colosal debe excitar nuestra admiración; basta para estar convencido de esta verdad con decir que es un monumento extraordinario. Su proporción debe atenuar todo aquello que le rodea. Hace falta que presente una gran idea y por decirlo todo en una palabra, que ofrezca en su estilo algo único*¹⁸⁴.

El concepto de lo natural adquiere un nuevo significado en el que la imitación de la naturaleza orgánica empieza a realizarse a partir de parámetros abstractos y nuevas medidas conforme con los descubrimientos científicos de la época. El arquitecto reclama,

¹⁸⁴ Cfr. Boullée, E.L. *Architecture: Essai sur l'art*, pág. 113-114 ; trad. Gustavo Gili, Barcelona, ed. 1985.

lo sublime en arquitectura, de modo que conmueva, y se vincule también al silencio, a las sombras, la tierra, la naturaleza, la razón y la inmensidad del universo. Como explica Marchán Fiz, en Boullée la escala puede rozar lo sublime matemático al exaltar la grandeza inherente a la esfera como un cuerpo regular. Aunque no la confunde sin más con la vastedad ni la caracteriza únicamente por la escala gigante que ofrece sino por sus “efectos” respecto al espectador.

Entre estas nuevas líneas de fuga del proyecto destacan la arquitectura de las sombras y la arquitectura enterrada. En ambos casos, el objeto arquitectónico a parte de su carácter poético y la mimetización con lo natural tiene un profundo elemento expresivo, de ahí la denominación de “arquitectura parlante” que entra de forma definitiva en los aspectos que luego se analizan respecto al claroscuro ilustrado.

También Ledoux (1736-1806) se sitúa al lado de los modernos al proponer una arquitectura renovada muy vinculada a la función social y a los nuevos procesos industriales⁽¹⁸⁵⁾, lo que no contradice su potencialidad para expresar sentimientos y emociones. El proyecto para *La Barrière de la Santé* está desprovisto de las reminiscencias barrocas de magnificencia y adorno, al contrario, utiliza una compilación de formas geométricas elementales: círculos y cubos propios de una vuelta a la naturaleza ligada a una arquitectura pura. En esa simplicidad ornamental inspirada en procesos de matematización del lenguaje vinculados a la funcionalidad es donde se le atribuyen los certeros vínculos con el posterior movimiento moderno⁽¹⁸⁶⁾.

En concreto, Ledoux reclama una nueva arquitectura de renovación de los lenguajes tradicionales a partir de insólitos cambios de escala y ruptura con las reglas de la tradición clasicista que conducen a formas fragmentadas pero insertas en un nuevo orden. Es el caso de sus famosos puestos de peaje diseñados para París entre 1785 y 1789 que construye a partir de los fragmentos de los tradicionales y renueva de acuerdo con

¹⁸⁵ Cfr. Vidler, A. *El espacio de la Ilustración*, cit., cuando señala: “Aunque muchos arquitectos e ingenieros de los últimos años del siglo XVIII se sentían fascinados en mayor o menor medida por los procesos y las posibilidades de la industria -Francois-Joseph Bélanger dibujó los nuevos altos hornos en su visita a Inglaterra; Francois Cointeraux inventó nuevos métodos de construcción de edificios y documentó plantas de fábricas; Pierre Touffaire trazó plantas económicas de factorías así como de astilleros-, sólo Claude Nicolas Ledoux confirió a la industria un papel estético protagonista es su obra y en su visión del progreso social”.

¹⁸⁶ Cfr. Kaufmann, E. *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Viena, 1934 traducido como *De Ledoux a Le Corbusier*, ed. Gustavo Gili, ed. 1985.

criterios técnicos de funcionalidad y eficacia. Ledoux proyecta el modelo de la ciudad ideal ilustrada de acuerdo con un sistema geométrico que no desdeña los elementos tradicionales pero que los reformula insertándolos de acuerdo con los nuevos procedimientos técnicos y sin pasar por alto, al igual que Boullée, una dimensión poética y simbólica de la arquitectura que se adentra en terrenos nuevos.

Este clima, que se produce en el lenguaje arquitectónico con la nueva visión científicista y de progreso como nueva concepción del concepto tradicional espacial, también aparece reflejado en la pintura. Como apunta Calvo Serraller⁽¹⁸⁷⁾, merece la pena detenerse en dos cuadros ilustrativos de la pintura británica del siglo XVIII de Wright de Berby: *Filósofo dando una conferencia sobre un planetario* y *Experimento con una bomba de aire*, ambos fechados hacia 1768. En este arte ilustrado la crítica del lugar tradicional de la iconografía religiosa pictórica o arquitectónica conduce a una escena pagana, reconstruida con fragmentos de la antigüedad que ejemplifican la recurrente nostalgia del orden perdido. Y a la vez representa el nuevo lugar del ámbito científico-técnico y su versátil maquinaria

¹⁸⁷ Cfr. Calvo Serraller, F. *El arte contemporáneo*, pág. 49, cuando señala respecto a estos cuadros: “Desde el punto de vista de su composición, son un ejemplo de los llamados cuadros o escenas de conversación como una pauta de las ricas y pujantes variantes de las escenas de género en la pintura británica del siglo XVIII (...) La diferencia entre lo representado por Wright de Berby y el típico cuadro conversacional reside en el papel asignado al preceptor, por lo general un clérigo joven, que aquí es ocupado por unos sabios científicos. Por otra parte, la actitud de éstos es asimismo bien distinta de la que solían mostrar los preceptores tradicionales, que se mostraban en un expectante segundo plano, asistiendo más que participando en la conversación familiar cual si fuesen una especie de criados distinguidos. Los científicos de los cuadros de Wright de Berby, por el contrario, son los genuinos protagonistas de la composición y toda la atención del grupo familiar les está subordinada. Ya no son los miembros al servicio de la familia, sino invitados a la casa que acceden cortésmente a ilustrar a sus anfitriones con su superior conocimiento.”

VI. EL FRAGMENTO DEL CLAROSCURO ESTÉTICO ILUSTRADO.

En la práctica artística moderna se hace patente la contradicción de un nuevo sujeto que toma conciencia de la problemática inherente a la dualidad entre la experiencia interna y la multiplicidad de la intuición empírica. A medida que el sujeto ilustrado reclama el ámbito de la razón lógica, para desvanecer aquellas representaciones oscuras que lo atormentan, se hace más profundo el reconocimiento de las fuerzas internas vinculadas a los sentidos y a lo irracional.

Esta estética de la última Ilustración, a caballo con el Romanticismo, hace que el arte se conciba como creación y expresión que muestra una nueva dimensión de verdad en la que lo histórico aparece fundido con lo subjetivo. Surge así la imagen del artista poeta que construye fábulas utilizando géneros o universales fantásticos y remite a diversos modelos estéticos que no desdeñan una idealidad inventada o referencias a situaciones ya vividas a partir de una vuelta a estados primitivos. En este plano, de las tinieblas ilustradas también se escenifica la decadencia moral, caso del Marqués de Sade, y se introduce la temática moderna de la locura.

Esta práctica artística, en la que se vislumbra con fuerza la genialidad del creador tan propia del romanticismo, fue tratada por los mismos artistas u otros teóricos justificándola, con un nuevo lenguaje que explica la singular situación de persistencia de sombras que no se disipan ante las profundas transformaciones impuestas por la ciencia y la técnica¹⁸⁸). En arquitectura, salen a la luz espacios tabúes como el manicomio, la cárcel, el cementerio o los corredores subterráneos. Es el caso de Boullée que reclama este género de arquitectura formada por sombras:

Para producir imágenes tristes y sombrías es necesario, como he intentado hacerlo en los monumentos funerarios, presentar el esqueleto de la arquitectura como un muro absolutamente desnudo, ofrecer la imagen de la arquitectura enterrada no empleando más que proporciones bajas y hundidas en la tierra, forma, en fin, por medio de materiales que absorban la luz, el negro cuadro de la arquitectura de las

¹⁸⁸ Cfr. Boullée, *Arquitectura. Essai sur l'art* en A. Rossi para una arquitectura de tendencia; Piranesi, G.B. *De la magnificencia y otros escritos*; Ledoux, C. *L'Architecture considérée sous le Rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation* trad. castellana por Sambricio, C. en *La arquitectura considerada bajo las relaciones con el arte, la costumbre y la legislación*, Revista de las Ideas Estéticas; Rodríguez Ruiz, D. "Ledoux" en *Historia de las ideas estéticas...cit.*, pág. 129 y ss.

sombras dibujada por el efecto de sombras más negras aún. Este género de arquitectura formada por sombras es un descubrimiento artístico que me pertenece. Es un camino nuevo que he abierto⁽¹⁸⁹⁾.

Arquitectura subterránea que enlaza con la necesidad de ahondar en la otra verdad del sujeto, la que permanece soterrada. En este punto Piranesi⁽¹⁹⁰⁾ ya había exaltado la capacidad de la imaginación para configurar utopías y para crear modelos válidos, a partir de una meta historia que proyecta en el futuro la irrupción de las contradicciones presentes. En este sentido, afirma inequívocamente que, en el mapa del espíritu, son más extensos los inabarcables terrenos oscuros e íntimamente vinculados a la intuición y a lo sensible que los pocos lugares iluminados por la claridad.

Cuando detrás del orden se abre el vacío de la nada parece surgir el delirio y la alucinación que también se expresa en sus cárceles oscuras⁽¹⁹¹⁾. Prisiones evocadoras de lo sublime terrorífico y de lo aterrador de reductos medievales que subsisten escondidos fuera de los confines de la razón ilustrada⁽¹⁹²⁾. Estos esbozos de las *Carceri* influirán en la reivindicación de una prisión más humanitaria en su función y bajo su apariencia contemporánea. Su ascendencia tiene efecto, por ejemplo, en la obra de George Dance y en la prisión de Newgate, que se inserta en el llamado neoclasicismo revolucionario sajón movimiento que rompe con los principios de composición barroca e inaugura los revivals propios del siglo XIX.

¹⁸⁹ Cfr. Boullée, *Arquitectura. Essai sur l'art* trad. Gustavo Gili, cit., ed. 1985.

¹⁹⁰ Cfr. Piranesi, G.B. *De la magnificencia y otros escritos*, pág. 30 y ss.

¹⁹¹ Cfr. Frampton, K. *Historia crítica de la arquitectura*, cit., pág. 13 y ss. cuando apunta que en la obra de Piranesi, en concreto en sus grabados, aparece representado el lado oscuro de la sensación de lo sublime a partir de la definición de Burke que señala el tranquilo terror inducido por la contemplación de gran tamaño, extrema antigüedad y decaimiento. Manfredo Tafuri también señala estas imágenes “como un mito que contestar...como meros fragmentos, como símbolos deformados, como organismos alucinantes de un orden en un estado de decaimiento”.

¹⁹² Cfr. Vidler, A. *El espacio de la Ilustración*, cit., pág. 113 cuando explica la ambigüedad del discurso sobre el encarcelamiento en el siglo XVIII: “Por un lado, los filósofos y los periodistas denostaban por igual la idea misma de la pérdida de la libertad en un Estado bien gobernado, y soñaban con un orden en que las prisiones quedaran obsoletas y el delito extirpado gracias a la eliminación de sus causas; por otro lado, las condiciones del encarcelamiento en los hospitales y las maisons de force exigían una reforma higiénica y administrativa, con criterios similares a los propuestos para el Hotel Dieu. Así, algunos literatos y aristócratas que habían estado en prisión, de Diderot a Mirabeau, condenaban universalmente el estado de privación individual”.



Piranesi. Carceri.1761.

También Ledoux pone énfasis en la arquitectura parlante, una arquitectura que habla y se funde con la poesía y señala: “*Para ser buen arquitecto es necesario leer en el círculo inmenso de los afectos humano* (193).” El concepto básico de la ciudad ideal de Chaux, que Ledoux tenía la intención de construir alrededor de las Salinas Reales de Arc-et-Senans, era la introversión. Y el cementerio diseñado para esta urbe constituye la metáfora de la oscuridad ilustrada de la que el sujeto trata de sustraerse. Esa imagen de la nada, “negra morada donde toda grandeza acaba”, se construye semienterrada en un edificio con galerías y nichos que recuerdan las catacumbas romanas y donde penetra un hilo de luz, símbolo de un universo nuevo(194).

¹⁹³ Cfr. Ledoux, C. *L'Architecture considérée sous le Rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation* trad. castellana por Sambricio, C. en *La arquitectura considerada bajo las relaciones con el arte, la costumbre y la legislación*, Revista de las Ideas Estéticas; Rodríguez Ruiz, D. “Ledoux” en *Historia de las ideas estéticas...cit.*, pág. 129 y ss.

¹⁹⁴ Cfr. Vidler, A. *El espacio de la Ilustración*, cit., pág. 20 y ss.

La tensión dialéctica del claroscuro también se vincula a un discurso moral en el que la claridad se asocia con el bien, la perfección y el progreso. Luz, en un sentido figurado, que significa en primer lugar lo que ilumina al espíritu y hace visible la oscuridad y se relaciona con el grado de civilización y el nivel de conciencia¹⁹⁵). Así en *La carrera del libertino* de William Hogarth (1735) se muestra ese juego de luces y sombras en las que la claridad se asocia a las recompensas de la virtud y la oscuridad a las consecuencias del pecado. Hogarth pinta temas edificantes y ejemplos aleccionadores. En el caso de *La carrera del libertino* muestra toda una serie de cuadros con los distintos lances y episodios de este personaje.



Hogarth. *La carrera del libertino*. 1736.

Respecto a *El libertino en el manicomio*, Gombrich dice: *Se trata de una cruda y triste escena en la que intervienen todos los tipos de locura: el fanático religioso, en la primera celda, retorciéndose sobre un lecho de paja, como parodia de la imagen barroca de un santo; el megalómano, con su corona real, de la celda siguiente; el idiota, que garabatea la imagen del mundo sobre la pared del manicomio...Esta trágica*

¹⁹⁵ Cfr. Francastel, P. "La estética de las luces", en AAVV, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, pág. 20 y ss.

escena está aumentada en su dramatismo por el contraste con dos damas elegantes que habían conocido al libertino con anterioridad⁽¹⁹⁶⁾.

Esta última parte de la Ilustración enlaza con la trayectoria romántica que ya se abre en el caso paradigmático de Blake (1757-1827) y demuestra cómo muchos de los pintores de esta última época están a caballo entre los dos mundos. Blake utiliza la poesía, la pintura y el grabado para expresar visiones fantásticas y simbólicas, con influencias clásicas como las de Miguel Ángel, pero encuadradas en un nuevo mundo onírico. Ilustra composiciones como *El Paraíso perdido* de Milton (una de sus obras favoritas), o *Las noches* de Edward Young impregnadas de subjetivismo.

La relación que Blake establece entre poemas e ilustraciones responde a una nueva complejidad que exige imaginación por parte del lector para desvelar no tanto el tema del poema como la sensación que transmite, en la línea de la experimentación tan propia de la Ilustración inglesa. En este sentido, parece oportuno citar su poema *Para ver el mundo en un grano de arena*:

*Para ver el mundo en un grano de arena,
Y el Cielo en una flor silvestre,
Abarca el infinito en la palma de tu mano
Y la eternidad en una hora.
Aquel que se liga a una alegría
Hace esfumar el fluir de la vida;
Aquél quien besa la joya cuando esta cruza su camino
Vive en el amanecer de la eternidad.*

También en el arte se desarrolla la caricatura que ilustra las primeras publicaciones periódicas de forma paralela al grabado y la estampa. Ambas sirven a la crítica de una sociedad que se presenta como decadente tras la desmoralización que se vive en esta segunda parte de la Ilustración. En el caso español, como ya se ha apuntado, es la obra de Goya la que aparece inmersa en este proceso de desenmascaramiento ilustrado que

¹⁹⁶ Cfr. Gombrich, E.H. *Historia del arte*, pág. 462 y ss. El propio Hogarth comparó este nuevo tipo de cuadro con el arte del dramaturgo y del director de escena, en el que destaca el carácter de cada personaje, no sólo por su rostro sino también por sus vestidos y conducta.

desemboca en el mundo onírico y decadente de sus pinturas negras. En la serie *Los Caprichos* (1793-1797) Goya se libera del neo-clasicismo y entra en la sátira para demostrar un espíritu ilustrado con un imaginario fecundo en el que con el aguafuerte y el grabado empieza a liberar toda la racionalidad contenida. A partir del blanco y negro de sus estampas hace desfilar prototipos de la sociedad ilustrada que se convierten en burros, brujas y enanos. En títulos como: “*Nadie se conoce*” (1797-1799), “*Tal para qual*” (1797-1799), “*Ni así la distingue*” (1797-1799) representa personajes que bailan disfrazados o pasean y, tras de ellos como sus sombras, surgen enmascarados sin rostro fantasmas inquietantes.

Entre la sátira y la crueldad, retrata Goya una sociedad con muchos elementos de la *Celestina* de Rojas en la que se detecta una fuerte corrupción política y social¹⁹⁷. Quizás el mejor ejemplo de este ambiente de la última ilustración sea su grabado con el título: “*El sueño de la razón produce monstruos*” (1797-1799). El pintor se representa caído sobre un libro y con un fondo de murciélagos y lechuzas negras sentencia:

La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas.



Goya. *El sueño de la razón produce monstruos* 1797-1799.

¹⁹⁷ Cfr. Bozal, V. Goya, el gusto moderno, Alianza, Madrid, ed. 2002.

En el ámbito musical, tanto Mozart como Beethoven, se ven inmersos en este claroscuro ilustrado. En el primer caso, podemos citar una ópera aparentemente luminosa como *Don Giovanni* pero que, a medida que se desarrolla, muestra la personalidad donjuánica del protagonista que desgarrar y siembra discordia a partir de una seducción insaciable en paralelo con la versión sádica de la decadencia y la oscuridad del Antiguo Régimen. En cuanto a Beethoven, su estilo heroico de la belleza se retuerce hacia lo sublime, desde su sinfonía *Heroica* a la ópera *Fidelio*, donde aparecen todos los claroscuros de los mencionados escenarios sombríos de la cárcel.

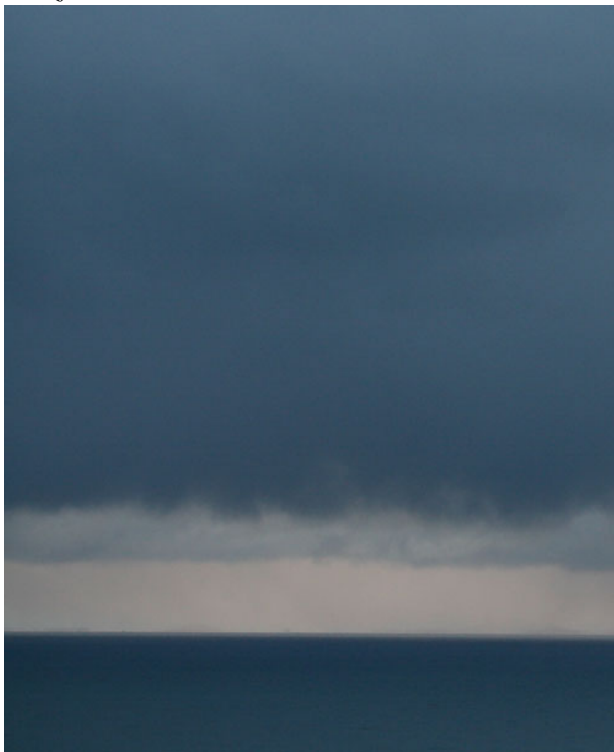
Se puede concluir que esta escisión frente al orden jerárquico tradicional, que supone este último capítulo ilustrado abre vías muy diversas que confluyen en un fértil eclecticismo. Por un lado la búsqueda del orden armónico con el retorno nostálgico a la Antigüedad griega lleva a un “neoclasicismo” que no puede liberarse de la artificialidad del signo, frente a la naturalidad que se le presupone al pasado. En otros casos, se compone un “collage” propio a partir de la curiosa mezcla de fragmentos rescatados por una arqueología que transita entre lo cierto y lo fabulado. Se vuelve a una geometría que desnuda los materiales para jugar a una simbología puente entre pasado y futuro a partir de los recursos aportados por los nuevos procesos industriales. Todas estas situaciones constituyen la encrucijada de la Ilustración al Romanticismo, donde se toma conciencia quizás por primera vez de la imposibilidad de comprender a partir de límites definitivos el discurso artístico. Y donde lo clásico y lo moderno, en paralelo con la totalidad y la fragmentación, no pueden interpretarse de forma rígida según la convención.

El reconocimiento del desdoblamiento de lo racional con la exploración en las fuerzas oscuras e internas, ya latentes en el *ancien régime*, se desborda en Goya, William Blake, Canova, Boullée, Ledoux o Beethoven. Lo que, paradójicamente, lleva a vislumbrar un sujeto ilustrado, que renuncia al equilibrio entre razón y sentido. El principio de la racionalidad llevado hasta sus últimas consecuencias puede convertir en monstruosos los fantasmas de lo irracional. El monstruo ya ha sido nombrado⁽¹⁹⁸⁾ pero será en el romanticismo donde irrumpa con toda su fuerza.

¹⁹⁸Cfr. Shelley, M. *Frankenstein*, primera ed. 1818. No es casualidad que Shelley al abordar esta obra bajo el seudónimo de Marlow, apunte influencias literarias coincidentes con las de la Crítica del Juicio. En concreto, menciona La Iliada, La Tempestad y El sueño de una noche de verano de Shakespeare.



El monje frente al mar y a la inmensidad del cielo, mientras uno mira el cuadro, se va desvaneciendo el paisaje con una neblina que produce una sensación mística, como la del humo del incienso al quemarse. Sentada en un banco de la galería berlinesa, la sensación de tiempo y espacio queda diluida mientras los colores se mezclan rozando la abstracción de Rothko.



Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro. Caspar David Friedrich.

CAPÍTULO IV. FRAGMENTACIÓN Y TOTALIDAD EN EL IDEALISMO ROMÁNTICO.

I. IDEALISMO ESTÉTICO Y REVOLUCIÓN.

En el siglo XIX, el debate estético romántico se sitúa preferentemente en Alemania donde existe a nivel político una situación de fragmentación nacional lo que conlleva una dramática falta de articulación económica y social. El desencanto respecto a lo político potencia la construcción de un espíritu estético que ilumina una totalidad ya fracturada. El desmoronamiento de viejos valores hace que el romanticismo alemán se reafirme, en un primer momento, por la apuesta por los nuevos ideales políticos; es lo que ocurre con la admiración hacia el fenómeno revolucionario francés.

En 1796 *El más antiguo proyecto de sistema de idealismo alemán* se firma por tres figuras claves del seminario de Tubinga: Hegel, Hölderlin y Schelling, exaltados en sus comienzos por las perspectivas de la Revolución francesa, que todavía no auguraba el desencanto posterior⁽¹⁹⁹⁾. “El idealismo, escribe Schlegel, no es otra cosa en sentido práctico que el espíritu de esa Revolución.” También en sus comienzos Hegel contempla este acontecimiento como el comienzo de una nueva época en la historia de la humanidad:

Desde que el sol está en el firmamento y los planetas giran a su alrededor, no se había visto que el hombre se sostuviera sobre su cabeza, es decir, sobre el pensamiento y construyera la realidad de acuerdo con él ⁽²⁰⁰⁾.

¹⁹⁹ Cfr. Safranski, R. *Romanticismo una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, Barcelona, ed. 2009, pág. 23.

²⁰⁰ Cfr. Gadamer, H.G. *La dialéctica de Hegel*, (*Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien*), Introducción de Rafael Argullol, Paidós, ICE-UA, Barcelona, ed. 1991, cuando señala en el capítulo: “Hegel y el romanticismo de Heidelberg” que la conocida crítica de Hegel al romanticismo de Jena y su entrañable sentimentalismo, no se adecúa con el rigor del concepto y no se adapta a la dureza de la realidad y no se deja transferir sin más al espíritu del romanticismo de Heidelberg, que tan poderosa influencia histórica y política tuvo en las guerras de liberación. Además influyó la especial afinidad que subsistía con Friedrich Creuzer.

En 1798 se fundan dos revistas con una fuerte influencia crítica que recogen los esbozos de los principales autores: *Propyläen* de Goethe y Schiller y *Athenäum* de los hermanos Schlegel. En el círculo de Jena destacan también las poetas Dorothea Veit (1764-1839) y Karoline Michaelis (1769-1809) cuyas cartas figuran entre los documentos capitales de este romanticismo temprano⁽²⁰¹⁾.

En el plano estético, la configuración de nuevas categorías se consolida como instrumento esencial para aunar conceptos que con anterioridad se consideraban antagónicos. Convive lo natural con lo artificial, lo ingenuo y lo sentimental, lo místico y lo maldito, Grecia y lo moderno. La historia no es leída como pasado sino en cuanto futuro que conecta con la importancia del instante presente. Se concibe el espíritu estético como un movimiento en el que el espíritu irrumpe en la forma por medio de la fragmentación. Con posterioridad, en el romanticismo tardío la heterogeneidad es total. Se mezcla el idealismo religioso, con la búsqueda de nuevos lugares y surge el viajero libertino al estilo de Byron que confluye con el ideal de la vida monástica de Friedrich. Esta amalgama y eclecticismo también se debe a la influencia cada vez mayor de otras culturas y civilizaciones en Europa, lo cual propicia la aparición de la mezcla y los géneros híbridos.

En el ámbito anglosajón, el romanticismo no aparece de forma abrupta sino que supone una continuidad con la Ilustración; de hecho el término “*romantic*” en el sentido de novelesco, ya estaba en *El diario secreto* de Pepys (1660-1669). Como apunta Valverde⁽²⁰²⁾, un siglo antes que los franceses proclamaran la *Liberté, Egalité, Fraternité*, los ingleses habían hecho su revolución burguesa, incluida la decapitación de su monarca, y abrían el camino hacia el porvenir, pero sin ruptura con sus tradiciones. Por ello, se ha señalado cómo la Ilustración inglesa mostró categorías estéticas más revolucionarias, no mediadas por el peso anterior metafísico, respecto a la primera Ilustración alemana o francesa. El empirismo influyó de tal forma que, la práctica artística literaria y pictórica británica refleja ya las imágenes más potentes del

²⁰¹ Cfr. Market, O. *Aproximación al morfema: Romanticismo alemán*, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía.

²⁰² Cfr. Byron, Schelley, Keats, Coleridge, Wordsworth. *Poetas románticos ingleses*, introducción de José María Valverde, Planeta, Barcelona, ed. 2000.

idealismo romántico. La nueva realidad económica y política británica influye en el destierro del pensamiento metafísico interpretado en un sentido de “extravagancia”, frente a una revolución industrial que invita a una cultura del progreso inserta en la moderna sociedad capitalista burguesa. Aunque en la práctica artística, los románticos ingleses evidencian lo paradigmático de estos supuestos avances técnicos. Es el caso de Willian Blake (1757-1827) cuando esboza una imagen del nuevo mundo en el trabajo industrial y su cara más oscura de su esclavitud. O personalidades como la de Byron viajero insaciable que, ya muestra las contradicciones del hombre moderno respecto a dicho progreso, como luego haría Baudelaire.



Phillips, T. Retrato de George Gordon Byron, 1813.

Este extrañamiento en el que los artistas cuestionan las bondades de la ciencia engendra criaturas como *Frankenstein* (1818) de Shelley.



Shelley, M. *Frankenstein*. 1818.

Por otro lado, en el caso francés la experiencia revolucionaria apaga el debate filosófico frente al político y centra la experiencia romántica. Como apunta Zweig⁽²⁰³⁾, los franceses no esperan transformar el mundo real por medio de la poesía, sino por la fuerza y la violencia. Robespierre ha rasgado sus poesías; Marat ha roto sus novelas sentimentales; Camilla Desmoulins, sus malos versos; Napoleón, su planeada novela al estilo Werther, y se disponen todos a transformar el mundo según sus ideales. A partir de la ejecución de Luis XVI, empiezan a circular escritos, al estilo del panfleto, contrarios a los excesos revolucionarios. En este sentido, Madame Staël escribe *Reflexiones sobre el proceso de la Reina* (1793) en el que crítica el papel que se le asigna a María Antonieta como cabeza de turco del Antiguo Régimen.

²⁰³ Cfr. Zweig, S. *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, Acantilado, Barcelona, ed. 2006.



Retrato de Madame Staël, Germaine Necker junto al busto de su padre,

Seis años más tarde en 1799, cuando Napoleón se disponía a convertir la herencia de la Revolución francesa en orden imperial la pasión política de muchos románticos ya se había transformado. Schlegel escribe en *Athenäum: No desperdices la fe y el amor en el mundo político; sacrifica tu recinto más íntimo en el mundo divino de la ciencia y del arte, en el sagrado torrente del eterno fuego configurador*⁽²⁰⁴⁾. En esta línea, Benjamín Constant en *Sobre el espíritu de conquista (1814)* y *La libertad en los antiguos y en los modernos(1819)* lanza una serie de filípicas antinapoleónicas a partir de la falta de libertad que lo condenan junto a Madame Staël al exilio. Dicho destierro pone en contacto a algunos intelectuales franceses con el idealismo alemán, lo que va a tener una importante influencia en el panorama francés. En el caso de Madame Staël,

²⁰⁴ Cfr. Shlegel, F. *Fragmentos del Ateneo 1797-1802*. Obras selectas. Fundación Universitaria Española, Madrid, ed. 1983, pág. 5.

su libro *De l'Allemagne* (1814), tras conseguir burlar la censura francesa, incidirá en las reflexiones de Delacroix sobre la imaginación artística y en *El Prefacio de Cronwell* de Víctor Hugo.

Ya en el ambiente convulso de la Francia de La Restauración refleja Musset en *Confesión de un hijo del siglo* el espíritu romántico en el que han caído todos los ideales políticos: *La enfermedad toda del presente siglo proviene de dos causas: el pueblo que ha pasado por el 93 y por 1815 lleva dos heridas en el corazón. Todo cuanto existía ya no existe, lo que existirá no ha llegado aún. No busquéis en otra parte el secreto de nuestros males*⁽²⁰⁵⁾.

A partir de estas pinceladas respecto al contexto alemán, francés e inglés, debe matizarse la afirmación de Hartmann⁽²⁰⁶⁾ respecto a que el romanticismo en su ser más profundo es afín a la mística y adversario natural de la Ilustración. Ya se ha señalado que en Inglaterra la transición se realiza sin rupturas fuertes respecto a la Ilustración; aunque si existe la grieta de la razón ilustrada que supone el primer cuestionamiento radical del concepto de progreso. En Francia, la revolución supone un revulsivo para la práctica artística. En Alemania, por otro lado, ya se ha apuntado como la *Crítica del Juicio* de Kant marca el giro del período final de la ilustración y a la vez el tránsito a lo romántico. Ahora bien, lo cierto es que, a medida que se frustra lo político en un contexto de guerras continuas, se sublima lo estético y la experiencia artística. Este misticismo poético para el idealismo romántico, basado en el triángulo dialéctico verdad, bondad, belleza, se convierte en el instrumento por el que la humanidad en tinieblas consigue vivir simbólicamente lo divino, fuente de luz.

Hegel en *El programa de sistema más antiguo de idealismo alemán* considera que la idea que todo lo unifica, es la idea de la belleza, entendida la palabra en su más elevado sentido platónico: *Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la verdad y la bondad se ven hermanadas sólo en la belleza. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el*

²⁰⁵ Cfr. Musset, A. *Confesión de un hijo del siglo*, pág. 15.

²⁰⁶ Cfr. Hartmann, N. *Filosofía del idealismo alemán*, vol. I, Buenos Aires, 1960, pág. 240.

poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos ortodoxos. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético. Aquí debe hacerse patente qué es al fin y al cabo lo que falta a los hombres que no comprenden [nada de las] ideas y que son lo suficientemente sinceros para confesar que todo les es oscuro, una vez que se deja la esfera de los gráficos y de los registros.

La poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: la maestra de la humanidad; porque ya no hay ni filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes. Al mismo tiempo, escuchamos frecuentemente que la masa [de los hombres] tiene que tener una religión sensible. No sólo la masa, también el filósofo la necesita. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡Esto es lo que necesitamos! (²⁰⁷).

Como explica Marchán Fiz, siguiendo el hilo de la reflexión de Hölderlin a los hermanos Schlegel, Herder o Schiller hasta Hegel, podría sostenerse que lo moderno tanto desde la atalaya del sujeto trascendental ilustrado e idealista como desde la empírica artística, se gesta y despliega bajo el signo de la fragmentación. Ésta se vive desde la perspectiva del desgarramiento (²⁰⁸). En palabras de Hölderlin:

¿Y quién es capaz de mantener su corazón dentro de bellos linderos cuando el mundo le golpea con los puños? Cuanto más nos ataca la nada, que bosteza a nuestro alrededor como un abismo, o cuanto más nos atacan los miles de cosas de la sociedad y actividad del hombre, las cuales nos persiguen y distraen sin alma y sin amor, con tanta

²⁰⁷ Cfr. Hegel, G.W.F. Primer Programa del Sistema de idealismo alemán (1796-1797), en *Escritos de Juventud*, pág. 219-220.

²⁰⁸ Cfr. Safranski, R. *Romanticismo una odisea del espíritu alemán*, cit., pág. 20 y ss. cuando explica como la gran filosofía de Hegel parece la recensión placentera de sucesos que otrora dejaban a todos sin aliento y ahora son el pasado. De hecho, el sistema de idealismo especulativo hegeliano en el ámbito estético considera la historia elemento esencial de su entramado básico. Después de los excesos revolucionarios, la conciencia del factor histórico resulta fundamental como memoria de integración del Estado y búsqueda de profundidad para la constitución de una identidad colectiva que tendrá su correlato en la forma artística. De hecho, a partir de la consolidación de un nuevo capitalismo alemán necesitado de estabilidad política, tras las guerras napoleónicas, la exigencia de articulación territorial deviene en la Constitución alemana de 1800 de Weimar. Dicho espíritu reformista adquiere un carácter popular nacionalista y político, en el que se impone el interno devenir del propio origen histórico. Esta búsqueda de un sistema absoluto refleja una línea de pensamiento que surge a partir de la reacción conservadora contra la Revolución Francesa.

El final de la época se clausura con el espíritu poético romántico reconvertido en un nuevo orden de totalidad filosófica. Es el necesario proceso progresivo, como apunta Hegel ya inaugurado y el nuevo orden napoleónico, que constituyen una historia de la llegada a sí del espíritu en la realidad material de la vida social. De esta forma, con la entrada de Napoleón en Jena en 1806 concluye Hegel: “Hoy he visto pasar la razón a caballo” y se cierra el capítulo romántico. Es la época Biedermeier.

mayor pasión, firmeza y poder hemos de resistirnos por nuestra parte (...). Los apuros y la indigencia del exterior convierten para ti la exuberancia del corazón en indigencia y apuro⁽²⁰⁹⁾.



Friedrich. C.D. El mar de hielo, 1824.

Es esa nueva cara la que a la estética ilustrada todavía no se le había manifestado y la que ahora aflora en el nuevo código romántico. Aparece el sujeto con la supremacía de un yo, vinculado íntimamente a la práctica artística y a la vivencia estética que se siente amenazado por un exterior hostil.

²⁰⁹ Cfr. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, pág. 425-426.

II. EL SUJETO ESCINDIDO Y LA UTOPIA ESTÉTICA DE SCHILLER.

El concepto de fragmentación estética también tiene su correlato en el ámbito social donde Schiller muestra la dialéctica entre el individuo singular y el cuerpo social, para lo que retorna a la *querelle* entre clásicos y modernos⁽²¹⁰⁾. Como apunta Lukács en *Historia y conciencia de clase*: “La cuestión básica de la filosofía clásica alemana se revela claramente cuando Schiller extiende el principio estético mucho más allá de la estética y lo convierte en la clave resolutoria de la cuestión del sentido de la existencia social del hombre”⁽²¹¹⁾.

Schiller entronca con un pensamiento dialéctico en el que lo estético queda imbricado con la cuestión social. Una de las cuestiones centrales que aborda: la escisión del hombre moderno y la separación del trabajo y el goce influirá de forma decisiva en Marx, Benjamín u Ortega. De hecho, cuando uno lee *Las Cartas sobre la educación estética* tiene la sensación de reencontrarse con muchos de los pasajes de *La Rebelión de las masas* de Ortega. En este sentido, señala la alienación de individuos eternamente encadenados a una única partícula que convierte la inteligencia en agilidad mecánica, prescrita con escrupulosa severidad en un formulario, que mantiene al hombre preso. Y explica cómo la especialidad estrecha el corazón, porque la imaginación, recluida en ese círculo uniforme, no puede extenderse a otras formas representativas:

Se han separado el disfrute del trabajo, el medio del fin, el esfuerzo de la retribución. El hombre, eternamente atado a un único fragmento pequeño del todo, se forma a sí mismo sólo como fragmento; el individuo, con el oído pegado eternamente al ruido monótono de la rueda que maneja, y lejos de expresar a la humanidad en su naturaleza, se convierte en mera copia de lo que realiza ⁽²¹²⁾.

²¹⁰ Cfr. Schiller, J.CH. F. Über naïve und sentimentalische Dichtung, en *Sämtliche Werke*, München.

²¹¹ Cfr. Lukács, Aportaciones a la historia de la estética, en *Obras completas*, vol. XVII, que sitúa a Schiller como un pensador de transición entre el idealismo subjetivo y objetivo, “contra la concepción burguesa que hace de él un simple discípulo de Kant”.

²¹² Cfr. Schiller, J.CH. F. *Kallias: Cartas sobre la educación estética*, Anthropos, Barcelona, ed.1990, Carta V.

Esta situación tan compleja en lo político y en lo social sitúa la obra de Schiller en ese espacio fronterizo entre la consideración abstracta del mundo de las ideas y la esfera material del individuo y el grupo para conciliar los planos de lo político y lo social. Para Schiller, el hombre moderno, roto en pedazos, en el que las fuerzas del ánimo se manifiestan, en la experiencia, separadas y divididas, y donde hasta tal punto existe fragmentación social: *Que es menester andar de individuo en individuo preguntando e inquiriendo para reconstruir la totalidad de la especie (...) Vemos no ya sujetos aislados, sino clases enteras de hombres que desenvuelven tan sólo una parte de sus disposiciones, mientras que los restantes, como órganos atrofiados, apenas se manifiestan por señales borrosas*⁽²¹³⁾.

No se puede obviar que cuando este autor reflexiona en *Las Cartas sobre la educación estética* sobre la política alemana ya habían caído con la guillotina los valores revolucionarios de Igualdad, Justicia y Libertad. Como anécdota significativa apunta Safranski, que el 26 de agosto de 1792, la Asamblea Nacional de París le había concedido en un acto solemne el título de “ciudadano francés”, lo cual fue motivo de alegría para Schiller. Sin embargo, no recibió el documento pues estaba expedido a nombre de “Gille”, tal como los franceses lo habían bautizado. Por ello, quedó depositado en Estrasburgo y no se lo entregaron a Schiller hasta el 1 de marzo de 1798. Llevaba la firma de Danton y otros que también habían sido decapitados hacía tiempo. Goethe le expresó su felicitación de la forma más irónica: *Sobre el decreto de ciudadano que le ha sido enviado del reino de los muertos, sólo puedo expresar mi felicitación porque le ha llegado a usted estando todavía entre los vivos.* ⁽²¹⁴⁾

En este contexto, Schiller muestra su escepticismo respecto a la obra política de creación (*Schöpfungswerk*) en la que están ocupados muchos espíritus:

Si fuera verdadero el factum, si se hubiera traspasado realmente el caso extraordinario de que la legislación política se delegara en la razón, el hombre sea respetado y tratado como un fin en sí mismo, se entronice la ley y la libertad verdadera sea erigida en el fundamento del edificio del Estado (Staatsgebäude), entonces me despediría eternamente de todas las musas y dedicaría toda mi actividad a la más primorosa de todas las obras de arte (herrlichsten aller Kunstwerke): la monarquía de

²¹³ Cfr. Schiller, J.C.H. F. *Kallias: Cartas sobre la educación estética*, cit., Carta VI.

²¹⁴ Cfr. Safranski, R. *Schiller o la invención del idealismo alemán*, pág. 354.

la razón. Pero precisamente de este factum es de lo que dudo. Estoy tan alejado de creer en el principio de una regeneración en lo político, pues, más bien, los acontecimientos de la época me quitan las esperanzas por siglos.

La transformación del individuo no puede partir del Estado ya que todo intento de modificar sus estructuras es extemporáneo y quimérico. El modo de suprimir, de superar y asumir la escisión en el interior del hombre se expresa con el verbo “*Aufheben*” y su sustantivo correspondiente: “*Aufhebung*”(215). Esa existencia desacorde con el ser se contrapone a la armonía y reconocimiento de la naturaleza en que de forma idílica imagina en la que vivían los griegos y al estilo de la época recurre a la utopía griega igual que Hölderlin. En este sentido, contrapone dos formas de vida: La del hombre clásico, en el que el despertar de las fuerzas espirituales, consigue que los sentidos y el espíritu no tengan los dominios cercados y divididos, porque no existe hostilidad entre ambas esferas. Y la del hombre romántico cuya disociación reside entre otras causas en la división cada vez más estricta que genera el discurso de la ciencia y el progreso con la “especialización” y en mecanismos políticos complejos, que disecciona con mucha precisión hasta concluir con la dificultad de la regeneración(216).

A partir de ahí, Schiller cuestiona la necesidad de compatibilizar *modus vivendi* con *tempus* para desarrollar las capacidades artísticas e intelectuales. Esta ya es una cuestión básica para el hombre romántico que concibe la concatenación de actividades hasta desembocar en Wagner y la obra de arte total. En este sentido, es paradigmático también el caso de Goethe que escribe su teoría de los colores en plena guerra. Y así afirma en un precioso párrafo que es toda una declaración de intenciones: *Ya sabemos, sí, que el esforzado genio no recluye su actividad en los límites de la profesión; pero el talento mediano consume, en el cargo que le ha correspondido, la escasa provisión de fuerzas que atesora; es preciso ser un espíritu nada vulgar para cumplir con las obligaciones profesionales y conservar, sin embargo, energías sobrantes aplicables a las libres aficiones. Sin contar con que es rara vez buena recomendación para el Estado el que las capacidades de un sujeto sean superiores a su cargo o que las elevadas necesidades espirituales de un hombre de genio rivalicen con las exigencias*

²¹⁵ Cfr. Hernández Sánchez, D. “Schiller y el tiempo del arte” en *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, pág. 19.

²¹⁶ Cfr. Schiller, J.C.H.F. *Kallias: Cartas sobre la educación estética*, cit. Carta VII.

de su empleo. Tan celoso es el Estado del disfrute exclusivo de sus servidores, que antes se resolverá -¿y quién podría censurarle?- a compartirlo con la Venus Citerea que con la Venus Urania⁽²¹⁷⁾.

Es el individuo el que debe formarse a partir de la libertad y la cultura estética y ser el artista de la nueva obra, garantizando así la realidad de las creaciones políticas pensadas por la razón. Por eso, Schiller encuentra en lo estético una fuerza subjetiva, un sentimiento del sujeto que vivencia en su estado de representación su relación con lo bello, que adquiere una potencia muy intensa como fuerza transformadora⁽²¹⁸⁾. Como explica Marchán Fiz⁽²¹⁹⁾, a partir de la analogía que puede establecerse entre la libertad de la imaginación y la voluntad, Schiller convierte la confluencia de intereses entre los dos estados del espíritu en el gozne de una estética operativa que no se sustrae a influir en los acontecimientos del mundo moral y político. Educar la facultad sensible es, por tanto, la más urgente necesidad, no sólo porque es un medio de hacer eficaces en la vida los progresos del saber, sino porque contribuye a la mejora del conocimiento mismo: *Habrà, pues, que buscar para ese fin un instrumento que no nos da el Estado; habrá que abrir manantiales de cultura que se mantengan frescos y puros en medio de la mayor podredumbre política... Ese instrumento es el arte bello; esas fuentes se abren en los inmortales modelos del arte⁽²²⁰⁾.*

La cultura estética, el arte, como educación del hombre, se basa en esta sublimación de la libertad, de la voluntad individual, que debe alcanzar los caracteres más cercanos al ideal, puesto que con el arte el hombre supera su estadio natural, llegando a dominarlo en el estadio moral (XXII, 301). Hegel señala en sus *Lecciones de estética* que el gran logro de Schiller radica en superar la infinitud abstracta del pensamiento, el deber por el deber, el entendimiento sin forma, que percibe la naturaleza y la realidad, el sentido y la sensación sólo como un límite, como algo enemigo por completo y contrario al pensamiento⁽²²¹⁾. En esta línea, Schiller reconvierte la analogía kantiana en dos direcciones. Por un lado, vincula la belleza con

²¹⁷ Cfr. Safranski, R. *Schiller, la invención del idealismo alemán*, Tusquets, 2006.

²¹⁸ Cfr. Schiller, F. *Escritos sobre estética*, estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón, Tecnos, ed. 1991.

²¹⁹ Cfr. Marchán Fiz, S. "A través de la belleza se llega a la libertad. La estatización ético-política en Schiller y sus derivas".

²²⁰ Cfr. Schiller, J.C.H. F. *Kallias: Cartas sobre educación estética*, cit., Carta IX.

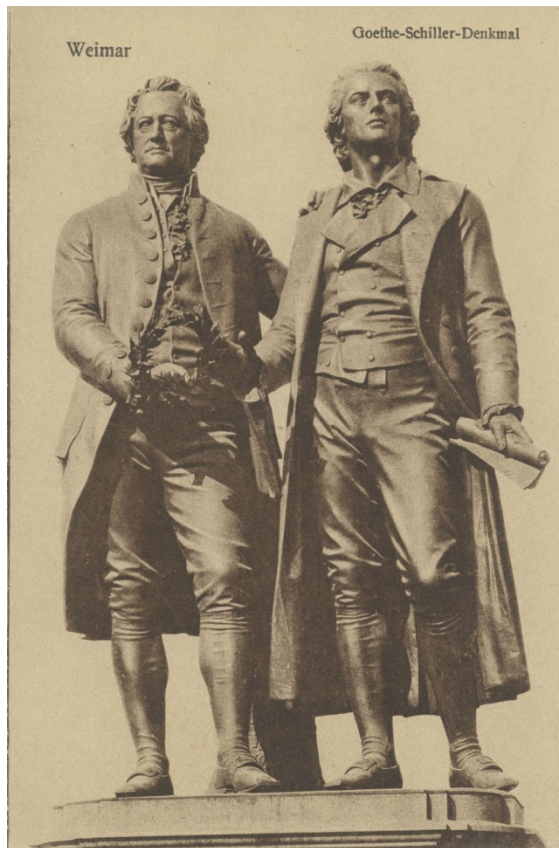
²²¹ Cfr. Hegel, G.W.F. *Estética*, pág. 59.

la razón práctica, con lo que fomenta una extrapolación de ésta a lo estético, por otro exterioriza u objetiva el juego kantiano de las facultades en la redefinición de la belleza como libertad en la apariencia. La analogía de un objeto con la forma de la razón práctica no es libertad en el hecho, sino sólo libertad en la apariencia, autonomía de la apariencia.

Como añade Marchán Fiz, esta analogía de Schiller, si bien atañe a la relación estética, no ha de ser identificada con los contenidos, sino con la estructura de la acción ética. Por ello, su aportación estriba en cómo se fundamenta porque aun cuando invoque la tríada leibziano-ilustrada: conocimiento sensible, imaginación, razón, se aparta de las asépticas implicaciones gnoseológicas del racionalismo y del propio Kant con el fin de reorientarla a una teoría general de las necesidades⁽²²²⁾. En concreto, el impulso lúdico de las Cartas (XVIII-XIX) será asociado desde ahora hasta Marcuse con la conducta estética.

Schiller en *Kallias o sobre la belleza* (1793) acuña una explicación sensible-objetiva de lo bello que trasciende el sentido sensible-subjetivo de Burke, el racional-objetivo de Baumgarten y el subjetivo-racional de Kant. Para entender que belleza es analogía de un fenómeno con la forma de la voluntad pura o libertad que se legitima por completo *a priori* desde la naturaleza de la razón, de modo que la experiencia lo confirme. El idealismo de Schiller como evolución hacia la realización de la dignidad, la libertad y la belleza no renuncia al fundamento empírico. La experiencia se reclama vinculada a los modos particulares y precederos que en su modo de presentación nos permiten descubrir lo absoluto y permanente. El concepto de belleza se inquiere por el camino de la abstracción y se deduce de la posibilidad de la naturaleza sensible y racional. El espíritu humano constituye un poder unitario que, partiendo de su propia profundidad, plasma la materia de lo real, el poder que la construye en el pensamiento, la anima con la facultad estética y le imprime en la acción la forma del ideal y de la libertad.

²²² Cfr. Marchán Fiz, S. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, cit., pág.255 y ss.



Goethe y Schiller. Weimar.

Mientras el hombre tan sólo siente, desea y actúa por el mero impulso de los apetitos, no es nada más que mundo, entendido en el contenido informe del tiempo. Su sensibilidad es la que transforma su facultad en una fuerza eficiente. Para no ser meramente mundo, tiene que dar forma a la materia; para no ser mera forma, tiene que dar realidad efectiva a lo virtual que porta en sí. Realiza efectivamente la forma cuando crea el tiempo, y pone uno frente a otro lo permanente y el cambio, la unidad eterna de su yo y la multiplicidad del mundo. El hombre no es ni materia ni espíritu exclusivamente. La belleza no puede ser ni mera vida, ni mera figura. La belleza es el común objeto de ambos impulsos, es decir, del impulso de juego. Así lo bello se vincula con el goce frente a la alienación mecanicista de un hombre escindido. Por tanto, en primer lugar el arte es un juego serio, en segundo lugar un fin en sí mismo y, en tercer lugar, ofrece una compensación ante lo que Schiller describe como la deformación específica de la sociedad burguesa: el sistema desarrollado de la división del trabajo que va a influir de forma decisiva en Marx, Max Weber y Georg Simmel.

Y afirma que sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega:

El hombre, con la belleza, no debe hacer más que jugar, y el hombre no debe jugar nada más que con la belleza. Porque sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega. Esta afirmación, que acaso en este momento parezca paradoja, recibirá una significación grande y profunda cuando seamos llegados al punto de aplicarla a la doble seriedad del deber y del destino; servirá de cimiento, yo os lo prometo, al edificio todo del arte estético y del, más difícil aún, arte de la vida⁽²²³⁾.

A su vez, Schiller reclama la importancia de un sentido ético que se funde con su estética. Así, dice en la Carta IX a un joven artista:

Imprime al mundo en que trabajas la dirección hacia el bien, que el manso ritmo del tiempo traerá su desenvolvimiento. Y en esa dirección habrás empujado al mundo si, al enseñar, elevas sus pensamientos a lo eterno y necesario, y si, al actuar o al crear, conviertes lo eterno y necesario en objeto de tus anhelos...Vive con tu siglo, pero no seas el juguete de tu siglo; da a tus contemporáneos no lo que ellos aplauden, sino lo que necesitan...La seriedad de tus principios los apartará de ti; pero en el juego aún podrán soportarla...Rodéalos, por doquier, de formas nobles, grandes, espirituales; enciérralos en un cerco de símbolos de la perfección, hasta que la apariencia logre superar a la realidad efectiva y el arte a la naturaleza.

En este párrafo Schiller también hace referencia a otra cuestión vital: la del tiempo. Si en un primer momento éste aparece como limitación del hombre y al superarlo se alcanza la idea, la unidad (impulso formal), ahora surge como referencia del impulso de juego.

²²³ Cfr. Schiller, J. CH. F. *Kallias: Sobre la educación estética*, cit., Carta XV.



Artemisa Gentileschi. Alegoría de la inclinación. 1615-16.

Este impulso se constituye como otro modo de entender la relación con el tiempo, tanto la intemporalidad como el estar-en-el-tiempo. Vuelve entonces a tomar interés la lectura referida al hombre potencial, al cúmulo de posibilidades ante el que se desenvuelve. El cumplimiento de todas las expectativas que se abren ante el sujeto, algo que conlleva un tiempo infinito, un no-tiempo, vinculado al ideal de lo perfecto y acabado; por el hecho de estar limitados, ser finitos, tiempo y vida se constituyen al hacerse efectivos en el mayor número de expectativas posibles. Estos presupuestos influirán en *Ser y Tiempo* de Heidegger o en la obra de Dalí.



Dalí, S. *Reloj blando*. 1954.

Es ese carácter el que está en la base del tiempo en el tiempo: la supresión de su concepto tradicional supone la aparición del instante estético, el instante del arte, de la experiencia estética, carácter de simultaneidad y totalidad que se instaura como lo divino en el hombre (el instante estético como presente absoluto) y que se constituye como tendencia, acercamiento a la divinidad, como hacerse efectivas las posibilidades. El arte se acerca a la divinidad en tanto tiene su sentido propio un tiempo infinito, no temporal, que posibilita la realización total de las posibilidades, con lo que la obra de arte aparece como pura potencialidad.

En el sistema romántico de Schiller, la dialéctica de la limitación encuentra su apoyo en el gusto y la religión, y con uno de ellos, “si no con los dos, tendremos que sostenernos mientras no seamos dioses”. Así se evidencia la imposibilidad de perfectibilidad de un sistema clausurado. En este sentido, apuntan sus palabras: *Mientras no seamos dioses... la acción recíproca entre los impulsos es sólo una tarea para la razón, una tarea que el hombre únicamente será capaz de llevar a cabo en su totalidad si llega a la plenitud de su existencia. Es, en el sentido más propio del término, la idea de su humanidad, y por consiguiente un infinito al que puede ir*

acercándose cada vez más en el curso del tiempo, pero que nunca llegará a alcanzar⁽²²⁴⁾.

Si en los escritos de Schiller aparece de forma continua la escisión entre naturaleza artificial y espíritu, Estado e individuo, necesidad y libertad, tiempo real e ideal, no se renuncia a lograr la búsqueda de puentes, de tránsitos con una clara influencia kantiana. Es imposible separar al hombre de su carácter natural, pero es necesario alcanzar un estadio moral e ideal, y hay que buscar los medios para construir dichos puentes. Éstos se logran con el carácter unificador de lo bello como unión y expresión de lo sensible y suprasensible; de ahí su significación ontológico-metafísica, pero a la vez su estatuto de garantía sensible de esa invisible moralidad. La belleza se convierte en la interna relación expresiva entre naturaleza y libertad (*Erscheinung*). Y de otro lado, la cumplida realización de la idea del ser del hombre como ser sensible-racional que debe trascender a la humanidad y transformarla. Como ejemplo final *La Oda a la alegría* de Schiller⁽²²⁵⁾, base de la novena de Beethoven, donde se exalta el sentimiento de fraternidad y fe en un mundo mejor:

<i>Alle Menschen werden Brüder</i>	<i>Todos los hombres se unen fraternalmente</i>
<i>Wo dein sanfter Flügel weilt</i>	<i>donde tus delicadas alas se han posado</i>
<i>Seid umschlungen, Millionen!</i>	<i>¡Multitudes, fundirse en un abrazo!</i>
<i>Diesen Kuss der ganzen Welt</i>	<i>Sea este beso para el mundo entero</i>
<i>Brüder...</i>	<i>Hermanos...</i>
<i>Überm Sternenzelt</i>	<i>Sobre el firmamento estrellado</i>
<i>Muss ein lieber Vater wohnen.</i>	<i>Debe habitar el amor del Padre.</i>

²²⁴ Cfr. Schiller, F. *Kallias: Sobre la educación estética*, cit., Carta XIV.

²²⁵ Cfr. Safranski, R. *Schiller*, cit. pág. 215 donde explica como *La Oda a la alegría* surgió en un momento de exaltación del autor y con posterioridad lo reformuló para incluirlo en la edición de sus poesías completas.

III. FRAGMENTO Y TOTALIDAD ESTÉTICA EN SCHLEGEL, NOVALIS Y SCHELLING.

El concepto de fragmentación estética en el debate romántico alemán se desarrolla de forma teórica con la construcción determinante de los genuinos representantes de *La Frühromantik* o romanticismo temprano. He escogido a tres autores muy significativos porque profundizan en la construcción de fragmento y sistema desde el ámbito fronterizo de la filosofía, la estética y la práctica artística: Friedrich Schlegel(1772-1829), Novalis(1772-1801) y Friedrich W.J. Von Schelling (1775-1854).

Como Walter Benjamin⁽²²⁶⁾ destaca en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* es del trasvase de la experiencia estética a la formulación teórica donde surge en el caso de Friedrich Schlegel o de Novalis, un corpus de reflexión estética de gran potencia.

En concreto, los fragmentos publicados por Schlegel en *Windischmann* ofrecen, ya desde el año 1796, perspectivas nuevas sobre la esencia del sistema y la posibilidad de su fundamento. A lo que se unen las colaboraciones en el *Deutschland and Der Deutsche Merkur* (1797) y en la revista *Athenaeum* fundada con su hermano y Ludwig Tieck⁽²²⁷⁾ que se edita entre 1798 y 1800. Dicha actividad la combina este autor también con la praxis literaria a partir de la novela semiautobiográfica e inacabada *Lucinda* (1799). En *Gespräch über die Poesie* (1800) consolida lo que constituirían sus principios teóricos en los que considera la importancia del fragmento poético y mitológico como condensación de la filosofía romántica, con clara influencia platónica. Schlegel⁽²²⁸⁾ considera la filosofía de Platón “un digno prólogo de la religión del futuro” y lo sigue en la conceptualización de las ideas como pensamientos infinitos, autónomos, siempre dinámicos en sí mismos, divinos. Y se pregunta: ¿No son

²²⁶ Cfr. Benjamin, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, cit., vol. I, pág. 44 y ss.

²²⁷ Cfr. Safranski, R. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, cit., donde señala el círculo que rodea a August Wilhelm Schlegel en 1799 en Jena donde destaca Tieck, Brentano, Dorotea Veit así como Carolina Schlegel. Ludwig Tieck escribe retrospectivamente en el año 1828 (en su dedicatoria del *Phantastus*) a August Wilhelm Schlegel: “Aquel tiempo delicioso en Jena (...) es uno de los períodos más brillantes y alegres de mi vida. Tú y tu hermano Friedrich, Schelling con nosotros, todos éramos jóvenes ambiciosos. Novalis-Hardenberg, que venía a visitarnos con frecuencia: estos espíritus creaban casi sin interrupción una fiesta de agudezas, buen humor y filosofía”.

²²⁸ Cfr. Schlegel, *Poesía y Filosofía*, Estudio Preliminar de Diego Sánchez Meca, Traducción y Notas, Madrid, Alianza, ed. 1994, pág.153.

individuos todos los sistemas? A lo que contesta en *Athenäum: Para el espíritu es igualmente malo tener un sistema y no tener ninguno. Tendrá por consiguiente que decidirse a aunar ambas cosas*⁽²²⁹⁾.

Por eso, reivindica la compatibilidad de concepto, fragmento y sistema estético. La esencia de todo lo que es finito está en relación con la totalidad, el infinito, que sólo puede expresarse alegóricamente y para ello el arte es el principal ámbito de referencia. En la misma línea, Novalis conjuga *Los Estudios filosóficos* (1795-1796) con la práctica literaria caso de *Los Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen* (1800). Y le concede un gran valor no sólo al fragmento y al sistema estético en el que se inserta sino también a la crítica artística. En sus escritos señala: *El arte poético no es sin duda más que un uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos –quizás el mismo pensar no sería algo muy diferente de ello-, y por consiguiente son lo mismo pensar y poetizar*⁽²³⁰⁾.

Estos presupuestos también los desarrolla Schelling que se mueve en ese terreno fronterizo donde la filosofía, la estética y la ciencia se entretajan. En *Programa de sistema* (1796) se plantea el proyecto común de un sistema idealista de libertad, en el que el fin último de la filosofía consiste en revelar la *Weltseele* (Von der Weltseele, 1789), la razón última del universo entendido desde una concepción orgánica como totalidad viviente y unitaria. El objeto no está fuera sino dentro, se coloca en el *medium* de la reflexión a través del nexo de una relación pensante y a éste se llega a través del arte y la estética⁽²³¹⁾. *Sistema* (1800) se considera la aportación más genuina del

²²⁹ Cfr. Schlegel, F. *Athenäum*, pág. 53.

²³⁰ Cfr. Novalis. *Estudios filosóficos de los años 1795-1797*, en *Obra Filosófica I*, Einaudi, ed. 1993.

²³¹ Cfr. Schelling, F. *Sobre el Yo, I*, en *Sistema del idealismo trascendental*, Anthropos, Barcelona, ed. 1988, pág. 90 y ss, donde señala que el Yo absoluto es lo que no puede hacerse objeto absolutamente nunca en el sentido que no está condicionado de ahí se separa de las cosas. “Nuestra palabra alemana condicionar (*bendingen*), junto con las que de ella se derivan, usada hasta ahora fortuitamente, es en realidad una palabra excelente, de la que podríamos decir que casi encierra todo el tesoro de la verdad filosófica. Llamamos condicionar (*bendingen*) a la acción por la que algo se convierte en cosa (*Ding*), y condicionado, a lo que se ha hecho cosa, de lo cual se deduce a su vez que nada puede ponerse por sí mismo como cosa, es decir, que una cosa incondicionada (*ein unbedingtes Ding*) representa una contradicción. En efecto, lo incondicionado es lo que en modo alguno se ha hecho cosa y no puede llegar a serlo.”

Absolutismo estético que justifica el culto al yo absoluto, personificado en el artista, como fragmento unitario y único de la modernidad (²³²).

A su vez, Schelling en *Forma del Arte* (1802) explica cómo la verdad y la belleza son sólo dos modos distintos de considerar lo uno absoluto. En este sentido, el arquetipo de la verdad es para la filosofía lo absoluto, de la misma manera que para el arte lo es la belleza. Y afirma: *La filosofía alcanza lo supremo pero eleva a este punto sólo un fragmento del hombre, por así decirlo. El arte eleva al hombre entero tal y como es al conocimiento de lo supremo, y sobre esto reposa la diferencia eterna y el milagro del arte* (²³³).

Como apunta Trías, Schelling es un filósofo muy especial, es un amante de la unitotalidad, del uno y del todo, y a su vez es un sistemático que constantemente está bloqueando la posibilidad de suturar su filosofía como sistema estético. En ese sentido, a la manera de Leibniz(²³⁴) reivindica la importancia de cada estadio, de cada fragmento artístico, que adquiere la misma trascendencia que lo absoluto en el que se disuelven los contrarios(²³⁵).

De acuerdo con estos presupuestos, Schlegel, Novalis y Schelling coinciden en que el arte en su teoría estética no es sólo un punto de referencia para la obra, la crítica o la ironía sino que se configura como el médium decisivo que produce la asociación de

²³² Cfr. Schelling, F.W.J. *Sämtliche Werke*, pág. 393-394. Esta transformación del puro sujeto en un objeto para sí mismo (*Selbst-Objekt*) es impensable sin la existencia de una escisión originaria que remita a la duplicidad. Ya en la productividad originaria de la naturaleza, se encuentran tendencias opuestas. Si el yo se intuye como productor tiene que haber una dualidad en el yo: una actividad productiva que se contrapone a otra no productora. Si el absoluto es la tendencia a la progresión y la condición trascendental de ésta, el carácter dialéctico se produce por la secuencia que alterna la construcción absoluta con la necesidad trascendental y alterna fragmento y sistema estético. Lo absoluto en y para sí no presenta diversidad alguna es para el entendimiento un vacío sin apoyo. Para resolver esta contradicción, la naturaleza tiene que convertirse originariamente a sí misma en objeto.

²³³ Cfr. Comellas Aguirrezábal, M. y Fricke, H. “El poeta la naturaleza y el panteísmo...” en *La memoria romántica*, pág. 30.

²³⁴ Cfr. Leibniz, G. W. *Monadología (La monadologie. Discours de metaphysique. Confessio philosophi)*, cit., pág. 22.

²³⁵ Cfr. Schelling, F. *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, ed. 1990, pág. 410, cuando apunta: “Semejantes unificaciones (*Ineinsbildungen*) de lo universal y lo particular, que consideradas en sí mismas son ideas, es decir, imágenes de lo divino, consideradas realmente, son dioses. Así pues, la esencia, el en sí de ellas igual a Dios. Son ideas sólo en la medida en que son Dios en forma particular. Cada idea es, por tanto, igual a Dios, pero un dios particular”. Cada idea tiene dos unidades: aquella por la que es absoluta y en sí misma, en consecuencia, por la que lo absoluto está conformado en su particular; y aquella por la que la idea, en cuanto particular en lo absoluto, se considera como su centro. Esta doble unidad de toda idea es propiamente el misterio por el que puede concebirse lo particular en lo absoluto y asimismo de nuevo como particular.

sensibilidad (*Fühlbarkeit*) y evidencia (*Anschaulichkeit*). Es medio fundamental de reflexión a la vez que órgano universal y piedra clave de su edificio. El fragmento se analizará a continuación a partir de su obra desde su relación con lo subjetivo, con el inconsciente y el límite, con la experiencia artística y, finalmente, con la mitología, la fábula y lo espiritual.

1. Fragmento estético y subjetividad.

La articulación dialéctica de Schlegel⁽²³⁶⁾, Novalis⁽²³⁷⁾ y Schelling⁽²³⁸⁾ considera que el fragmento estético es un sistema en miniatura que refleja en sí, como en un microcosmos, la unidad sistemática del universo. A juicio de estos autores, el fragmento expresa la inteligencia creativa y combinatoria, que capta semejanzas en los objetos más diversos. Y expresa hasta lo infinito uno y el mismo modelo originario: la pura forma del espíritu⁽²³⁹⁾. También estos autores coinciden en la construcción de un sistema estético y fragmentario a partir de un sujeto que se sabe y se reconoce libre. En el fenómeno de la libertad, en el orden moral, es en donde encuentran el fundamento para construir la filosofía como sistema estético. La filosofía como conciencia de la totalidad, de lo absoluto que es infinito. Es dicho principio de la libertad el que produce la apertura del idealismo y de la obra artística.

Esta concepción de profunda subjetividad del sujeto artístico y de su obra tiene dos influencias fundamentales. La primera deriva de la tercera crítica kantiana que influye de manera determinante en la construcción romántica al contemplar la estructura de la razón, ya no desde el exterior, sino desde su interior, a partir de su subjetividad, lo cual le da una dimensión de vivencia irreductible.

²³⁶ Benjamin, W. “El concepto de crítica...”, cit., pág. 44 cuando apunta: “Los fragmentos publicados por Windischmann ofrecen testimonios en abundancia de que desde el año 1796 estuvo reflexionando rigurosamente sobre la esencia del sistema y la posibilidad de su fundamentación; y fue ese desarrollo del pensamiento el que desembocaría en el sistema de las *Lecciones. Filosofía cíclica* es el título bajo el cual imaginaba entonces Schlegel el sistema”.

²³⁷ Cfr. Novalis, *Estudios filosóficos de los años 1795-1796*, cit., pág. 100 y ss.

²³⁸ Cfr. Schelling, F. W.J. “Limitación pura de lo absoluto indivisible”, cit., pág. 46.

²³⁹ Cfr. Sánchez Meca, D. *Friedrich Schlegel: Poesía y Filosofía*, pág. 49.



Delacroix. La libertad guiando al pueblo. 1830.

Las reflexiones epistemológicas de estos autores se basan en un pensamiento circular y abierto, en el que las contradicciones ya no son fallas del sistema sino que se entienden como inherentes a éste. Por otro lado, esta profunda subjetividad y la introducción del principio de arbitrariedad en la creación artística y vital como cuestión de libertad lo toman de Fichte, (1762-1814). Segunda influencia que no puede ser omitida porque se sitúa como eslabón básico entre Kant y los románticos. En este sentido, explica Jarque⁽²⁴⁰⁾ como el pensamiento de Fichte, post-kantiano, audaz, titánico y enardecido, sería visto como una de las principales tendencias de la época.

Fichte se plantea invertir el modo de pensar de forma que el objeto esté puesto y determinado por la facultad de conocimiento y no la facultad de conocimiento por el objeto. Es ya el primado de la determinación subjetiva de la realidad que va a determinar las nuevas relaciones fragmento-totalidad. En *Wissenschaftslehre*, apunta

²⁴⁰ Cfr. Jarque, V. *Filosofía idealista y romanticismo*, cit.

Fichte su premisa subjetiva: “*Fíjate en ti mismo. Desvía tu mirada de todo lo que te rodea y dirígela a tu interior*⁽²⁴¹⁾”.

La esencia del Yo es libertad, es decir, que no se puede pensar nada distinto de de su propio poder (*Selbstmacht*), no como un cierto algo, sino como mero Yo⁽²⁴²⁾. De acuerdo con estos presupuestos, la potencia del yo y del acto de pensar vinculado a la libertad va a tener una influencia decisiva en la libertad artística que proclaman los románticos y que luego se manifiesta en la praxis artística desde Víctor Hugo a Wagner. Dicha libertad brota de un sujeto que se da a sí mismo su propia ley, su propia determinación. Lo cual no podía dejar de resultar imprescindible en una época de ilimitadas expectativas emancipadoras. Como diría Goethe en *Werther*: “Yo vuelvo sobre mí mismo y encuentro un mundo”. En palabras de Safranski, “a través de Fichte la palabra yo adquirió un volumen tremendo, sólo comparable con aquella plenitud de significación que más tarde Nietzsche y Freud concederán al “ello”. En particular, estas teorías de Fichte del yo cerrado conectan directamente con las teorías del narcisismo freudiano y de la sublimación.

El yo absoluto de Fichte influye, como se ha señalado, en los autores románticos y a su vez recibe una profunda revisión crítica por parte de ellos. En concreto, Novalis, Schlegel y Schelling consideran que ese puro pensar del pensamiento del yo que sólo conduce a un eterno reflejarse a sí mismo en una serie infinita de imágenes especulares, que nunca contienen sino lo mismo y nada más, se opone a la infinitud de lo abierto,

²⁴¹ Cfr. Fichte, J. G. *Introducción a la teoría de la ciencia (Wissenschaftslehre, 1797)*, Tecnos, Madrid, ed. 1987, pág. 35 y ss. Cuando señala dos tipos diferentes de representaciones. Unas determinadas por la libertad. Otras determinadas por la necesidad. El sistema de estas últimas representaciones llámese también experiencia. Al sujeto, cuando se ha abstraído de todo ser de él mismo y para él mismo, no le conviene más que actuar. El sujeto es, en particular con referencia al ser, el actuante. A la pregunta: ¿Cómo es el yo para sí mismo? La contestación debe ser: “Piénsate a ti mismo, construye dicho concepto, y observa cómo lo haces... Todo el que haga esto, sólo con hacerlo, encontrará que al pensar ese concepto su actividad, como inteligencia, ésta vuelve sobre sí misma, hace de sí misma su objeto.”

²⁴²Cfr. Fichte, J. G. *Introducción a la teoría de la ciencia*, cit., pág. 78 y ss, donde se opone a la articulación dialéctica ya que el Yo absoluto no es ningún fenómeno, dado que esto ya contradice el concepto de absoluto y, sin embargo, no es ni fenómeno ni cosa en sí, porque no es de ningún modo una cosa sino absolutamente Yo y mero Yo que excluye todo No-yo. De esta forma, concibe de forma oclusiva el acto de pensar y concluye con que es el acto por el cual la forma se convierte en forma de la forma como contenido suyo y retorna a sí misma lo que se llama reflexión.

“Hay, según esto, en la inteligencia un doble ser: del ser y del ver, de lo real y de lo ideal. Y en la inseparabilidad de estas dos series consiste su esencia (la inteligencia es sintética), mientras que, por el contrario, a la cosa sólo le conviene una serie simple, la de lo real (un mero ser-puesto). La inteligencia y la cosa son, pues, directamente opuestas. Residen en dos mundos entre los cuales no hay puente.”

imprescindible en la obra estética⁽²⁴³⁾. En esta línea, Novalis expone sus divergencias con Fichte y le dice a Friedrich Schlegel: “*Has sido llamado para proteger de la magia de Fichte a los florecientes pensadores del sí mismo*”⁽²⁴⁴⁾.

Para Benjamin, Fichte se esfuerza por excluir la infinitud de la acción del ámbito de la filosofía teórica mientras que los románticos la hacen constitutiva. Por ello, su concepto de intuición sensible está más influido por la tercera crítica kantiana que por Fichte en el que no existe movimiento dialéctico sino absoluto. Es reflexión en el interior de ésta y nada ha de significar fuera de ella, pues conduciría al vacío⁽²⁴⁵⁾. En efecto, la construcción de este sistema abierto por los románticos, en el que se inserta el fragmento, considera fundamental la articulación dialéctica de conceptos que podrían parecer opuestos pero que concurren de forma armónica. Es el caso de lo infinito o absoluto y la necesidad de límites, o lo real e ideal y lo consciente e inconsciente.

Novalis considera el yo como un jeroglífico articulado a través de un concepto dialéctico en que el saber ha de ser puesto en relación con el ser en todos los planos también en el artístico y estético. Con estas meditaciones epistemológicas de Novalis enlaza Friedrich Schlegel al hacer referencia a un pensar que reflexiona sobre sí mismo. En *Lucinda*, dice este autor: *El pensamiento tiene la peculiaridad de que, en la máxima proximidad de sí mismo, piensa preferentemente sobre aquello sobre lo cual puede pensar sin fin*⁽²⁴⁶⁾. Así, se conforma el universo estético para estos autores románticos como el reflejo de la imaginación humana, como un mundo de la fantasía, cuya ley continua es lo absoluto en la limitación.

²⁴³ Cfr. Fichte, J.G. *Teoría de la ciencia*, cit., pág. 54. Fichte critica dicha apertura de pensamiento de los románticos en su teoría de la ciencia donde afirma: “Ver un par de miembros de la cadena y vislumbrar las reglas de la inferencia le basta a este modo de pensar para completar en globo, por medio de la imaginación, la parte restante, sin más indagar en qué consista ésta... Yo necesito advertir que la teoría de la ciencia ni procede de este blando modo de pensar, ni cuenta con él. Sólo con que un único miembro de la larga cadena que ha de eslabonar no se suelde con todo rigor al siguiente, estimará no haber demostrado absolutamente nada”.

²⁴⁴ Cfr. Novalis, *Briefwechsel*, pág. 38.

²⁴⁵ Cfr. Benjamin, W. “*El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*”, libro I, vol I.

²⁴⁶ Cfr. Schlegel, F. *Vorlesungen*, pág. 19. “Fichte no ha considerado demasiado arbitrariamente todo en el yo? Puede un yo estar sin otro yo o no yo. El acto por el cual yo es yo, debe ser conexo con la antítesis de un no yo independiente y con la relación a una esfera que lo acoja –esta esfera se puede llamar Dios o yo.” La vida es un compuesto formado por una síntesis, una tesis y una antítesis. Todas las tesis y antítesis sucesivas, deben poseer el contenido de la tesis y la forma de la primera síntesis y antítesis. El carácter de cada tesis debe ser el ser, aquello de cada antítesis y síntesis, el dividir y relacionar.

2. Fragmento estético y límite.

Schlegel, Novalis y Shelling se plantean también una construcción estética antinómica en que coexisten conceptos como infinitud y límite. Schlegel afirma respecto al arte: *Sólo por relación con lo infinito surgen contenido y utilidad; lo que no se relaciona con ello es absolutamente vacío e inútil*⁽²⁴⁷⁾.

El principio absoluto se vincula a lo infinito como principio necesario del arte. La infinitud es también la cualidad de la poesía por la que Schlegel puede compararla con la divinidad, “tan ilimitada como la capacidad del espíritu de regresar a sí mismo por medio de reflexiones elevadas cada vez a mayor potencia”. El límite evita el caos y permite que lo arbitrario incondicionado y, por consiguiente, irracional o suprarracional se convierta en absolutamente necesario y racional. Para Schlegel, en caso contrario, la disposición se torna capricho y la no limitación se convierte en autodestrucción.

En *Las Lecciones Windischmann*, Schlegel añade: *Si no podemos negar, al reflexionar, que todo está en nosotros, no podemos explicarnos el sentimiento de limitación de otro modo que admitiendo que somos únicamente un fragmento de nosotros mismos.*

El yo, en cuanto recipiente de todo, no podría ser sino infinito. Pero a la vez, de forma antinómica, es necesario explicar el sentimiento de limitación admitiendo que sólo somos una parte de nosotros mismos⁽²⁴⁸⁾.

El valor y la dignidad de la autolimitación es lo primero y lo último, lo más necesario y lo más elevado: *Lo más necesario porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo. Lo más elevado porque uno sólo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que posee fuerza infinita, creación y destrucción de sí mismo*⁽²⁴⁹⁾. Para este autor hay que dejar espacio a la creación de uno mismo, a la creatividad y al

²⁴⁷ Cfr. Schelling, F. *Del Yo como principio de la filosofía*, Trotta, ed. 2004, pág. 103.

²⁴⁸ Cfr. Schlegel, F. *Vorlesungen*, pág. 421 y ss.

²⁴⁹ Cfr. Schlegel, F. *Poesía y Filosofía*, Estudio Preliminar de Diego Sánchez Meca, Traducción y Notas, Madrid, Alianza, ed. 1994.

entusiasmo, antes de fijar unos límites que, en ningún caso, deben exagerarse⁽²⁵⁰⁾. Este principio general es indisoluble de la necesaria coherencia y unidad de la obra artística (principio de armonía interna) que no obvia la autonomía de sus fragmentos en una combinación abierta que fundamenta su concepción organicista.

En *Poesía y Filosofía*⁽²⁵¹⁾, Schlegel señala respecto a la unidad de la obra que el impulso hacia ella es tan poderoso porque con frecuencia el propio autor completa cuando menos en el momento de su construcción lo que es absolutamente incapaz de concluir o unificar en su vida. Por tanto, el fragmento estético se hace posible como unidad autónoma, que a la manera de Leibniz, se integra perfectamente en un sistema y para ello es necesaria la coexistencia de límites que permitan el juego de unidad y totalidad y su compatibilidad armónica. Y se articula cómo la única expresión posible de una totalidad que se piensa, a veces, como orden y otras como caos⁽²⁵²⁾.

En dicha construcción también se trabaja con la ocurrencia ingeniosa (*witziger Einfall*) a partir de una disgregación de materiales del espíritu, que deberían estar, por tanto, entremezclados de la manera más íntima antes de su repentina separación. El ingenio (*Witz*) guarda un parentesco directo con la antinomia. Schlegel acentúa su función de síntesis: “*El entendimiento es espíritu mecánico, el Witz espíritu químico, el genio espíritu orgánico*⁽²⁵³⁾”. 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.

Como explica D’Angelo, el romanticismo alemán se encuentra influido por el término *Wit* de la filosofía inglesa de Locke donde se designa la facultad de reunir las ideas, emparejando con viveza aquellas en las que se encuentran semejanzas. El *Witz* es explosión de ingenio contenido, es como puede leerse en un fragmento de *Athenäum*, “el inesperado reencuentro de dos pensamientos amigos tras una larga separación”. Con él, se opera una unión instantánea, rapidísima y absolutamente transitoria, entre finito e infinito⁽²⁵⁴⁾.

²⁵⁰ Cfr. Schlegel, F. *Poesía y Filosofía*, cit., pág. 51.

²⁵¹ Cfr. Schlegel, F. *Poesía y Filosofía*, cit., pág. 63.

²⁵² Cfr. D’Angelo, P. *La estética del romanticismo*, cit., pág. 202 y ss.

²⁵³ Cfr. Schlegel, F. *Poesía y Filosofía*, cit., pág. 49 y ss.

²⁵⁴ Cfr. D’Angelo, P. *La estética del romanticismo*, pág. 145 y ss.

El sujeto romántico juega con las fuerzas de una naturaleza tan infinitamente variada como infinita es la arbitrariedad del artista-poeta. Por eso, las consideraciones sobre el *Witz* se expresan en los fragmentos ya que la esencia de la reflexión debe revestirse de una forma. A su vez, Schlegel le da gran importancia a la gracia (*Anmut*) que es vida correcta junto con la sensibilidad (*Sinn*) que se construye a sí misma. Ambas se vinculan al ingenio (*Witz*), espíritu incondicionalmente sociable e irónico.

Donde entran en contacto la fantasía y la imaginación surge el *Witz*, donde se juntan la razón y la arbitrariedad surge el humor. La parodia pertenece al humor, pero lo es en un grado menor no es del todo artística y tiene mayores limitaciones. Como explica Novalis: *En mi opinión, lo que F. Schlegel caracteriza como ironía, no es sino la consecuencia, el carácter del discernimiento, de la presencia real del espíritu. Me parece que la ironía de Schlegel es el auténtico humor. Tener varios nombres es ventajoso para una idea*⁽²⁵⁵⁾.

Y añade Schelling cómo para la razón la limitación se convierte también en fuente inagotable de la broma y el juego, pues con la limitación está permitido bromear, ya que, siendo en sí mera inanidad, no se priva de nada la esencia⁽²⁵⁶⁾. El fragmento no es un esbozo destinado a ser ampliado sino una obra de arte que debe ser perfecto en sí mismo. Como apunta Duque⁽²⁵⁷⁾, la primacía que se le otorga al fragmento por estos autores radica en que la “polaridad estética” descansa en lo que Hegel llama “un dispositivo subjetivo de vaivén” (*Schaukelsystem*: la maquinaria del péndulo o de un resorte de oscilación). La teoría de la poesía romántica se vincula a la forma fragmentaria que adquiere todo el sentido en una unidad armónica. En esta línea, Schlegel⁽²⁵⁸⁾ considera la poesía romántica como el género más sublime. Ésta es al arte lo que el ingenio a la filosofía y lo que el trato, la amistad y el amor son a la vida.

²⁵⁵ Cfr. Novalis, F. “Granos de Polen” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, cit., pág. 49.

²⁵⁶ Cfr. Schelling, F.W.J. “Limitación pura de lo absoluto indivisible”, cit., pág. 46.

²⁵⁷ Cfr. Duque, F. *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, pág. 90.

²⁵⁸ Cfr. Schlegel, F. *Fragmentos del Ateneo 1797-1802*, págs.130-131. Hay tanta poesía y, sin embargo, nada más raro que un poema! De ahí la profusión de esbozos, estudios, fragmentos, tendencias, ruinas y materiales poéticos. A su vez, sin poesía, la religión se torna oscura, falsa y maligna; sin filosofía, se entrega a todas las impudicias y se vuelve lujuriosa hasta la autocastración.

El género de la poesía romántica está continuamente formándose, condición ésta que precisamente constituye su esencia, de tal manera que es un eterno hacerse y nunca puede existir totalmente. Ninguna teoría puede agotarla y sólo una crítica adivinatoria podría atreverse a caracterizar su ideal. Esta poesía es la única infinita y la única libre, haciendo valer como su primera ley el que el arbitrio del poeta no tolera sobre sí ninguna ley. La poesía romántica como género es algo más que un género poético, y se podrá decir que es el arte poético mismo, pues en cierto sentido toda poesía es o debe ser romántica. Para Arnaldo⁽²⁵⁹⁾, el arbitrio de la fantasía interviene para salvaguardar la individualidad y originalidad de la obra y quebrar relaciones necesarias de causalidad. Toda vez que para el proyecto romántico la extensión del conocimiento en el medio artístico y la incitación a un régimen productivo de la poesía dependen de una cualidad incondicionada de la ficción, empeñada en hacer presentir propiedades irrealizadas de sus elementos aislados.

Finalmente, Novalis señala que la autolimitación es la posibilidad de síntesis, de todo milagro. Y un milagro puso en marcha el mundo. El misterio de toda vida es la síntesis de lo absoluto con la limitación. Por ello todo gran poeta con las partes reveladas y rescatadas ha de conseguir desgranar el misterio de la existencia⁽²⁶⁰⁾. Para Novalis, es muy posible que la venida de un poeta al mundo tenga que ver con algún astro especial, porque realmente hay algo de maravilloso en sus cantos. Estas reflexiones influirán en Heidegger en su artículo: *¿Y para qué poetas?* de *Caminos del Bosque* ⁽²⁶¹⁾.

²⁵⁹ Cfr. Arnaldo, J. *Estilo y naturaleza*, cit., pág. 150.

²⁶⁰ Cfr. Novalis, *Schriften*, Bertrand, ed. 1970, pág. 570.

²⁶¹ Cfr. Heidegger, M. *¿Y para qué poetas?*, en *Caminos del Bosque*.



Friedrich, C.D. *Contemplando la luna*. 1819.

3. Fragmento y experiencia estética.

Para la construcción estética de la obra artística, estos autores consideran que el fundamento empírico de la experiencia es determinante para constituir un puente entre idealismo y práctica artística⁽²⁶²⁾. Para Schelling, el saber, en general, y el estético, en particular, tiene que partir de las experiencias inmediatas. Con clara influencia de Spinoza, para este autor, los principios como fundamentos del sistema sólo tienen un valor subjetivo, es decir, sólo valen en cuanto han anticipado la decisión práctica. Los principios de intuición y experiencia son los únicos que puede infundir vida a un sistema muerto e inanimado. Incluso los conceptos más abstractos con los que se maneja el conocimiento dependen de la experiencia que surge de la existencia⁽²⁶³⁾. Esta necesidad de experiencia y de intensidad vital que ha de arrojar luz sobre la obra artística influirá en la práctica de Víctor Hugo a Wagner o en el vitalismo de Nietzsche.

Schelling en *Para una historia de la Filosofía actual* critica las posturas contradictorias de Fichte⁽²⁶⁴⁾ respecto a la experiencia: *En la Crítica de Kant había más*

²⁶² Cfr. Schelling, F. *Para una historia de la filosofía actual*, V, 159 y ss.

²⁶³ Cfr. Schelling, F. *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, I, 242 y ss.

²⁶⁴ Cfr. Fichte. *Primera introducción a la teoría de la ciencia*, pág. 35 y ss. donde mantiene posturas contradictorias respecto a la experiencia. En un primer momento la considera fundante y señala que si el

objetividad que en la Doctrina de la ciencia de Fichte, puesto que Kant, al emprender la crítica y limitar la facultad de conocer, se dejó guiar sin sospecha alguna por la experiencia, mientras que en Fichte se trataba sólo de una reflexión suya y, por tanto, de una reflexión fortuita, que impugnaba todos los costes de su progreso (265).

Sin embargo, este autor matiza que la forma de consideración trascendental que Kant emparentaba con lo natural es artificial: *“Yo soy y hay cosas fuera de mí, que coinciden en la conciencia común (antepone una a la otra), precisamente para demostrar su identidad y poder mostrar efectivamente la conexión inmediata que en el saber común sólo es sentida. Mediante el acto de la separación misma, si es perfecto, nos introducimos en la forma de consideración trascendental, que en modo alguno es natural, sino artificial”*(266).

En las *Lecciones Windischmann*, Schlegel señala también que la estética, como filosofía del arte, no sólo se compone de una razón teórica sino también práctica. Ningún conocimiento es posible sin el autoconocimiento de lo por conocer, y éste sólo puede ser estimulado por un centro de reflexión (el observador) en otro (la cosa) en cuanto que el primero se intensifica mediante repetidas reflexiones hasta la comprensión del segundo. Lo sensible adquiere un nuevo estatuto en el sentido de que ya no se relaciona con una gnoseología inferior sino que para todos los románticos, hasta llegar a

filósofo abstrae de la experiencia se está ante el idealismo, en cambio si abstrae de la inteligencia está ante el dogmatismo. “Si alguien quisiera negar esta proposición, tendría que demostrar, o bien que todavía hay un camino distinto del de la abstracción para elevarse sobre la experiencia, o bien que en la conciencia de la experiencia se presentan más partes integrantes que las dos nombradas”. Para a continuación, hacer un nuevo giro en el que el idealismo queda desconectado de ésta, al considerar que el objeto de toda filosofía, como fundamento explicativo de la experiencia, tiene que estar fuera de ésta. Sin embargo, de sus propias palabras se desprende su titubeo respecto a dichos presupuestos: “Si alguien no pudiera convencerse de lo acabado de afirmar, como sólo es una observación incidental, no por ello se le haría ya imposible convencerse del conjunto de lo afirmado”. Y en nota a pie de página señala que Kant no ha sido entendido porque su sistema es idealista y no dogmático y arremete de nuevo contra el empirismo cuando señala que es prueba de la superficialidad de la época dejar a un lado toda especulación seria y “seguir cultivando el dilecto empirismo superficial”. En cambio, Fichte en *La Segunda introducción de la Teoría de la Ciencia* a partir de las críticas que despertaron las reflexiones anteriores vuelve a considerar el valor de la experiencia. Y entiende que en el acto de pensar surge una conciencia porque no sólo se intuye sino también se forma el concepto, a consecuencia de la experiencia anterior, y luego este actuar determinado vuelve sobre sí mismo. De esta forma, yo y actuar que vuelve sobre sí son conceptos idénticos, absolutos e incondicionados. La intención intelectual está siempre enlazada con la sensible. Yo no puedo encontrarme actuando sin encontrar un objeto, sobre el cual actúo, en una intuición sensible de la que formo el concepto.

²⁶⁵ Cfr. Schelling, F.W.J. *Werke*, Munich, ed.1971, pág. 393 y ss.

²⁶⁶ Cfr. Schelling, F.W.J. *Werke*, cit.

Hegel, que paradigmáticamente en su crítica al arte romántico lo rebaja, se considera imprescindible para la comprensión y elaboración de la realidad.

Esta importancia de lo sensible se vincula a la experimentación. Así, se ahonda en el modelo orgánico de la naturaleza a partir de la influencia del experimento. Como explica Arnaldo, se traslada el esquema de la ciencia a la filosofía. Por ejemplo, los procesos químicos quedan articulados como progresiones dialécticas desarrollados a partir de que conviven procesos opuestos en un mismo fenómeno⁽²⁶⁷⁾. No se puede obviar que las teorías de Newton sobre las fuerzas de atracción e inercia y el magnetismo influirán de manera determinante en esta concepción integrada que se manifiesta en toda la filosofía, en general, y en el ámbito estético y artístico, en particular.

El experimento y la experimentación son básicos tanto como que la práctica artística y vital determinan el conocimiento teórico. Para estos autores, la teoría de Ritter sobre el lenguaje a partir de *Klansfiguren* (figuras acústicas) que provienen de experimentos electroquímicos tendrá una influencia clara. Para Ritter se puede afirmar que en la naturaleza existen prototipos de los símbolos de la escritura acompañados de sonidos. Es decir, palabra y escritura se originan en procesos energéticos, y la actividad consciente dispone de un soporte orgánico no regido por la convención. En particular, la proclama de la unidad de todo el Universo novaliano que se configura como un macromundo por el que circula una corriente única está muy influida por Ritter y su ensayo: *Prueba de que el proceso vital que se da en el reino de los animales va acompañado de un constante galvanismo*.

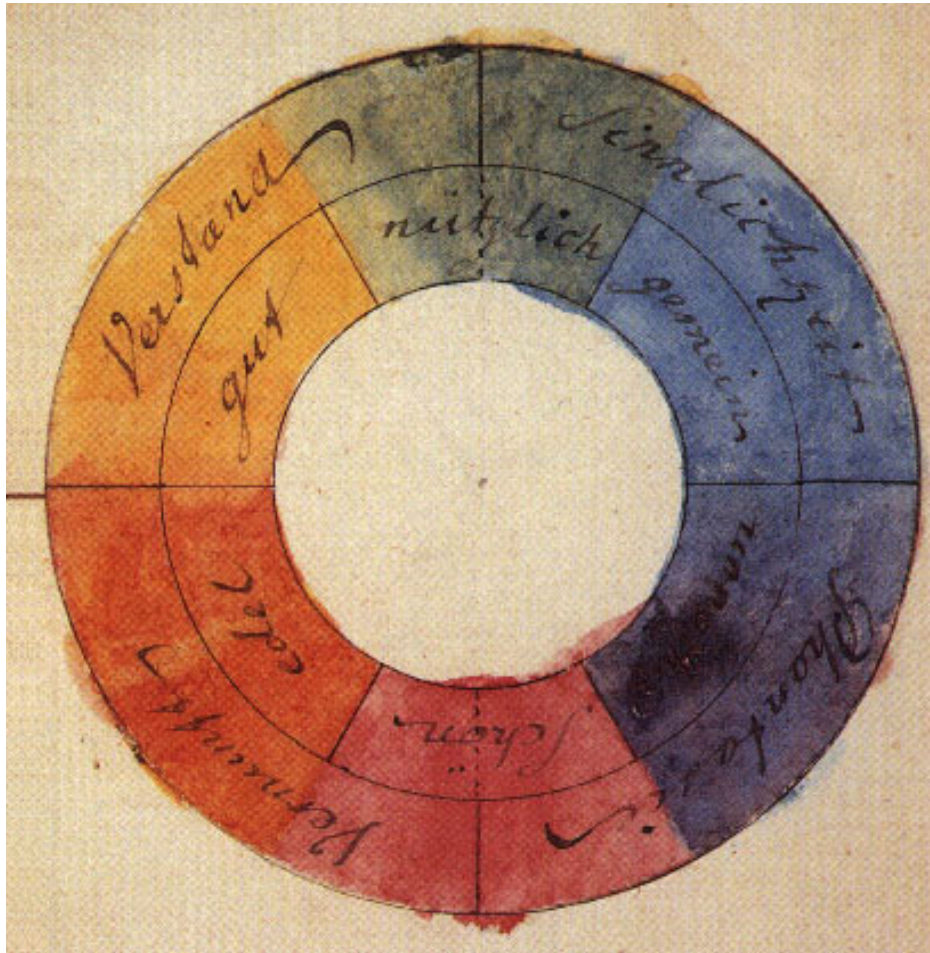
También la obra de Schelling: *Ideas para una filosofía de la naturaleza* (1797) le inspira a Novalis muchas de las ideas que luego leería en Hemsterhuis –la fuerza atracción repulsión como lo que conforma la totalidad del cosmos y que reflejaría en los fragmentos de *Allgemeines Brouillon*⁽²⁶⁸⁾. En particular, el Universo como algo constituido únicamente por dos fuerzas, la atracción y la inercia –transposición al

²⁶⁷ Cfr. Arnaldo, J. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, pág. 135. Por ello, universalidad (*Wechselsättigung*) es satisfacción recíproca de todas las formas y todos los materiales, de acuerdo con la terminología química, saturación alterna.

²⁶⁸ Cfr. Novalis, *Schriften*, cit., pág. 570.

mundo de la vida de las ideas de Newton, que tanta influencia tuvieron en este momento como se ha señalado.

En este ámbito experimental, también cabe citar los trabajos de Goethe en relación a la óptica y a la teoría de los colores. Su interés por aspectos científicos y técnicos empezó en los campos de la botánica, la geología y la mineralogía²⁶⁹, conocimientos que luego trasladaría a su experiencia estética.



En la figura, el círculo cromático de Goethe

²⁶⁹ Goethe empezó en 1776 por motivos prácticos al planificar un jardín e invernadero para la casa que le regaló el duque de Sachsen-Weimar. A partir de ahí publicó *La Metamorfosis de las plantas* en 1790.

4. Inconsciente e intuición estética.

Novalis, Schelling y Schlegel aluden a las fuerzas oscuras, instintivas y creadoras del hombre. La influencia de Schopenhauer es clave cuando escribe en sus apuntes: *“Hemos ido hacia fuera en todas las direcciones, en lugar de entrar en uno mismo, donde ha de resolverse todo enigma.* Novalis considera que para superar todo el infortunio de la vida es necesario sumergirse en las fuerzas creadoras de la naturaleza, que parten del interior:

El camino misterioso va hacia dentro”. “¿No está en nosotros el universo? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu... En nosotros o en ninguna parte está la eternidad con sus mundos.



Jérôme-Martin Langlois. Casandra. 1810.

Si en la Ilustración existía una polaridad entre el reino de la luz y de la sombra, el mito romántico se construye ya no como una superstición sino como la necesidad de profundizar en el interior. Schelling en las lecciones que dedicó al arte entre 1802 y 1807 (*Filosofía del arte y La relación de las artes plásticas con la naturaleza*) señala la vinculación con la actividad inconsciente. Actividad que se despierta por reflexión, esto es, por el regreso necesario al ser más íntimo.

Es ahí donde entra en juego la intuición intelectual donde el hombre deja de ser objeto para sí mismo, allí donde reflejándose el Yo que intuye es idéntico a lo intuido. En este momento desaparecen las coordenadas tradicionales del tiempo. No se está en el tiempo sino que él, o mejor dicho, la eternidad absoluta y pura está en el sujeto. Este despertar consigue la sintonía del yo interior con la fuerzas del espíritu.

La naturaleza es subjetividad para Schelling. El sujeto no sólo es el sujeto moral que reconocemos y destacamos en el caso humano, sino que es también aquél que duerme de un modo inconsciente en el orden de la naturaleza, en el orden físico, ya desde sus aspectos más básicos, ya en su pura elementalidad. Así, en su teoría organicista existe la inconsciencia como un no-yo, como lo que de alguna manera rebasa, resiste al yo consciente⁽²⁷⁰⁾. Schelling introduce el concepto de inconsciente, que luego construiría Freud, apunta ya como el sujeto queda fraccionado entre dos discursos (el racional y el irracional). Este último aspecto se relaciona con lo oscuro e inteligible que al aflorar configura un nuevo lenguaje que se inserta en el código romántico estético.

Con estas premisas enlaza también *La Simbólica de los sueños* (1814) de Schuber que analiza las relaciones entre el lenguaje que se manifiesta a través de la palabra y el lenguaje de los sueños. Esta filosofía romántica de la naturaleza es una influencia definitiva en cuanto al lado oscuro que la modernidad estética reivindica. El arte no se organiza únicamente por la conciencia sino que ha de ligarse también a la fuerza inconsciente. En esta línea, apunta Paul Klee, respecto a la contemplación romántica: “El arte no es la representación de lo visible, sino la visualización de lo oculto”⁽²⁷¹⁾. La excelente palabra alemana “*Einbildungskraft*” –imaginación- significa en el fondo la fuerza –*Kraft*- de conformar –*Einbilden*- sobre la que descansa toda creación. Es la fuerza por la que lo ideal es también lo real.

²⁷⁰ Cfr. Schelling, F. *Filosofía y religión*, IV, pág. 32 y ss. En coincidencia con Fichte se coloca el principio de la conciencia finita no en un hecho (*Thatsache*) sino en una acción (*Thathandlung*). Para Schelling: “Si se supone que la contradicción queda resuelta, hay una actividad productiva que se resuelve en querer; todo actuar libre es productivo con conciencia.” Así se entiende que aquella actividad, que en el libre actuar es productiva con conciencia, en el producir del mundo es productiva sin conciencia y, así, es efectiva la armonía preestablecida y la contradicción resuelta.

²⁷¹ Cfr. Neidhardt, H.J. “Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico” en *Catálogo de Caspar David Friedrich*, pág. 51.

Como apunta Trías, ya no se trata tan sólo de examinar el lado consciente y diurno de la actividad del yo (como todavía Fichte postulaba). Se trata de internarse en el lado inconsciente y nocturno en donde la subjetividad trascendental opera a través de la naturaleza y la propia alma del sujeto⁽²⁷²⁾. Se postula un reintegro de esa inconsciencia en la luz autoconsciente como la realización misma del espíritu⁽²⁷³⁾.

Para Novalis, el principio de la inconsciencia, al vincularse a la sensibilidad y al sentimiento e incluso a lo mágico, articula una teoría del signo a partir de la creación de espacios abiertos entre lo que se designa y lo designado⁽²⁷⁴⁾. Dicha teoría influirá en Hegel y su tesis de la disolución del signo lingüístico y llegará hasta las *Iluminaciones* de Benjamin y su técnica del mosaico. En este sentido, Novalis insiste en que existe el polo de la reflexión originaria y el de la absoluta: “*El hombre es una réplica del mundo y el mundo una imagen del hombre. El hombre tanto puede ser el Yo como el No-Yo. Este es el sentido del adjetivo mágico. La magia es el arte de actuar sobre las cosas, a voluntad del mago, de transformar la realidad, espiritualizando el cosmos y cada uno de sus fragmentos.*” Y añade: “Varios nombres son ventajosos para una idea” y “con qué frecuencia se siente la pobreza en palabras para acertar de golpe con varias ideas”. Incluso cuando no se entiende, el concepto tiene un especial poder de fascinación, como algo que encierra un saber que algún día se revelará. Es decir, de lo que puede ser verdadero a través del medio del lenguaje. Para Novalis, qué es pensar: “Un aislar y reunir libre y sucesivo fuera del espacio⁽²⁷⁵⁾.”

Hablar y escribir es presentar el pensamiento en el espacio y profundizar en la relación del signo con lo designado. Entre ambos existen esferas diversas, que pueden determinarse recíprocamente ya que lo designado tiene un efecto libre al igual que el signo. Y el pensamiento también se conecta con el signo por medio de la intuición o el sentimiento. De hecho cuando se sitúan los conceptos en planos diversos a la lógica secuencial se produce la dislocación de la idea inicial y se crea el destello. Estos presupuestos los explica Novalis⁽²⁷⁶⁾ de forma poética cuando dice:

²⁷² Cfr. Trías, E. *La edad del espíritu*, cit. Pág. 494-498.

²⁷³ Cfr. Trías, E. “Razón y revelación en Schelling. Arqueología de la estética contemporánea” en *Otro marco para la creación*, ed. Complutense, 1995, pág. 130.

²⁷⁴ Cfr. Novalis. *Schriften*, Bertrams, ed. 2010, pág. 10 y 18.

²⁷⁵ Cfr. Novalis. *Schriften*.

²⁷⁶ Cfr. Novalis. *Schriften*, cit., pág. 563.

La estrella aparece en el telescopio y lo penetra...La estrella...es una esencia luminosa espontánea: el telescopio, o el ojo, una receptiva.

A partir de estos presupuestos, Novalis se pregunta cómo se resuelve en un sistema el nexo entre pensar y sentir que existe en la conciencia, para ello considera que el acto originario del yo viene dividido en dos partes: sentimiento y reflexión. La síntesis de esta tesis y antítesis produce la esfera absoluta. Se debe distinguir forma y materia de las categorías, acto y objeto, o mejor posibilidad y realidad. Sentimiento y reflexión provocan juntos la intuición que se conecta con lo inconsciente. El sentimiento parece ser el primero, la reflexión lo segundo. El acto originario es la unidad de sentimiento y reflexión a partir de ahí se produce la intuición intelectual. Ahora bien, la comunicabilidad del verdadero sistema sólo puede ser limitada ya que el saber va meramente hacia el interior. Es la vía de la disolución del yo en el absoluto de la naturaleza, lo que es en y para sí mismo incomunicable. Novalis señala que existen dos caminos:

Uno, penoso, interminable y lleno de rodeos, el camino de la experiencia, y otro, que es casi un salto, el camino de la contemplación interior. El que recorre el primero tiene que ir encontrando las cosas unas dentro de otras en un cálculo largo y aburrido; el que recorre el segundo, en cambio, tiene una visión directa de la naturaleza de todos los acontecimientos y de todas las realidades, es capaz de observarlas en sus vivas y múltiples relaciones y de compararlas con los demás objetos como si fueran figuras pintadas en un cuadro⁽²⁷⁷⁾.

El conocimiento es medio para volver a lograr el no conocimiento. Por ello, uno de los prejuicios más infundados es el que le niega al hombre la facultad de hallarse fuera de sí, de mantenerse en un estado de consciencia más allá de los sentidos. Es la vía mística a la que también alude Schlegel, que disuelve la fragmentación del ser y la trasciende. El ojo espiritual que produce el salto, el camino de la contemplación interior que como, se ha señalado, tendrá múltiples influencias posteriores.

Para Schlegel la reflexión se trata de una mediación a través de inmediateces por eso se habla del “paso que debe ser siempre un salto”⁽²⁷⁸⁾. La infinitud de la reflexión

²⁷⁷ Cfr. Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Cátedra, ed. 2014, pág. 103.

²⁷⁸ Cfr. Schlegel, F. *Jugendschriften*, II, pág. 176.

no es una infinitud del proceso sino de la relación que lleva a la articulación de un sistema estético abierto en el que lo consciente también da entrada al inconsciente que Fichte niega. Aunque paradójicamente en su segunda Introducción a la Teoría de la ciencia, Fichte utiliza términos que anticipan a Freud⁽²⁷⁹⁾.

La lógica constituye un pensar de primer grado pero existe un conocimiento intuitivo, que Schlegel, vincula a lo inconsciente a lo no razonado y que es fundamental en el proceso artístico y así lo explica en *Poesía y Filosofía*:

Quien todavía no ha alcanzado una inteligencia clara de que totalmente fuera de su propia esfera pudiera darse una magnitud para la que careciera por completo de sentidos; quien no tenga al menos oscuras sospechas de hacia qué región del espíritu humano se encuentra situada aproximadamente esta magnitud, ése, en su propia esfera, o bien carece de genio, o bien aún no se ha cultivado hasta lo clásico⁽²⁸⁰⁾.

La estética y el arte juegan un papel fundamental porque aunque la filosofía es un todo, la vía para conocer el sistema no es la línea recta sino el círculo. Que la filosofía comienza por el medio significa que no identifica ninguno de sus objetos con la reflexión originaria, sino que en ellos ve un punto central de intersección. Para Schelling, este punto de enlace que completa a la filosofía trascendental es la intuición estética que reconcilia lo consciente y lo inconsciente. Aunque exista “*a priori*” una oposición entre conceptos como la inteligencia, lo representado y lo consciente, y la naturaleza, meramente representable y lo inconsciente, es necesaria la búsqueda de una coincidencia recíproca que los enlace.

Considera que el saber trascendental es un saber del saber, en tanto que es subjetivamente puro. En el actuar común, el actuar mismo se olvida tras el objeto de la

²⁷⁹ Cfr. Fichte, J.G. *Segunda introducción a la teoría de la ciencia*, cit., pág. 69 y ss. cuando apunta: “Yo significa mi persona determinada, aquella que se llama como yo me llamo, Cayo o Sempronio, en oposición a todas las demás que no se llaman así. Si pues que se abstrae de esta personalidad individual, como pide la teoría de la ciencia, no me queda absolutamente nada que pueda caracterizarse por un yo. Podría llamar a lo que queda igualmente bien ello.” “El concepto del tú surge por medio de la unión del ello y del yo”.

²⁸⁰ Cfr. Schlegel, F. *Poesía y Filosofía*, Estudio Preliminar de Diego Sánchez Meca, Traducción y Notas, pág. 51.

acción; el filosofar es también un actuar, pero no un actuar solo, sino al mismo tiempo un permanente autointuirse en este actuar.

En palabras de Schelling, en todos nosotros ciertamente habita una capacidad oculta y maravillosa para penetrar en nuestro interior más profundo despojando nuestro Yo de todo cambio temporal y de todo añadido externo y, por tanto, de intuir lo eterno en nosotros bajo la forma de lo inmodificable. Esta intuición es la experiencia más íntima y propia, de la cual depende todo lo que sabemos y creemos acerca del mundo suprasensible. Se distingue de cualquier intuición sensible porque es producida sólo por la libertad, siendo desconocida y extraña para aquellos cuya libertad, dominada por el poder insistente de los objetos, apenas esté en condiciones de producir conciencia⁽²⁸¹⁾.

Por ello de la compenetración y del recíproco influjo de conciencia e inconciencia surge lo más elevado. A las 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. Este encuentro de ambos substratos (lo consciente y lo inconsciente) se convierte en un principio ineludible de toda la modernidad artística.

En definitiva, el arte y la estética consiguen que la naturaleza, vivificada por el *anima mundi*, se transforme en el espíritu que funde de forma armónica el mundo ideal con el real. De esta forma, se supera la escisión desgarradora entre ambos planos que ponía de manifiesto Hölderlin cuando señalaba que el hombre era un rey al soñar y un mendigo al pensar. Se produce una veladura en las formas aparentemente cerradas de la realidad y surge esa naturaleza de la que habla Schelling como poesía que yace enterrada en un escrito maravillosamente secreto: *El enigma podría ciertamente desvelarse, y entonces la odisea del espíritu se reconocería en que, extrañamente embaucado, se escapa buscándose; pues por el mundo sensible sólo ve el sentido como por la palabra, el país de la fantasía que anhelamos como por una niebla medio transparente. Toda pintura poderosa surge en cierto modo porque se suprime el muro*

²⁸¹ Cfr. Schelling, F. *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, I, 242.

invisible que divide el mundo real y el ideal, y sólo la apertura por la que se cuegan completamente aquellas formas y regiones del mundo de la fantasía que sólo imperfectamente brilla mediante el mundo efectivo. La naturaleza es para el artista no más que para el filósofo, es decir, el mundo ideal que se manifiesta bajo permanentes limitaciones, o sólo el reflejo imperfecto de un mundo que no existe fuera de él, sino en él⁽²⁸²⁾.



Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson. El sueño de Endimión. 1793

²⁸² Cfr. Schelling, F. *Sistema del idealismo transcendental*, Anthropos, Barcelona, ed. 1988.

5. Fragmento, mitología y fábula.

El tema clave para los románticos consiste en fundar una nueva mitología de la razón. Para estos autores, la fábula y mitología son fragmentos imprescindibles que se emparentan con la poesía al salirse de los cánones racionales y animarse por un ingenio semejante. Así se plantean la necesidad de una mitología que no fuera la mera representación de las fábulas de los antiguos, sino que consistiera en hablar a los contemporáneos con la misma inmediatez con que los mitos habían hablado a los griegos. Como apunta Odo Maquard, el núcleo fundamental de los mitos radica en la narración de historias en plural, “sin las que los hombres no pueden vivir, pues, con frecuencia, es la única libertad que hoy nos queda, la de narrar historias. Pues los mitos son historias (*Mythe sind Geschichten*)”⁽²⁸³⁾. A partir de ahí la mitología se emparenta con el arquetipo lo cual va a tener una influencia determinante en Freud y el psicoanálisis.

En alemán se traduce “*Sinnbild*” (imagen sensible) por símbolo. Trías en *La edad del Espíritu* señala que la revelación tiene su primera presencia en el mundo de la naturaleza y la segunda en el ámbito simbólico cuya exégesis primera y natural lo constituye la gran trama de las mitologías románticas. En ellas se expresa lo sagrado inspirado por el genio popular (*Volkgeist*) que también se despliega en leyendas, cuentos populares (*Märchen*) o formas ceremoniales festivas.

La mitología y la fábula se constituyen como una obra de arte de la naturaleza. En su trama se halla lo expresado en ese mundo superior. En ella todo es relación y metamorfosis, formación y transformación, de tal manera que estas operaciones constituyen su procedimiento más peculiar, su vida interna y su método. Afirma Schlegel:

Si una nueva mitología puede generarse en los estratos más profundos del espíritu humano, entonces encontraremos una indicación significativa a la vez que una palpable confirmación de lo que buscamos, en el gran fenómeno intelectual de nuestro siglo, el idealismo⁽²⁸⁴⁾.

²⁸³ Cfr. Maquard, O. *Lob der Polytheismus. Über der Monomythie und Polimythie*

²⁸⁴ Cfr. Schlegel, F. *Gespräch über Poesie* -diálogo sobre la poesía-, cit., págs.82-85.

Lo que tiene de interesante este fragmento es como se evidencia la necesidad de una nueva mitología de sesgo heurístico, que ya se hallaba presente en Herder. Estas ideas constituyen uno de los núcleos en torno a los que va a girar la obra de todos los románticos. El sentido de la propuesta tiene una orientación utópica que parte también en lo artístico de una visión idealizada de la antigua Grecia que comparten Schlegel y Hölderlin. Grecia como la patria originaria de la cultura y la cuna del genio que permite construir una nueva mitología de la modernidad donde encontrar el movimiento reactivo que explica Benjamin. Un movimiento que trata de rescatar todos los contenidos de experiencia originaria que los embates del racionalismo moderno y del progreso técnico habían rechazado de plano. Como añade Schlegel: *“La mitología se halla animada por un ingenio semejante al que anima la poesía romántica, un ingenio que no sólo se muestra en las ocurrencias individuales, sino en la construcción del conjunto (...) Pues por ahí empieza la poesía: saliéndose de los cauces impuestos por la razón pensante, nos traslada a la bella confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza humana, del cual no conozco mejor ejemplo que el mundo bullicioso y abigarrado de los dioses antiguos”* ⁽²⁸⁵⁾.

En relación al ámbito estético, Schlegel en *Ideas* (1800) afirma que por medio de una universalidad auténtica el arte sería aún más artístico de lo que puede serlo aislado y la poesía más poética. Esta universalidad podrá darse cuando “el rayo prístino de la religión y de la moral acaricie y fertilice un caos del Witz combinatorio”. El arte es lo supremo precisamente porque abre lo más sagrado: *“El lugar donde en un fuego arde, por decirlo así, en eterna y originaria reunión, lo que en la naturaleza y en la historia está separado, y lo que eternamente se tiene que escapar al vivir y al actuar tanto como al pensar”* ⁽²⁸⁶⁾.

²⁸⁵ Cfr. Schlegel, F. *Gespräch über Poesie*, cit.

²⁸⁶ Vid. Schlegel., F. *Gespräch über Poesie*, cit., pág. 86 cuando afirma: “Ni este ingenio ni cualquier mitología pueden subsistir sin un algo primigenio e irrepitable que, por otra parte sea inextinguible y que deje, a pesar de y después de todas las transformaciones, transparentar la naturaleza originaria y donde, finalmente, un espíritu ingenuamente profundo deje vislumbrar el fulgor de lo absurdo, de lo disparado, o de lo necio.”



John Vanderlyn, Ariadna en Naxos, 1808.

Entiende Schelling que todo gran poeta trata con una de las partes reveladas y rescatadas crear su mitología propia. Todo individuo verdaderamente creador debe construirse su mitología. Esta acción externa en la que se expresa la unidad de lo infinito y finito es simbólica. Pues ella es presentación de la unidad de lo infinito y finito en lo finito o particular. En este sentido, *El Fausto* de Goethe es para Schelling la esencia más pura e íntima de la modernidad; su materia y su forma están creadas a partir de lo que la época completa encierra en sí, e incluso con lo que ella llevaba en sus entrañas o aún no había salido a luz.

Novalis coincide con Schlegel en que no sólo utiliza el ensayo filosófico sino también la novela y la poesía para la articulación de su particular mitología. En una carta que Novalis escribe a Friedrich Schlegel el 11 de mayo de 1798 anuncia a su amigo un gran plan: *Una idea muy grande, muy fecunda, que lanza un rayo de la máxima intensidad sobre el sistema de Fichte, una idea práctica.*

Este propósito se consigue con la novela, como “vida en forma de libro”. El *Bildungsroman*, género muy arraigado en la tradición literaria alemana, resulta el más adecuado porque pone en contacto a la filosofía, la retórica y la propia experiencia o

vida interior del autor. Mezcla y funde poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía natural. Sólo ella puede ser, al igual que la epopeya, un espejo de todo el mundo circundante, un cuadro de la época. Y, con todo, es la más capaz de fluctuar entre lo expuesto y el expositor y, libre de todos los intereses reales e ideales, dejarse llevar en alas de la reflexión poética, potenciar continuamente esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos. Esa búsqueda de experiencias y estados genuinos fue la que presidió los esfuerzos de recuperación de las tradiciones literarias populares, de las antiguas sagas y leyendas centroeuropeas, nórdicas, orientales, mitologías no clásicas tras las que se encuentran Brentano o los hermanos Grimm.

Y como puente estilístico adquiere una gran importancia la fábula. Este recurso estilístico se introduce en la novela para conseguir un lenguaje poético. Como explica D'Angelo, la concatenación de la fábula se expresa en su constituirse de modo absolutamente libre, como espontánea asociación de ideas, como producción casual, sin que, por ello, deje de ser intencional⁽²⁸⁷⁾. Para Novalis, en la brevedad se condensa el mundo y permite el libre juego de la fantasía en una mística fragmentaria⁽²⁸⁸⁾. El juego de palabras se vincula a un “juego mágico de palabras en esferas superiores”, de ahí su unión con la mística y la mitología.

La naturaleza es para el artista no más que para el filósofo, es decir, el mundo ideal que se manifiesta bajo permanentes limitaciones, o sólo el reflejo imperfecto del mundo interior. *En Granos de Polen (1797)*, Novalis insiste en ese poder de la fantasía para constituir realidad en la autoconciencia, en el viaje interior que conduce a las profundidades de nuestro espíritu infinito.

En la misma línea, *La Carta sobre la novela* que Schlegel inserta en *El Diálogo sobre la poesía* se basa en una intensa reflexión que dedicó a este género y de la que dan testimonio una amplia serie de fragmentos, anotaciones y esquemas, acumulados en cuadernos inéditos de los que sólo una parte se publican en *Lyceum* y en *Athenaeum*.

²⁸⁷ Cfr. D'Angelo, P. *La estética del romanticismo*, cit., pág. 182 y ss. En la que se explica cómo la novela romántica se convierte en el género por excelencia del romanticismo alemán frente a otras formas literarias que lo fueron en un primer momento como la lírica. La Carta sobre la novela establece la diferencia entre dos tipos de obras que se presentan bajo la denominación de novelas. Por un lado las novelas realistas inglesas de Samuel Richardson, Henry Fielding u Oliver Goldsmith; por otro, las novelas publicadas por Jean Paul hasta aquella fecha, el *Tristram Shandy* de Sterne o *Jacques le Fatalista* de Diderot.

²⁸⁸ Novalis, *Obra filosófica*, cit., pág. 104 y ss.

Para dicho autor el género más interesante es el de aquellas novelas que de forma constructivamente libre, permiten intercalar la lírica y reflejan destellos respecto a la personalidad del autor: *Muchas de las mejores novelas son un compendio, una enciclopedia de toda la vida espiritual de un individuo genial*. Dentro de éstas, cita la lectura de *Himnos a la noche* y *Enrique de Ofterdingen* de Novalis en la que caben todos los géneros mencionados y permite desarrollar una concepción filosófica y religiosa del cosmos y del hombre. Novalis utiliza la novela para construir su propia fábula. En el *Ofterdingen*, que será la réplica del *Wilhelm Meister* de Goethe, se propone movido por un profundo sentido ético descubrir la armonía del universo⁽²⁸⁹⁾. De hecho, al final de la primera parte del *Ofterdingen*, el autor intercala la fábula de Klingsohr, y en el borrador, abandonado luego, de los Discípulos de Sais había dispuesto la parte central del libro para otra fábula.

En el *Ofterdingen* considera la palabra como lo que hay que descifrar. Así aparece el misterioso personaje de Zulima, una muchacha oriental que hablando de las inscripciones de su lejana patria dice: *A fuerza de pensar y pensar, y de barruntar el sentido aislado de algunos de estos signos, acaba uno con verdaderas ansias de descifrar el significado profundo de aquellos textos seculares. Su espíritu desconocido despierta reflexiones nuevas, y aunque uno se marche sin haber encontrado lo que buscaba, sin embargo ha hecho dentro de sí mil extraños descubrimientos*⁽²⁹⁰⁾.

Y considera que la muerte comienza con la renuncia de los sueños, muy influido por Hemsterhuis, quien, al modo socrático, une el saber con la felicidad, la inteligencia y el buen obrar. Por eso, la novela empieza con un sueño en que el mundo se hace sueño

²⁸⁹ Cfr. Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, cit., introducción, pág. 28 cuando se explica que la aparición de los cuatro volúmenes del *Wilhelm Meister* de Goethe había provocado una profunda admiración entre los jóvenes románticos. “Novalis, que compartió al principio este entusiasmo -llegó a conocer la novela perfectamente y a saber pasajes enteros de memoria-, acabó aborreciendo la concepción de la vida que en ella se expresaba y llegó a considerar este libro como la suma de la anti poesía”. En este sentido, explica Trías, como Goethe representa un espíritu distinto, llevado por el realismo y el practicismo de un Sancho Panza que por el idealismo de Quijote. Así Novalis pasa de un entusiasmo inicial por la obra goethiana, a una actitud crítica reflejada en los fragmentos de 1799-1800 en la que considera que *Wilhelm Meister* muestra una incongruencia entre la forma, a la que se reconoce una maestría inigualable, y su contenido que supone una renuncia a los ideales y una encarnación de lo antipoético. *Wilhelm Meister* se cree dotado para la poesía, y piensa dedicarse a la vida artística, al teatro, pero termina por integrarse en la sólida vida burguesa a la que le arrastran las tradiciones familiares. Novalis utiliza en su novela un personaje parecido, el padre de Enrique para contraponerlo a su hijo.

²⁹⁰ Cfr. Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, cit, pág. 35.

y el sueño mundo y surge la Flor Azul que supone una revelación para el protagonista: *Y aunque no tengo ante mis ojos la Flor, me siento arrastrado por una fuerza íntima y profunda: nadie puede saber lo que esto es ni nadie lo sabrá nunca.* La flor azul es la revelación como forma de conocimiento que al igual que la poesía produce la catarsis de iniciación en el mundo invisible. También es vinculación a los ancestros y promesa de felicidad⁽²⁹¹⁾.



Así el padre de Enrique, el protagonista de la novela, recuerda un sueño lejano en el que también aparece la flor y un viejo ermitaño le dice: *Has visto el milagro del mundo. De ti depende que seas el ser más feliz de la tierra y que, además, llegues a ser un hombre famoso. Fíjate bien en lo que voy a decirte: si el día de San Juan, al atardecer, vuelves a este lugar y le pides a Dios de todo corazón que te haga comprender este sueño, te será dada la mayor suerte de este mundo; fíjate sólo en una florecilla azul que encontrarás aquí; arráncala y encomiéndate humildemente al Cielo: el te guiará.*

²⁹¹Cfr. Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, cit., pág. 40, donde la flor azul representa el principio y el fin de toda la obra. Y los sueños a los que no se puede renunciar porque cada hombre contiene un destino íntimo vinculado a dicho ideal. Si los bienes materiales hacen que se renuncie a ese ideal la vida se convierte en un tiempo prosaico. En este contexto, la naturaleza deja de ser un escenario pasivo para provocar con sus dedos invisibles el momento mágico ya que en ella se siente el clamor de las fuerzas misteriosas. Sólo el consagrado (Geweiheter), el buscador de la flor azul, el que cree en lo invisible, tendrá oídos para esas voces que proceden de ella y podrá interpretar sus signos. A los iniciados que se internan en la soledad del bosque, recordando al emboscado de Jünger, se les aparecerá la flor como prodigio místico.

También Novalis construye un cuadro de dioses, inspirado en la antigua mitología germánica, en *Los Himnos a la noche*⁽²⁹²⁾ y muestra como el ocaso del mundo antiguo es la condición para que surja un mundo nuevo. Por eso, ni la mera representación de las pasiones y acciones humanas, ni las puras formas artísticas, por muchas y nuevas que se ideen, constituyen la auténtica poesía. Todo esto no es más que el cuerpo visible, que si no está animado por ese espíritu será un cuerpo inerte, el cadáver de la poesía. *¿Y qué es toda mitología sino la expresión jeroglífica de la naturaleza envolvente, transfigurada por el amor y la fantasía?*

6. Fragmento y religión.

La estética junto con la religión, en cuanto a mediación de totalidad, se presenta como alternativa del ocaso ilustrado. Por ello, la mitología adquiere un sentido poético absoluto y tiene realidad universal para todos los tiempos como tipo. Es decir, para poder alimentar a este tejido mitológico la actividad estética tiene que recuperar su función originaria, la que tenía en los albores de la civilización, cuando poesía y mitología no se distinguían, estos conceptos llevan al absoluto de “religión sensible” romántica. Para estos autores, será preciso remitologizar la Edad Moderna en contraposición al desencantamiento religioso ilustrado. Y ya sobre esa doble revelación, natural y mítica, puede al fin promoverse la revelación religiosa⁽²⁹³⁾.

Para los románticos el sentido espiritual y religioso es determinante para la plasmación de la obra artística y estética. La religión se concibe como un sentimiento personal y subjetivo, guiado por el deseo de unidad de lo inacabado, sentimiento indisoluble del absoluto trascendente. Por ello se sitúa fuera del dogma como experiencia mística que se funde con la naturaleza y el arte. Novalis considera que todo

²⁹²Cfr. Novalis. *Himnos a la noche*. En la segunda parte del quinto, Freya –la diosa germánica-, la hija de Arctur, es el Amor que, despertado por Eros, debe salvar al mundo. De ella emana una fuerza magnética; esta fuerza es la que, al tocar la espada del héroe, Hierro, y al lanzar éste el arma al aire, señalará el camino que conduce a Freya. La segunda parte presenta la casa de Eros, el dios del amor; Ginnistán, nodriza de Eros, se vincula a la Fantasía; Fábula, hija del padre de Eros y de Ginnistán, representa la Poesía, y el Escriba simboliza a la Razón. Sofía es la sabiduría que somete a prueba lo que escribe la Razón. La Noche es el gran seno de la revelación y a ella regresan los dioses “para resurgir en nuevas y magníficas figuras ante el pueblo transfigurado”.

²⁹³ Cfr. Trías, E. *La edad del espíritu*, cit., pág. 510.

lleva a la espiritualidad como la fuerza centrípeta y centrífuga del espíritu humano. El amor y fantasía tienen un fuerte componente religioso que se encuentra en la base de la expresión romantizar:

Romantizar no es más que una potenciación cualitativa. En esta operación el sí mismo inferior se identifica con un mejor sí mismo. Así como nosotros mismos somos semejantes a una serie cualitativa de potencias⁽²⁹⁴⁾.

Y lo romántico en lo que se refiere a la conciencia de la gran fuerza que mueve las cosas; aflora más en las épocas de transición que en aquellas en las que el hombre cree haber llegado a su estado definitivo: *En todas las transiciones, como si fueran una especie de reinos intermedios, diríase que hay una fuerza espiritual y superior que quiere salir a la luz; y del mismo modo como en el mundo en que vivimos los parajes más ricos en tesoros subterráneos y celestes se encuentran entre las grandes montañas, fragosas e inhóspitas, y las inmensas llanuras, asimismo entre los ásperos tiempos de la barbarie y las edades ricas en arte, en ciencia y en bienestar se encuentra la época romántica, llena de sabiduría, una época que, bajo un sencillo ropaje, encubre una figura excelsa.*

Existe una autonomía de lo particular que cada punto representa un mundo y es en cuanto tal el símbolo más apropiado y elevado de la religión. Como explica Duque, para los románticos es preciso que el hombre se encarne en el mundo, en un sentido panteísta de forma que todo órgano del universo pueda ser vehículo y mediador de la divinidad, y henoteísta ya que sólo Uno puede dar tal órgano del mundo. Así, la mitología panteísta encuentra su transfiguración henoteísta en el catolicismo europeo. La reforma luterana, por su parte, interioriza al Mesías respecto a que todo hombre lleva la divinidad en su interior que lo hermana con los otros⁽²⁹⁵⁾.

Para Schelling, el gran propósito del universo y de su historia no es más que la perfecta reconciliación y reencontrada disolución en lo absoluto. Por tanto, la creencia radica en la unidad del hombre con Dios, desde este punto se considera que el hombre no está fuera de Dios sino en Dios y su actividad pertenece a la vida de Dios: *En efecto,*

²⁹⁴ Cfr. Novalis. *Schriften*, pág. 304.

²⁹⁵ Cfr. Duque, F. *La estrella errante*, cit., pág. 158.

hasta las mismas Escrituras encuentran precisamente en la conciencia de la libertad el sello y la garantía de la creencia de que vivimos y somos en Dios⁽²⁹⁶⁾.

Es Schleiermacher⁽²⁹⁷⁾ en sus *Discursos* quien influye de manera determinante en estos autores que consideran imprescindible tratar de devolverle a la religión su pureza originaria, fuera de los anatemas metafísicos, para integrarla en una época que ha perdido el sentido de la misma y que la necesita de forma imperiosa para explicar el misterio de lo real. Pero que difícilmente podría reconocerla en las configuraciones distorsionadas bajo las que se presenta. Este autor utiliza el mito de Prometeo para explicar cómo la religión es la manifestación de lo infinito no de lo finito: *Prometeo robó cobardemente lo que hubiera podido exigir y esperar con tranquila seguridad. El hombre sólo ha robado el sentimiento de su infinitud y de su semejanza con Dios*⁽²⁹⁸⁾.

El sentimiento religioso supone la conciencia de una naturaleza infinita y viviente cuyo símbolo es la multiplicidad en la individualidad. La intuición del universo constituye la fórmula más universal y elevada de la religión. Representarse todos los acontecimientos que tienen lugar en el mundo como acciones de un dios, es religión, esto expresa su relación con un todo infinito. La religión quiere ver en el hombre, no menos que todo otro ser particular y finito, lo infinito, su impronta y su manifestación.

²⁹⁶ Cfr. Schelling, F. *Filosofía y Religión*, cit., pág. 82.

²⁹⁷ Cfr. Schleiermacher, F. D. E. *Sobre la religión*, estudio preliminar de Arsenio Ginzo Fernández, Tecnos, ed. 1990, donde explica que los Discursos de 1799 constituyen su obra más representativa que dada su estrecha relación con Friedrich Schlegel se publican en la revista Athenäum. Schleiermacher se constituye como representante de la renovación religiosa y Schlegel, Fr. Apunta: Él habla para dar testimonio a favor de la religión confrontándose a la época.

²⁹⁸ Schleiermacher, F. D. E. *Sobre la religión*, cit., pág. 36.



Karl Friedrich Schinkel. Iglesia gótica sobre un peñasco en el mar. 1813.

Para Schelling, el ser de Dios es un rayo luminoso que hay que buscar en la profundidad de la naturaleza humana. Porque en el hombre se halla todo el poder del principio oscuro y a la vez toda la fuerza de la luz. En él se encuentra el abismo más profundo y el cielo más elevado o ambos centros⁽²⁹⁹⁾. Aquella unidad indivisible en Dios es divisible en el hombre y ésta es la posibilidad del bien y del mal. La primera posibilidad en un obrar moral se emparenta con el idealismo y lleva a que el hombre se eleve desde lo creado a lo que está por encima. Es voluntad que se contempla a sí misma en la plena libertad y deja de ser instrumento para ser mismidad.

La religión supone la apertura de un horizonte espiritual como culminación de la revelación. Este encuentro con el principio divino plenamente trascendente disuelve la fragmentación del ser, que se ha sufrido como maldición y caída, y la trasciende en el Uno místico.

Para Marchán Fiz⁽³⁰⁰⁾, en lo romántico la construcción de la obra de arte se vincula a un proyecto que ansía la infinitud y la universalidad. En Schelling dichas ansias de infinitud se colman poniendo la obra de arte total bajo la advocación divina,

²⁹⁹ Cfr. Schelling, F. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*, IV, pág. 253 y ss.

³⁰⁰ Cfr. Marchán Fiz, S. *Arte moderno. Ideas y conceptos*, pág. 156 y ss.

ya que la tensión entre la infinitud de lo estético y la finitud de sus manifestaciones singulares se calma gracias a esa suerte de emancipación platónica que les hace partícipes de ese ideal inalcanzable. El idealismo ofrece el concepto más general de libertad, pero el concepto real es que la libertad es una capacidad para el bien y el mal. De ahí la veta profunda que surge en el romanticismo inglés donde se invoca el lado oscuro que confluye en el satanismo donde se sitúan desde Byron hasta Shelley y que sería determinante en el malditismo de Baudelaire.

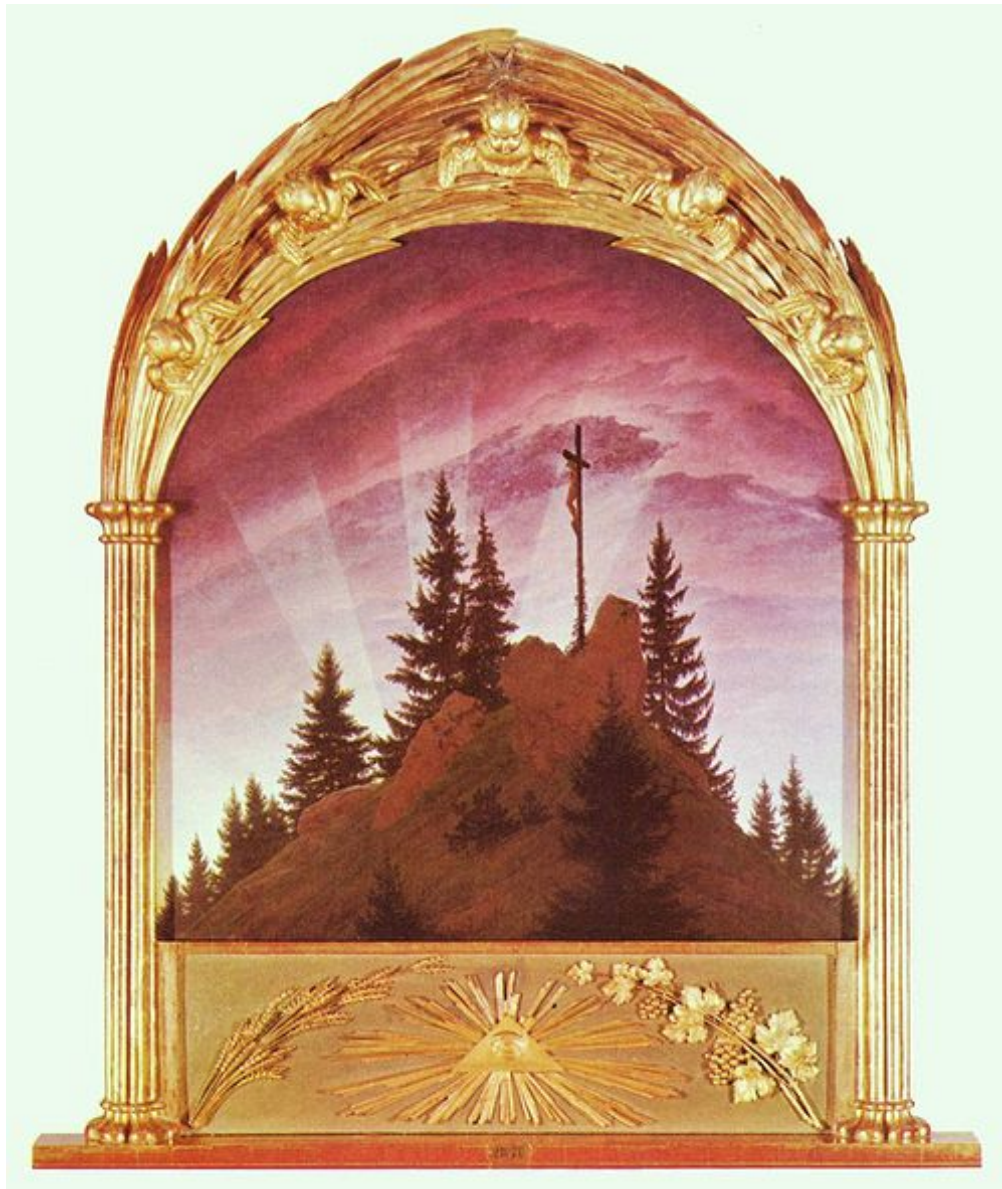
En la estética romántica la cara de la destrucción está presente en el hombre que desafía a los dioses y al destino. Por eso, se anhela la salvación y para ello se utiliza como cauce la mística religiosa, vinculada a la simbología, que libra de la tiranía de la cerrazón conceptual para abrir a la pluralidad de sentidos. De esta forma, resurge un nuevo simbolismo con una profunda carga estética a partir de una nueva concepción mágica que a partir del Renacimiento había sido condenada a la clandestinidad. Como explica Trías, se trata de asistir a un retorno del espíritu en el sustrato inconsciente que le constituye, en el cual debe al fin producirse el encuentro místico entre el testigo de ese retorno y el lado oscuro y nocturno que constituye la carta esotérica del espíritu⁽³⁰¹⁾. En esta línea, las palabras de Schlegel: *Un hombre de religión es quien vive sólo en lo invisible y para quien todo lo visible tiene sólo la verdad de una alegoría. Es hora de rasgar el velo de Isis y revelar el secreto. Quien no pueda resistir la visión de la diosa, que huya o que perezca.*

Y concluye Novalis:

*“Se levantó la losa-
Resucitó la Humanidad-
Tuyos para siempre somos,
no sentimos ya lazos.
Huye la amarga pena
ante el cáliz de Oro,
Vida y Tierra cedieron
en la última Cena.”* ⁽³⁰²⁾.

³⁰¹ Cfr. Trías, E. La edad del espíritu, pág. 481.

³⁰² Cfr. Novalis. Himnos a la noche, cit., pág. 28.



Friedrich, C. D., Tetschener Altar o Cruz en las Montañas, 1807-08.

IV. LA RUINA ROMÁNTICA Y LA DESCOMPOSICIÓN ESTÉTICA.

La estética de la ruina se consolida como la descomposición del orden establecido, a partir de la última estética ilustrada, reflejo del resquebrajamiento del edificio racional que ya en el XIX impregna todos los órdenes artísticos desde la pintura, a la arquitectura o la literatura.

La ruina brota de la naturaleza como un fragmento irrecuperable que simboliza el anhelo de lo clásico, la nostalgia de un mundo perdido, en un presente que anuncia una nueva libertad formal. Lo expresa Hölderlin con gran belleza en *Hiperion*:

¡Ah esos valles muertos de la Elida, de Nemea y de Olimpia donde, recostados en las columnas de algún templo del olvidado Júpiter, rodeados de rosas de laurel y siempre vivas, contemplábamos el salvaje lecho del río, y la vida de la primavera y el sol eternamente joven nos recordaban que también hubo hombres allí alguna vez, desaparecidos para siempre, que de la soberana naturaleza humana apenas queda allí algo más que el fragmento roto de un templo o una imagen de muerte en la memoria...Entonces me sentaba tristemente junto a él y, jugueteando, limpiaba el musgo del pedestal de un semidiós, extraía de los escombros la espalda marmórea de un héroe, arrancaba las zarzas y malezas de un arquivado medio enterrado, mientras mi Adamas dibujaba el paisaje que como un consuelo amistoso rodeaba las ruinas⁽³⁰³⁾.

La ruina romántica procede de un pasado glorioso (helénico, ático, romano o gótico), que a partir de la ficción le confiere una fuerza nueva a una realidad disuelta. A lo histórico se retorna a partir del primado de la fantasía, prescindiendo de modelos preestablecidos. En Hölderlin, como apunta Zweig, se recurre a la Arcadia primitiva que una vez dieron los dioses a los hombres y éstos perdieron. También en el cuadro de Heinrich Füssli “Fuseli”, el artista conmovido por la grandeza de los fragmentos antiguos (1778-1779) se expresa la impotencia del creador frente a una realidad inacabada (³⁰⁴).

³⁰³ Cfr. Hölderlin. *Hiperion*, Alianza, ed. 2001.

³⁰⁴ Cfr. Zweig, S. *La lucha contra el demonio*, cit., pág. 111.

En *Oda a Nápoles*, Shelley se adentra en la desenterrada ciudad para oír las hojas de otoño, como leves pasos de los espíritus que pasean por las calles. Entre las ruinas, se hacen presentes también fenómenos sobrenaturales. Y éstas se constituyen como el *medium* entre el mundo de los vivos y los muertos y anuncian la presencia divina. Así dice el poeta:

*A través de esos ámbitos sin techo: penetrando,
el trueno oracular sacudió al alma atenta
suspendida en mi sangre: noté que desde su honda
alma hablaba la tierra: lo noté, sin oírlo:
a través de las blancas columnas fulguraba
El rebose del mar sosteniendo las islas,
¡un plano de luz entre dos cielos de azul claro!*

La percepción extrasensorial se activa cuando el poeta es capaz de ver más allá. El ojo físico se transforma en ojo espiritual que permite captar el silencio en cristal del aire. El concepto de imaginación trasciende de lo puramente poético para convertirse en una actividad mental que muestra otros ámbitos de la realidad que completan el conocimiento. Y la ruina como lugar fragmentario y atemporal se convierte en un recinto místico que pone en contacto la naturaleza del cielo y la tierra, es decir, el cosmos con el espíritu. En este lugar de mediación el artista tiene la función de testigo que a través de la memoria refleja en la obra artística los jeroglíficos simbólicos de su propia interioridad.

John Martin, máximo exponentes del romanticismo inglés, de la serenidad inicial de *Ruinas de una ciudad* (1807-1810) pasa a un tono apocalíptico y catastrofista reflejado en *El bardo* (1817), *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal* (1824-27) o en *Las siete plagas de Egipto* (1823). Complejas composiciones que expresan el castigo de los dioses a una humanidad que implora al cielo para no fallecer junto a los escombros. Y retorna a la fantasía en composiciones complejas en las que la alegoría siempre conduce al derrumbe del paraíso inicial.



John Martin. Las siete plagas de Egipto. 1823.

A propósito de estos cuadros, en los que la ruina simboliza el declive y la perdición, se pregunta Borges por qué la pesadilla es más atractiva que el sueño:

¿Por qué nos atrae el fin de las cosas? ¿Por qué ya nadie canta la aurora y no hay quien no cante al ocaso? ¿Por qué nos atrae más la caída de Troya que las vicisitudes de los aqueos? ¿Por qué preferimos el Infierno de la Comedia al Paraíso? ¿Por qué, instintivamente, pensamos en la derrota de Waterloo y no en la victoria? ¿Por qué la tragedia logra un respeto que la comedia no alcanza?⁽³⁰⁵⁾.

La ruina de lo fragmentario se presenta como un recuerdo, un presentimiento e incluso como la imaginación del futuro al adquirir este carácter atemporal. Es una pieza en descomposición, lo que abre a la totalidad de posibilidades de lo inacabado. Como explica Marchán Fiz, “las ruinas tanto hechizan a los ojos, fascinando por su mera presencia, como excitan a la imaginación, tanto suscitan efectos pintorescos como desencadenan afectos varios, asociaciones de ideas o recuerdos, tensiones entre la memoria y la imaginación, incitaciones a lo melancólico o al ensueño⁽³⁰⁶⁾.”

Con estos presupuestos entronca la obsesión por lo medieval unida a la conciencia de escisión. “La arquitectura griega es un objeto, la gótica una idea” declara Coleridge. Las ruinas góticas en los cuadros de Friedrich o en los cuentos de Tieck, evocan la historia lejana a través de pasajes que deslumbran por el aislamiento al que está sometida naturaleza. A su vez, la estética de la ruina se opone a la mentalidad

³⁰⁵ Cfr. Borges, J.L. *Fini Mundi*, con las pinturas de John Martin, Franco Maria Ricci, Milán, ed. 1997.

³⁰⁶ Cfr. Marchán Fiz, S. “La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto”.

mecanicista y selectiva y prima el placer estético frente a la utilidad. No obstante, la pluralidad de sentidos que adquiere dicho fragmento es muy amplia y depende de la intencionalidad artística de cada autor. Así, por ejemplo en el cuadro de Friedrich “Ruine Eldena” (1825) se descubre, frente a la grandiosidad de una naturaleza sublime que se enreda con las piedras desmoronadas, un segundo plano menos visible en el que dos campesinos apoyan sus aperos en la parte baja de la ruina convertida en establo.



Friedrich, G. D. Ruine Eldena, 1825.

Esta ruina se vincula a lo fantástico pero también a lo real. Este segundo aspecto es quizás el menos estudiado pero aparece de forma recurrente para explicar que existe un anclaje con lo cotidiano que le da verosimilitud. El párrafo siguiente de Hyperion muestra como siempre el espíritu por muy alto que vuele tiene que descender al plano real: *Como el viento del norte que pasa aullando, devasta el presente las flores de nuestro espíritu y las mustia apenas abiertas. Y sin embargo, ¡qué día magnífico el que me rodeó, allá en el Cintho! Amanecía aún y ya estábamos arriba. Entonces surgió en su eterna juventud el viejo dios solar, contento y sereno, como siempre, voló hacia lo alto el Titán inmortal con sus mil alegrías propias, y sonrió sobre su desolado país, sobre su templo, sus columnas que el destino había derribado ante él como los pétalos*

de rosa marchitos que un niño al pasar, sin pensarlo, arrancó del rosal y esparció por el suelo.

La flor del espíritu mustia establece una correlación con las columnas derribadas que se anclan en el presente a partir de los pétalos que el niño esparce por el suelo. Y muestra la fugacidad y desintegración de todos los elementos por el paso del tiempo. En *La Abadía de Furness*, Wordsworth también combina las ruinas de otros tiempos con el progreso de la revolución industrial en ciernes. Y señala:

*A mediodía aquí vienen a descansar
estos trabajadores ferroviarios. Se sientan,
pasean por las ruinas, pero no se oyen charlas
vanas: han adoptado todos un aire serio.
Y, con común respeto, es alabado Dios:
Saqueadores profanos, ¿no os sentís reprobados
Mientras éstos, de espíritu sencillo, se conmueven?⁽³⁰⁷⁾.*

El hombre sencillo es capaz de captar y respetar el valor simbólico que posee la ruina como lugar sacro. Los trabajadores ferroviarios entienden el alma del recinto y captan lo sagrado que reside en la propia naturaleza del hombre.

Es relevante como en la estética romántica ya opera la separación entre la participación estilística y el contenido semántico o iconográfico que la ruina comunica. Novalis, en su teoría sobre el signo, explica como ya no se busca la unidad de significado y expresión, propia de la estética clásica, y se opta por la libertad formal y la autonomía creativa en la que la ruina como elemento del pasado se conjuga con elementos que remiten al presente e incluso al futuro⁽³⁰⁸⁾. Dicha mezcla apuesta por lo novedoso o lo moderno frente al clasicismo tradicional. Como apunta Arnaldo, en la misma medida en que el Romanticismo rechaza el mero virtuosismo decorativo, o el

³⁰⁷ Cfr. Byron, Schelley, Keats, Coleridge, Wordsworth. Poetas románticos ingleses, introducción de José María Valverde, Planeta, Barcelona, ed. 2000.

³⁰⁸ Cfr. Marchán Fiz, S. “La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto”, cit., cuando señala en relación a la episteme clásica como la ruina es acogida con más resignación que consuelo, siendo interiorizada más como una degradación o privación de la forma artística que como su afirmación.

manejo del estilo como instrumento de simulación, se hace cargo sin restricciones de la defensa de la autonomía del lenguaje estilístico y de su conformidad objetiva⁽³⁰⁹⁾.

Como apunta Argullol, lo peculiar y fecundo de la “ruina romántica” es que de ella emana un doble sentimiento: *Por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debida al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a las cadenas de la mortalidad* ⁽³¹⁰⁾.

La ruina humana unida a la catástrofe es recurrente en Inglaterra y adquiere una entidad que en Alemania, influida por un espíritu protestante y austero, no se consolida porque en el fondo pervive el ideal de armonía y fusión con la naturaleza. En el romanticismo inglés, la situación difiere con un malditismo también acentuado en los poemas de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), que sin tanta notoriedad como Byron, mereció la etiqueta de satánico. Dice Shelley en línea con Martin:

*La esperanza, por fin, de atormentarle huele
como un montón de muertos a un cuervo tras la guerra*⁽³¹¹⁾.

Otro caso paradigmático es el de *Frankenstein de Mary Shelley* que vincula la ruina a la técnica como crítica revolucionaria a la noción de progreso. Ya consolidada la teoría anticlásica de la belleza de la ruina, lo monstruoso se une al sentimiento de lo horrible. Dichos aspectos oscuros destacan la carencia de luz, carencia de bondad, carencia de formas. Y se utiliza el recurso literario de vincular la ruina a los hechos cotidianos para acentuar aún más lo terrorífico. A su vez, la decepción ante un presente imperfecto se vincula al simbolismo de la decadencia y la ruina, al yo subjetivo, que culmina en el caso de Goya con las pinturas negras, donde se acentúa lo grotesco y tenebroso a partir de la ruina humana.

³⁰⁹ Cfr. Arnaldo, J. *Estilo y naturaleza*, cit., pág. 34 y ss.

³¹⁰ Cfr. Argullol, R. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, pág. 21- 22.

³¹¹ Cfr. Shelley. “Fantasma” en *Poetas románticos ingleses*.



Goya. *Las pinturas negras en la Quinta del Sordo*, 1819-23.

En el ámbito musical, Schubert aborda también la temática de la ruina. En concreto, se inspira en “*Paisaje invernal con una iglesia en ruinas*” de Friedrich en su composición de *Winterreise* (Viaje de invierno). Ciclo de lieder compuestos sobre poemas de Wilhelm Müller. Es su última creación y en ellos el protagonista desolado por el amor frustrado se funde anímicamente con el paisaje helado y oscuro de la ruina y la noche. La ruina se convierte en símbolo de fugacidad, transitoriedad, soledad, y caída u ocaso vinculada a la mortalidad.

Respecto a la proyección de la ruina en la modernidad, dicha estética influye en Benjamin que bucea en la arqueología de la modernidad a través de los jirones de las cosas y del pensamiento. Como añade Marchán Fiz: “En esta dirección, a veces se apunta que nuestra presente condición artística se erige sobre las ruinas de lo moderno. Prefiero sugerir que se erige sobre los efectos de la construcción de lo moderno”⁽³¹²⁾. También las ramificaciones de estas estéticas alcanzan a la posmodernidad desde el Land Art hasta los graffities.

³¹² Lessing, G.E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*.



"Good life" R.E.S.P.E.C.T Sevilla.

V. LO SUBLIME EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA ROMÁNTICA.

La categoría de lo sublime, articulada en la Ilustración y consolidada en *La Crítica del Juicio*, se convierte en referente estético del *organum* romántico inspirado por un fuerte sentido subjetivo, trascendente y espiritual. Lo sublime muestra el desgarramiento y las escisión interna de un sujeto artístico romántico que trata de encontrar la unidad o totalidad perdida en un mundo ideal evanescente.

Surge de nuevo la superposición romántica del sentimiento clásico con el moderno que fructifica en una potente práctica artística desde Hölderlin a Wagner. Schelling explica cómo la escisión es germen de lo sublime al manifestarse la dualidad entre el mundo moderno, el de los individuos, y el antiguo, el de los géneros. El mundo moderno es el de la desintegración ya que la ley dominante es el cambio y la alteración. Todo lo finito muere aquí, puesto que no es en sí mismo, sino sólo para significar lo infinito. El mundo antiguo era el de lo eterno, permanente e imperecedero⁽³¹³⁾.

Schiller añade cómo lo sublime proporciona una salida del mundo sensible, dentro del que lo bello querría mantenernos siempre prisioneros. Lo sublime arranca al espíritu autónomo de una red que ata y propicia una revelación sobre la verdadera determinación⁽³¹⁴⁾. Gracias al sentimiento de lo sublime (*das Gefühl des Erhabenen*) se produce una peculiar capacidad de receptividad (*Empfänglichkeit*) y de manifestación en el hombre que funda la experiencia. Así se desvela (*wird erfahren*) algo esencial sobre nosotros mismos y sobre el ser de la naturaleza como un poder que nos sobrepasa y que siempre está más allá, o más acá, de su efectiva realización o expresión. Ese éxtasis de felicidad que también logra el sentimiento de lo sublime, aunque sea por un instante, encuentra en el arte su camino iniciático. Todas las formas del arte son efectivas porque son posibles. Por ello obtiene el arte en cada una de sus formas, la totalidad, la completa divinidad.

³¹³ Cfr. Schelling, F. *Filosofía del arte*, III, pág. 4.

³¹⁴ Cfr. Schiller, J.C.F. *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, pág. 105.



Friedrich, C.D. *La cruz en la montaña*, 1806.

La poesía llena este angustioso vacío que se teje entre las partes elevadas y las regiones más bajas del espíritu, entre los dioses y los hombres y construye el páramo sublime. Novalis dice en *Himnos a la noche*: *Desvaneciese la pompa de la tierra, se disipó con ella mi dolor –mi melancolía se fundió en un mundo insondable y nuevo – y tú, entusiasmo nocturno, sueño del cielo, caíste sobre mí –todo el paraje se elevó lentamente; sobre el paraje flotaba, liberado y renacido, mi espíritu*. Esta elevación del espíritu a sí mismo constituye el principio fundamental de lo sublime. La subjetividad es la luz espiritual que brilla en sí misma, en un lugar antes oscuro, y , mientras que la luz natural sólo puede brillar en un objeto, esta nueva llama es para sí misma el soporte y objeto, en el que brilla y conoce. El poeta romántico siente en la elevación de lo terrenal un mundo superior que es su patria. Hölderlin encuentra la armonía en esa exaltación sublime de las alturas: *¡Oh, melodías, que os cernéis allá arriba en lo Infinito, quiero volar hacia vosotras, siempre hacia vosotras!*

Esa pureza sublime a la que conduce el sentimiento trágico, pone toda su fe en el mundo más elevado del ideal que colisiona con lo terrenal. Ese reino de lo

sublime encuentra en la poesía de Hölderlin un sentimiento de nostalgia, que despierta el recuerdo del cielo perdido, la añoranza infinita de una invisible patria clásica ya irrecuperable. Como explica Zweig, las dos únicas direcciones del alma de este poeta se fijan: “hacia atrás” y “hacia arriba” nunca su voluntad se dirige a la vida real sino que está siempre fuera y por encima de ella:

*Mi vocación es sólo cantar lo sublime; por eso Dios me dio
una lengua y puso el reconocimiento en mi corazón⁽³¹⁵⁾.*

Hölderlin no quiere la realidad que él llama destructora, sino que busca el mundo eternamente ideal, el mismo lugar que evoca Shelley:

*Some world
where music and moonlight and feeling
are one.*

Un mundo donde el espíritu puro pueda flotar en un elemento también puro. Como apunta Hegel, respecto a lo sublime, la mirada, la conciencia, el querer y el pensar se elevan y encuentran en otro lugar su verdadera universalidad, unidad y satisfacción, ese lugar es el de lo infinito y verdadero. El absoluto mismo se convierte en objeto del espíritu por el hecho de que éste entra en el estadio de la conciencia y se distingue en sí mismo como objeto absoluto del saber⁽³¹⁶⁾.



Friedrich, C.D. Mañana. 1821.

³¹⁵ Cfr. Zweig, S. *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*.

³¹⁶ Cfr. Hegel, G. W.F. *Estética*.

En pintura, la obra de Goya, a partir de 1793, desembocaría también en la formulación de nuevas categorías estéticas vinculadas con estos postulados románticos. Es el caso de *El coloso* (1808-1810) donde se pone en valor el concepto de nueva forma artística (“*bildenke Kunst*”) de Lessing⁽³¹⁷⁾ a partir de la expresión de lo sublime.

En relación a la música y poesía, para Schelling, de su recíproco influjo surge la obra más elevada, la más sublime. En esta línea, Schopenhauer considera que la música, que de por sí constituye capítulo aparte respecto a las otras artes, es tan grandiosa porque trasciende de lo aritmético para situarse en lo metafísico. Excita la fantasía y da forma a ese mundo espiritual tan vivamente agitado y sublime que invisible nos habla para revestirse de carne y colores. A su vez, profundiza en un tema clave respecto al sujeto artístico romántico la cuestión del genio artístico, que reside siempre en la base de este sentimiento sublime conectado con la intuición, fantasía e inspiración⁽³¹⁸⁾.

En *El mundo como voluntad y Representación* explica Schopenhauer cómo la fantasía ensancha el círculo de visión del genio respecto de los objetos que en la realidad encuentra. Dicha fuerza es compañera y hasta condición indispensable del genio, cuya obra se impregna de inspiración. Ese fuerte componente de subjetividad y originalidad del creador hace que creador y creación se unan y no puedan disociarse y confieren carácter de sublime a la obra artística⁽³¹⁹⁾. Para Wagner, el ejemplo más evidente de representación del genio lo encarna Beethoven, expresión suprema del sino artístico del músico creador de una nueva forma de arte que configura un mundo⁽³²⁰⁾.

Los temas de Beethoven como es el caso de la consagración de toda su obra en la novena sinfonía manifiestan lo sublime a partir de la elección de un tema que arrastra consigo todo lo demás, el texto, la voz humana y la forma cíclica, para envolver al oyente en un estado elevado. Es en este sentido es en el que se declarará Wagner su heredero. A su vez, la novena de Beethoven supone también la expresión musical de la utopía estética de Schiller. El sujeto romántico se eleva al infinito a partir de un sentimiento de exaltación. Luego el choque con lo real, donde se encuentra incapaz de operar, lo hunde en la depresión o en la destrucción. Es ahí donde el concepto de lo

³¹⁷ Vid. Marchán Fiz, S. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*.

³¹⁸ Cfr. Schelling. *Espíritu creador y ciencia de la naturaleza* (1807).

³¹⁹ Cfr. Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, cit., pág. 156 y ss.

³²⁰ Cfr. Wagner, R. *Ópera y drama*, cit.

sublime adquiere también tintes fantasmagóricos y extrema la vivencia de lo sobrecogedor. La intuición frente a lo grandioso, poderoso y terrible que entra en la vida del hombre y éste no puede controlar porque lo supera.

Por todo ello, el espíritu en lo temporal se construye contradictorio ya que oscila entre estados de sublimación sucedidos de la posterior caída en la infelicidad y oscuridad. La luz dura el tiempo de un relámpago en las esferas celestes. De repente se encuentra con que el sol del espíritu, el mundo ideal, ha desaparecido, y en la noche glacial sólo reinan huracanes. Lo que tendrá una influencia determinante con posterioridad para autores posteriores tan relevantes como Van Gogh o Munch. En palabras de Marchán Fitz,⁽³²¹⁾ unas vivencias que se prolongan en numerosos episodios de la modernidad hasta culminar en hitos tan tardíos como el *Vir heroicis sublimis* (1950-1951) de B. Newman o la Capilla Rothko (1971) en Houston.



Van Gogh, V. Noche estrellada, 1889.

³²¹ Cfr. Marchán Fiz, S. Arte moderno. Ideas y conceptos, pág. 133 y ss.

VI. NATURALEZA Y TRAGEDIA ROMÁNTICA.

La estética romántica bebe de las fuentes trágicas para dibujar un paisaje poético que transmite el sufrimiento vinculado a la elevación tras la que siempre espera una caída. Así se inspiran en la tragedia griega donde los héroes son tan sensibles como cualquier otro hombre a los padecimientos de la humanidad, y justo los hace héroes que sientan el padecimiento con fuerza y muy dentro de sí y sin embargo no sean doblegados por él. Por ello, la primera ley del arte trágico es la representación de la naturaleza en su padecer que se convierte en máxima para un artista romántico que debe llevar la representación del *pathos*, tan lejos como pueda sin que aparezca coartada su libertad moral.

Como explica Schiller, el padecimiento no puede ser nunca el fin último de la representación. Esta delicada sensibilidad para el padecimiento del arte griego es un modelo de imitación para todos los artistas románticos y para conseguir el equilibrio hay que recurrir al principio de lo apolíneo. La tragedia es el género poético más elevado, al mostrar la angustia y el dolor de existir. Es la representación del sueño absoluto cuyo único deseo es servir al arte y a los dioses y no a la vida ni a los hombre⁽³²²⁾.

A partir de la estética romántica se constituye como una salida de emergencia y aglutinante de los dominios escindidos y de una realidad cruel. El artista contempla el paisaje sin poder separarlo de su yo más íntimo y profundo. Se busca refugio en la naturaleza huyendo de una realidad dolorosa que lo perturba y ésta ofrece la paz y el sosiego. Es la imagen arquetípica que refleja el cuadro de Caspar David Friedrich: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). El caminante sobre el mar de niebla sube a la más alta cima para purificarse y aproximarse a lo divino. Schopenhauer explica esta idea de unión: *El que se entrega a la contemplación de la naturaleza se absorbe y se pierde en ella. Por consiguiente llevará en sí la naturaleza y la sentirá como un accidente de su propio ser* ⁽³²³⁾.

³²² Cfr. Schiller, J.C.F. *Escritos sobre estética*.

³²³ Cfr. Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, (1ª ed. 1818), Porrúa, México, ed.2000.

Esa fusión hace que el hombre abandone las tensiones y alcance la felicidad a partir del camino de la contemplación de la naturaleza. En palabras de Hölderlin, en *Hiperion: Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, ésta es la cima de los pensamientos y alegrías, ésta es la sagrada cumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno donde el mediodía pierde su calor sofocante y el trueno su voz, y el hirviente mar se asemeja a los trigales ondulantes*. En el caso de *El monje y El mar (Der Mönch am Meer)* Friedrich, logra esa dimensión con la disolución de la forma que se produce a medida que se intensifica la mirada en el lienzo y entronca con la abstracción al lograr un efecto de ensoñación. El paisaje se autonomiza y se siente el magnetismo del infinito como una inmensidad que va más allá de lo visible. Esa sensación de disolución la expresa Argullol cuando señala la “desantropomorfización del paisaje”, o el paisaje como desposesión.

Ese sentimiento que la naturaleza despierta, analizado con detenimiento por Kant⁽³²⁴⁾ y con posterioridad por Schiller⁽³²⁵⁾ y Schopenhauer⁽³²⁶⁾, es dual ya que permite al individuo, por un lado, encontrar la armonía perdida pero este sentimiento no dura ya que al volver al ámbito de lo real se encuentra de nuevo con el desgarró y el sentimiento de destrucción.

En otros casos en esa recreación se vierte un profundo dolor interno, cuyas causas también adquieren correlato externo. Por ello perdura poco el sosiego ya que el mundo exterior se convierte en reflejo del espíritu atormentado del artista y en la naturaleza aparecen como en un espejo árboles retorcidos y espectrales. La vivencia que se une a la sugestión cognoscitiva se articula con ficciones estilísticas que representan ese sentido trágico de la existencia. Es el caso de los paisajes fantasmagóricos de Friedrich donde la muerte es una presencia continua. Como explica Arnaldo, los paisajes más elaborados de Friedrich tienen apariencia de holograbados, a causa de la compleja adición de puntos de vista y de la severidad compositiva. En ellos asoma el sentimiento, sumiéndose en la experiencia de un estado alotrópico de la naturaleza que realiza el medio artístico de forma absoluta⁽³²⁷⁾.

³²⁴ Cfr. Kant. *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*, Fondo de Cultura Económica, ed. 2005.

³²⁵ Cfr. Schiller, F. *Lo sublime*.

³²⁶ Cfr. Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, cit.

³²⁷ Cfr. Arnaldo, J. *Estilo y naturaleza*, pág. 89 y ss.

También las acuarelas de Turner⁽³²⁸⁾, con los mares encrespados, reflejan la turbación interna del pintor. Como explica Argullol⁽³²⁹⁾, estos encuadres de la escisión, indican el desgarramiento ontológico, el “cisma”, como lo llama John Keats, que atormenta al sujeto romántico y toman su forma más peculiar en el choque entre interior y exterior.



Turner. Mar encrespada con naufragio, 1840-45.

En la misma línea, Beethoven expresa lo que ocurre en la naturaleza en forma de catástrofe. La catástrofe, en palabras de Furtwängler⁽³³⁰⁾, es dramática en cuanto que supone una disposición anímica y a la vez unida a una profunda lógica espiritual. Este nuevo concepto de belleza desafía a las reglas del período neoclásico y se sumerge en la oscuridad para mostrar la cara oculta de las tinieblas. En palabras de Víctor Hugo⁽³³¹⁾, en este momento no hay otras reglas que las de la naturaleza donde se encuentra lo bello y su reverso lo feo (identificado en Wagner con lo demoníaco). Es el caso del rugido

³²⁸ Cfr. Turner, J.M.W. *Mástiles de un barco naufragado, 1825 y Mar encrespada con naufragio, 1840-45 en Turner y El mar.*

³²⁹ Cfr. Argullol, R. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, pág. 58 y ss.

³³⁰ Vid. Furtwängler, W. cit.

³³¹ Cfr. Hugo, V. *Manifiesto romántico*, pág. 67 y ss.

sobrecogedor de las tempestades de *El Holandés Errante* de Wagner, que en su travesía por los mares del norte se transforma en espejo de su sufrimiento interior⁽³³²⁾.

Esta huida de lo real se construye en algunos casos con una fantasía avivada a partir de estados alucinatorios. Es el caso de Coleridge (1772-1834) cuyo consumo de láudano, opio líquido, influye en la composición del poema *El Khan Kubla* donde Alph, el río sacro, va fluyendo por cavernas que el hombre nunca pudo medir, hasta llegar a un mar sin sol:

*¡Era un raro milagro: una soleada
cúpula de placer con cavernas de hielo!
Y, un dulce tañendo, una doncella
vi una vez en visión: una abisinia
que, al son de su dulcémer, cantaba al mote Abora.
¡Ojalá reviviera en mi interior
su música y su canto!
Con tal hondo placer me vencería
Que, con música fuerte y duradera,
Podría construir en el aire esa cúpula,
¡la cúpula soleada; esas cuevas de hielo!
Y cuantos escucharan las verían allí,
Y gritarían todos: ¡Mira, mira
sus ojos destellantes, su cabellera al viento!
Teje un círculo en torno de él tres veces,
y con sacro temor cierra los ojos,*

³³² Cfr. Mayo, A.F. La joya mejor, donde se relata el tormentoso mundo interior de Wagner a partir de 1937. Y Wagner, R. *Mi vida* cuando explica la terrorífica tormenta que inspira el Holandés Errante. El músico la relata sin pasar por alto las fuertes dosis de superstición, fatalismo y sublime sentimiento religioso que embargó a toda la tripulación mientras se debatían entre la vida y la muerte. En concreto, relata cómo llegaron en diligencia hasta la frontera ruso-polaca la tarde del segundo día de viaje y pasaron la noche en una taberna de contrabandistas. Al día siguiente consiguieron arribar al puerto prusiano de Pillau donde en un barco mercante de la clase más ínfima, llamado Tetis, se suponía que arribarían a Londres en ocho días. La primera escala del viaje en Copenhague fue tranquila pero luego sufrieron una terrible tempestad. Lo que les hizo desviarse a un puerto noruego del Báltico. Y después de volver a proseguir viaje se vieron envueltos en una tormenta tan terrible que Wagner y su mujer pensaron que perecerían en alta mar. De ésta señala el músico “Lo que despertaba en mí el horror de la muerte no era la terrible fuerza con la que el barco era lanzado arriba y abajo y, sin dirección alguna, era arrebatado por el monstruo del mar que ora representaba un profundo abismo, ora la escarpada cima de una montaña; lo que me llenó con el sentimiento de la resolución fatal fue el desaliento de la tripulación, en la que advertí las miradas malignas y desesperadas con las que Minna y yo parecíamos ser señalados por ellos supersticiosamente como la causa del inminente naufragio” .

*porque se ha alimentado de rocío de mieles
y ha bebido la leche del Edén.*

El arte se convierte en la única tabla de salvación frente a una existencia desolada y el artista, en medio de todas las convulsiones, no puede dejar de nutrirse de la vida como materia de creación y comprensión del mundo. El relato de Heinrich Heine titulado *Las memorias del Señor Von Schnabelewopski*, publicado en 1833, para construir la Leyenda del Holandés errante, es ilustrativo de la necesidad de intensidad de experiencias vitales. En concreto, Schnabelewopski se presenta como un joven noble que en Polonia, su hogar, experimenta la contradicción entre su idealismo y la amargura que le produce la nula comprensión de su entorno. En este sentido, afirma: *Yo sé todo esto, y muero de las monstruosas angustias y las dulzuras espantosas de nuestro tiempo.*

Lo que sigue a esta escisión es la construcción de distintos cuadros reflectantes del sentimiento romántico donde se hace patente la fragmentación entre materia y espíritu que afecta al protagonista y al mundo que le rodea. Por un lado, se describen las vivencias hedonistas del aristócrata en Hamburgo, cuna del materialismo de una nueva burguesía emergente, que reniega del idealismo de los poetas. Y, por otro, aparece el mundo sublime de imágenes y sueños de Schnabelewopski donde parece alcanzar la felicidad y armonía negadas por la realidad. Así irrumpe la sensación de desgarró que conduce al vértigo del abismo. *El mar de hielo* o *El naufragio de la Esperanza* de Friedrich representan esa otra cara de las tinieblas. En palabras de Argullol: "Volteado y casi imperceptible el cascote del buque naufragado, invadida la superficie por aniquiladores bloques de hielo, la escena friedrichiana representa el absoluto fin de viaje".

Experiencia vital que en muchos casos queda frustrada tras una intensificación tal que lleva hasta a una muerte propia, para usar el término de Rilke. "Entegaros a la Naturaleza antes de que sea ella la que os tome", dice Hölderlin. Y siguiendo esta máxima Keats fallece de tuberculosis en Roma junto a la escalinata de la Piazza di Spagna; Shelley en tormenta frente a la costa italiana y Byron, en Grecia, de peste, combatiendo contra los turcos por la independencia de ese mítico país. Lo explica de una forma muy bella Zweig con el caso de Hölderlin. El poeta ansía el todo y la realidad sólo le ofrece dispersión, aislamiento y disolución fragmentaria. Por todas partes busca

ese mundo mejor que ha anunciado y no lo encuentra porque es un imposible: *El primer ideal de Hyperion (que es una sombra luminosa de Hölderlin) será la naturaleza que todo lo abraza en su seno; pero aun así, ésta no puede disipar la melancolía innata de ese eterno soñador* ⁽³³³⁾.

Entonces busca esa comunión en la amistad, pero ésta no logra llenar la inmensidad de su corazón. Después, parece que el amor le concede esa sagrada unión, pero Diotima desaparece y acaba ese sueño apenas empezado. Luego va tras el heroísmo con la lucha por la libertad pero ese nuevo mundo ideal queda hecho pedazos ante la realidad, pues ésta rebaja la guerra hasta hacerla saqueo, asesinato, brutalidad. El nostálgico peregrino sigue entonces a sus dioses hacia su patria, pero Grecia ya no es la Hélade de la antigüedad, una generación descreída la profana. “Por ninguna parte la exaltación de Hyperion puede encontrar lo absoluto ni la armonía; reconoce su destino terrible, que es ser vencido, más tarde o más temprano, y presiente la “incurabilidad del siglo”. El mundo está despedazado y se ha hecho insípido.”

Es entonces cuando el genio lúcido y feliz muestra a Hölderlin su otra cara, es decir, el aspecto tenebroso del demonio. Y éste libre de la poesía, cae como Faetón, no sobre la tierra, sino aún más abajo: sobre el tenebroso mar de la melancolía.



Turner. Anibal y su ejército cruzando los Alpes. 1812.

Ese idealismo puro y destructivo del poeta lo contraponen Zweig al necesario pragmatismo de Goethe y Schiller, que vuelven de la poesía como de un viaje. “Podrán

³³³ Cfr. Zweig, S. *La lucha contra el demonio*, cit., pág. 112.

volver, si se quiere, cansados, pero regresan con el alma sana y los sentidos cabales. Pero no así Hölderlin, que se rompe al caer y queda herido, destrozado y extrañamente ausente de la realidad. Su despertar del entusiasmo es siempre como una muerte del alma, y entonces, en su hipersensibilidad, no ve en el mundo más que vulgaridad y grosería: “Los dioses mueren cuando muere el entusiasmo. Pan muere cuando muere Psique.” Y concluye Hölderlin:

Sólo unos instantes puede el mortal vivir plenamente como un dios; después su vida ya no puede ser más que un continuo recuerdo de esos instantes.



Thomas Cole. Pilgrim y la Cruz al final del día. 1848.

CAPÍTULO V. DIALÉCTICA Y ANHELO TOTALIZADOR ESTÉTICO HEGELIANO.

I. SISTEMA HEGELIANO Y DIALÉCTICA.

Hegel trata de recuperar el proyecto de totalidad, a partir de un nuevo clasicismo anhelante de un sentido de progreso restaurador que recomponga la grieta del primer romanticismo, esbozado en *La Fenomenología del espíritu* (1807). Aunque su sistema estético se torna fundacional y en resistencia frente a lo desintegrador de la raíz romántica, ésta no desaparece a medida que desarrolla su almacén clásico⁽³³⁴⁾.

La filosofía del arte hegeliana se contempla, en *La Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817) y en *la Estética*⁽³³⁵⁾. Hegel considera como idea clave de la *Fenomenología del espíritu*, que la aparición del arte se caracteriza como una importante figura del espíritu. Lo bello artístico es engendrado únicamente por el espíritu por ello es superior a lo bello natural. Todo lo que procede del espíritu es superior a la naturaleza, su superioridad se comunica igualmente a sus productos y, por consiguiente, al arte⁽³³⁶⁾.

Por otro lado, *La Estética* es una gran lección central y en su concepción está muy influido por la atmósfera romántica de Heidelberg. El mundo auténtico no es el que

³³⁴Cfr. Hegel, G. W.F. *Fenomenología del espíritu* (*Phänomenologie des Geistes*, 1ª ed, 1807) y *Estética*, (título original: *Vorlesungen über die Ästhetik*). Entre 1812 y 1816 aparece la primera parte del sistema – en la *Lógica*- y tan sólo en la *Enciclopedia* (1817) se esboza un esquema general. En todo caso, la filosofía del espíritu no se desarrolla plenamente hasta 1818 y, sobre todo, hasta la edición definitiva de 1827.

³³⁵ Cfr. Hegel, G.W.F. *Werke*.

³³⁶ Cfr. Gadamer, H.G.G. “Hegel y Heidegger” en *La dialéctica de Hegel*, cit., pág. 125. donde señala que no fue Heidegger el primero en formular la teoría de que Hegel representa la culminación de la metafísica occidental. “Demasiado claramente queda escrito en el lenguaje de los hechos históricos que la tradición de dos mil años que confirmó la filosofía occidental llegó a su fin con el sistema de Hegel y con su repentino colapso a mitad del siglo XIX...Pero cuando Heidegger habla de la culminación de la metafísica occidental con Hegel, no se refiere sólo a un hecho histórico. Al mismo tiempo está formulando una empresa a la que da el nombre de “superación” (*Ueberwindung*) de la metafísica.” Y continúa en la pág. 142, cuando señala: “Tomemos, por ejemplo, una proposición como aquella con la que comienza el segundo volumen de la *Lógica* de Hegel, proposición que Heidegger, discutió con ocasión de la celebración del Quinto Centenario de la Universidad de Freiburg: “Die Wahrheit des Sein ist das Wesen” (La verdad del ser es la esencia). Semejante proposición puede ser entendida como el retorno en sí mismo del Ser inmediato y el tránsito que va desde el Ser a la metafísica de la Esencia –y esto sería incluso correcto en el sentido de Hegel.

percibimos en la naturaleza exterior, sino aquél producido por el hombre: el mundo del espíritu, el sol interior. En las *Lecciones sobre estética* (1836 y 1838), el arte bello es el reino del espíritu absoluto y se encuentra en el mismo ámbito que la religión y la filosofía. De esta manera, señala este autor que el objetivo final del arte es el despertar del alma y el efecto que debe intentar obtener.

El historicismo hegeliano está influido a su vez por el libro de Herder (*Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, 1784-1781) en el que se formulan principios precursores de la dialéctica histórica. En particular, establece que el encadenamiento de los poderes y de las formas no es nunca retrógrado ni estacionario, sino progresivo; la organización no es más que “la escala ascendente que conduce (las formas) a un estado más elevado”. Explica Kristeva, como en este momento del XIX el historicismo hegeliano será la marca fundamental del lenguaje artístico y tratará de demostrar que el lenguaje tiene también él, una evolución para apoyar el principio de la evolución de la idea y de la sociedad⁽³³⁷⁾.

Es ese vínculo del espíritu que Hegel teje como definitiva mediación es el que informa sus ensayos políticos y artísticos⁽³³⁸⁾. Aquí reside, en palabras de Cassirer, la misión ideal de la historia moderna. La representación del ideal que el hombre necesita debe convertirse en “poderosa generalidad”, capaz de plasmarse y realizarse históricamente. Sólo en esta expresión encaja verdaderamente lo particular en lo general y lo general en lo particular: en ella, lo racional se torna real y lo real racional⁽³³⁹⁾.

El método dialéctico y las fuerzas en movimiento reflejan también la contradicción de una clase aún ascendente que se sitúa contra el inmovilismo. Por ello, la contradicción está imbricada como factor ya no discordante sino inherente al sistema. Frente a la desintegración romántica conducente a la escisión, se plantea un nuevo centro reorganizador después de la crisis de todos los modelos. A partir de los cambios socio-radicales que se viven, el historicismo devolverá su razón a la ruptura entre idealismo y materialismo de la Revolución Francesa para hallar una continuidad

³³⁷ Cfr. Kristeva, J. *Travesía de los signos*, (*Traversée des signes*, ed. Duseuil), ed. La Aurora, 1985.

³³⁸ Cfr. Hegel, G.W.F. *Theologische Jugendschriften*, pág. 26 y ss y “Entwurf der Vorrede zu der Schrift über die deutsche Verfassung”, en *Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie*, eds. Por Georg Lasson, pág. 136 y ss.

³³⁹ Cfr. Cassirer, E. *El problema del conocimiento (Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, III)*, trad. Fondo de cultura Económica, México-Madrid, 1966, pág. 354.

después del resquebrajamiento. En palabras de Ripalda, es en este momento cuando la burguesía se constituye virtualmente en la clase natural y vertebradora lo que enlaza con el pensamiento de Hegel⁽³⁴⁰⁾.

Es también paradigmática de la época la novela de Goethe de *Wihelm Meister*, donde se trata de lograr un equilibrio contemplativo que cubra las grietas de la complejidad, dando la dimensión artística y especulativa del “todo”. El anhelo de totalidad hegeliano se vincula con la necesidad de restauración del clasicismo (*Klassik*) y de un nuevo orden. De hecho el pasaje que a continuación se cita del *Fausto* de Goethe es una de las principales fuentes de inspiración de Hegel:

Conocer y describir algo que es vivo,

Significa expulsar de él al Espíritu.

Luego quedan las partes en la mano.

¡Qué pena! Sólo falta del Espíritu el vínculo.



Wilhelm Ahlborn. Vista de Grecia en la edad de oro. 1836.

En Hegel, cuando se advierte identidad entre el método y el objeto se trata de una necesidad concreta, de una prueba de la certeza cosmológica. Pero dicha evidencia se contradice a partir de los desdoblamientos y extrañamientos entre sujeto y objeto estético y artístico como historia de un espíritu que se repliega en sí mismo⁽³⁴¹⁾.

³⁴⁰ Cfr. Ripalda, J.M. *Fin del clasicismo. A vueltas con Hegel*, Madrid, Trotta, ed. 1992.

³⁴¹ Cfr. Bloch, E. *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, ed. 1982.

Lukács apunta la triple aparición de la historia en Hegel que corresponde a tres grupos fundamentales de la sucesión filosófica de estadios: el “subjetivo”, “objetivo” y “absoluto”, como los denomina Marx en relación a la Fenomenología y que impregnan su sistema estético. El primer grupo, el subjetivo, se abre con la conciencia inmediata, comprende conciencia de sí, razón. El segundo, objetivo, comprende el espíritu. El tercero, “absoluto”, abarca la religión, el arte y el saber total que alcanza la cumbre y, paradójicamente, anuncia la crisis del sistema (³⁴²).

En *La Fenomenología*, perfila su concepto central de dialéctica que luego traslada al sistema estético. Para este autor no existe posibilidad de tesis y antítesis ya que lo que existen son dos momentos independientes. En este sentido, el concepto de *Aufhebung* (negación, superación o sublimación) tiene primero un sentido negativo. Pero luego se transforma para implicar elementos de verdad que se hacen valer en las contradicciones. Así, Hegel introduce matices muy sutiles respecto a la dialéctica estética de todos los románticos anteriores (desde Schelling a Novalis) y se sitúa de forma intermedia entre éstos y Fichte que niega dicho movimiento a partir del replegamiento del ser(³⁴³).

Hegel movido por la necesidad de vertebrar un espíritu de vínculo articula un gran proyecto global y unitario en el que se traben todas las dimensiones: la fenomenológica o metafísica, la estética, la social y la política. Y teje una dialéctica histórica de relaciones entre objeto y sujeto que se convierten en identidad total mediada. La filosofía es un sistema cuyo significado remite a la totalidad, esto es, a un todo en el cual cada parte reenvía a las restantes y al propio todo. En la corona formada por esta necesidad científica, cada parte representa un círculo, sin dejar de tener con las otras partes relaciones de necesidad.

Hegel sigue las tesis de Schelling, detrás de las que hay una profunda influencia de Leibniz, al articular la visión dialéctica, del espíritu que también explica el fenómeno artístico. Y su posicionamiento ora afín al clasicismo y más adelante próximo a la

³⁴² Cfr. Lukács, G. Aportaciones a la historia de la *Estética*, Grijalbo, México, ed. 1966.

³⁴³ Cfr. Hegel, G. W.F. *Fenomenología del espíritu* (1807), México-Buenos Aires, ed. 1966, cit., pág. 20 y ss.

tensión romántica introduce el matiz de la fuerza y el movimiento para articular una concepción original sobre la totalidad. Y señala que el universal es la multiplicidad de los diversos universales. Éstos se penetran sin tocarse, con lo cual se establece su pura porosidad o su superación. Y, a su vez, éste ser superadas o la reducción de esta diversidad al puro ser para sí no es otra cosa que el médium mismo, y éste la independencia de las diferencias⁽³⁴⁴⁾. Dicho de otro modo: las diferencias establecidas como independientes pasan de modo inmediato a su unidad. Ésta pasa a ser también de modo inmediato el despliegue, y el despliegue retorna a la reducción. Este movimiento es lo que se llama fuerza: uno de los momentos de ella, o sea la fuerza en cuanto a la expansión de las materias independientes de su ser.

Como apunta Gadamer, este procedimiento dialéctico en el método artístico es enteramente distinto y peculiar a las articulaciones estéticas precedentes. Se trata de una progresión inmanente, que no pretende partir de ninguna tesis impuesta, sino seguir el auto movimiento de los conceptos, y exponer, prescindiendo de toda transición designada desde fuera, la consecuencia inmanente del pensamiento en continua progresión⁽³⁴⁵⁾. Ahora bien, la estética de Hegel se confronta con la línea que Schiller sigue respecto a la necesidad de autonomía del sujeto estético. En *La Fenomenología* por un lado se reafirma en el espíritu humano, creador de la cultura, independiente y auto consciente y vinculado a la libertad individual. Y por otro habla del individuo singular como espíritu inacabado de rasgos borrosos. De forma dialéctica considera que el sujeto estético no se concibe como un ente autónomo sino un individuo incompleto si no se integra en un sistema que es el que lo perfecciona porque es el estado más elevado respecto a la formulación de la verdad. Y afirma que el individuo universal es el espíritu autoconsciente mismo que se muestra en cada momento en que adquiere su forma concreta y la propia configuración ⁽³⁴⁶⁾.

Aquí es donde la doctrina hegeliana estética se constituye en algunos pasajes en proyecto hierático en coincidencia con el marxismo en el que la voluntad unificadora está por encima del individuo particular. Dice Hegel:

³⁴⁴ Cfr. Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*, cit.

³⁴⁵ Cfr. Gadamer, H.G.G. *La dialéctica de Hegel*, Cátedra, Madrid, ed. 2005, pág. 126 y ss.

³⁴⁶ Cfr. Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*, cit., pág. 410 y ss.

El individuo singular, en cambio, es el espíritu inacabado, una figura concreta, en cuyo total ser allí domina una determinación, mostrándose las otras solamente en rasgos borrosos. En el espíritu, que ocupa un plano más elevado que otro la existencia concreta más baja desciende hasta convertirse en un momento insignificante; lo que antes era la cosa misma, no es más que un rastro; su figura aparece ahora velada y se convierte en una simple sombra difusa⁽³⁴⁷⁾.

Esta doctrina es contraria a la teoría schilleriana en la que la autonomía del individuo, como fragmento, es armónica con el sistema. En cambio, Hegel tiene miedo de que el reconocimiento de la singularidad individual sin la sujeción o atadura conlleve los excesos revolucionarios que trata de recomponer. Aunque en los textos hegelianos se encuentran múltiples contradicciones. Es el caso del prólogo de *La Fenomenología* donde señala: “*El espíritu solo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento.*” Por otra parte, la dialéctica hegeliana trasladada al ámbito estético se convierte en intento de construir un sistema universal de relaciones de conceptos artísticos que se van estratificando en capas. Así dos proposiciones aparentemente opuestas son igualmente válidas (por ejemplo, lo clásico y lo romántico) porque ambas esconden un enunciado verdadero. La colisión se produce sólo de forma aparente y no en esencia. Hegel llega a esta articulación dialéctica de forma inversa a Kant, en el que las grietas de la totalidad lo obligan a tender puentes invisibles. El sistema romántico con el que se encuentra Hegel está desintegrado y escindido y su batalla titánica es la de reencontrar la unidad o totalidad a partir de la dialéctica y la antinomia.

³⁴⁷ Cfr. Hegel, G.W.F. *Werke*, pág. 122 y ss.



Thomas Couture. Los romanos de la decadencia. 1847.

La antinomia es el recurso utilizado para señalar que lo verdadero y lo falso figuran entre esos pensamientos determinados, que, inmóviles, se consideran como esencias propias, situadas una de cada lado, sin relación alguna entre sí, fijas y aisladas la una de la otra. Hegel pretende fluidificar las rígidas categorías del entendimiento, en cuya oposición queda prisionero el pensamiento moderno. La dialéctica trasladada al arte debe lograr la superación de la distinción entre sujeto y sustancia y concebir la autoconciencia, inmersa en la sustancia, y su pura interioridad, que es para sí, como figuras faltas de verdad de uno y el mismo movimiento del espíritu artístico como se verá a continuación⁽³⁴⁸⁾. Para este autor, la única forma de conciliar la escisión con la que se encontrará en el armazón estético consiste en edificar dos sistemas paralelos: uno totalizador y otro fragmentado, de forma simultánea y abierta. La confrontación entre naturaleza y artificio se vuelca a favor de este último, al contrario que en Kant, lo que deviene ya la primacía del mundo de los objetos de la civilización industrial y técnica.

³⁴⁸ Cfr. Hegel, G.W.F. *Werke*, t. XI, pág. 227 donde afirma que la religión tiene como misión primordial la de exponer y resolver la contradicción originaria. En estas *Lecciones sobre la Filosofía de la religión*, apunta como su verdadera universalidad la eleva por encima de toda condicionalidad y diferenciación de sus formas concretas empírico temporales. El desdoblamiento de la vida en una pluralidad de esferas, separadas las unas de las otras, es el hecho que sirve de punto de partida a toda religión. Y la restauración de la vida como una totalidad del ser espiritual, en la que se supera y reconcilia toda diferencia es la meta a la que toda religión tiende.

Estas contradicciones son continuas y el filósofo las asume como necesarias³⁴⁹). De hecho, como se señala a continuación, el arte es también contradicción de finitud e infinitud que sólo experimenta su disolución en el concepto filosófico de la dialéctica especulativa y en el saber absoluto.

³⁴⁹ Cfr. Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*, cit., pág. 410 y ss.

II. CÍRCULOS HEGELIANOS Y DISOLUCIÓN ESTÉTICA.

En relación a su construcción estética, Hegel vincula el arte a la fuerza del sentimiento. De acuerdo con la escuela Wolffiana alemana en la que las obras de arte se ligaban al sentimiento que tenían que producir, por ejemplo, el sentimiento de lo agradable, del asombro, del temor, de la compasión, etc. La expresión más adecuada, a su juicio, sería la de “filosofía del arte” y más especialmente, filosofía de las bellas artes. En sus palabras:

La belleza artística es belleza nacida (Geborene) del espíritu y reflejada (Wiedergeborene) por él, y cuanto más elevado aparece el espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos, superior es también la belleza del arte frente a la naturaleza. Considerada formalmente, en verdad, cualquier obtusa ocurrencia (Einfall) que entre en la mente del hombre supera a todo producto de la naturaleza; porque en tal ocurrencia está siempre presente la espiritualidad y la libertad⁽³⁵⁰⁾.

Para Hegel, la primera obra de arte es la abstracta y singular y tiene que moverse, partiendo del modo inmediato y objetivo, hacia la autoconciencia y, de otra parte, esta autoconciencia tiende en el culto, a superar la diferencia que primero se da frente a su espíritu y a producir con ello la obra de arte vivificada en ella misma. La existencia del sol no es autoconsciente ni libre, y si la consideramos en la conexión de su necesidad con otras cosas, no la conceptuamos entonces para sí y por eso no la admitimos como bella. Para Hegel sólo lo espiritual es verdadero y el arte es modo de manifestación particular del espíritu. De hecho, el hombre se ha servido del arte como un medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes del espíritu. “En muchas religiones, el arte ha sido el único medio del que la idea nacida en el espíritu se ha servido para convertirse en objeto de representación.” Por ello, el más alto destino del arte es el que le es común con la religión y la filosofía. Es un modo de expresión de lo divino, de las necesidades y exigencias del espíritu. Y añade: *Incluso por su contenido, el arte choca con ciertas limitaciones, que opera sobre una materia sensible de forma que no puede tener por contenido más que un cierto grado espiritual de verdad⁽³⁵¹⁾.*

³⁵⁰Cfr. Hegel, G. W.F. Filosofía del arte o *Estética*, Abada, Madrid, ed. 2006.

³⁵¹Cfr. Hegel, G. W.F. Filosofía del arte o *Estética*, pág. 112.

En todo caso, el arte se manifiesta como una superfluidad, aun si el debilitamiento del ánimo (*Gemüt*) que la preocupación por la belleza pueda producir, no resulta nociva como directa afeminación”. Lo bello tiene su vida en la apariencia (*Schein*). Pero se reconocerá fácilmente que una finalidad en sí misma verdadera no debe ser realizada por la ilusión. En consecuencia, el medio debe corresponder a la dignidad del fin, y no a la apariencia y la ilusión. A partir de estos presupuestos, para mostrar la evolución de las formas artísticas y sus lenguajes, Hegel utiliza un saber enciclopédico extensísimo en *Estética* donde se configura el arte como un círculo entre otros círculos que trazan el gran círculo del sistema. A su vez, analiza los distintos períodos del arte con especial referencia a la escultura y arquitectura. En relación a esta última, cabe citar también su ensayo: “*La arquitectura*” donde analiza desde las formas góticas hasta los jardines franceses. A partir de estos presupuestos, se plantea Hegel si el arte bello se muestra digno de un tratamiento científico. “El arte pertenece más bien a la complacencia y a la distracción del espíritu, mientras los intereses sustanciales requieren, en cambio, su tensión.”

Hegel señala que no está de acuerdo con la afirmación que se fundamenta en que las obras de arte escapan a la competencia del pensamiento científico, porque tienen su origen en la imaginación y en el sentimiento, y porque infinitamente variadas y múltiples, sólo actuarían a su vez sobre la imaginación y el sentimiento. En sus palabras: *El concepto es lo universal que subsiste en sus manifestaciones particulares, que supera a él mismo y al otro y posee también el poder y la actividad necesarios para suprimir la alienación que se ha impuesto.*” Por esta razón, la obra de arte forma parte del terreno del pensamiento conceptual y sólo recibe su verdadera consagración en la ciencia (³⁵²).

A partir del examen científico de las formas artísticas se produce la irrupción de los historicismos en la estética hegeliana. El amplio catálogo de las distintas formas de artes particulares alcanza su apogeo, cuando consideradas como totalidad, presentan un progreso, una evolución de lo simbólico hacia lo clásico y lo romántico. Así cada arte, aisladamente considerado, presenta una evolución análoga, pues las formas del arte deben su existencia a las artes particulares. Y por otra parte están sometidas, incluso independientemente de las formas del arte que objetivan, a un devenir inmanente de las

³⁵²Cfr. Hegel, G. W.F. Filosofía del arte o *Estética*, pág. 120 y ss.

mismas, a una evolución que, de modo más o menos abstracto es común a todas. Por eso, todo arte tiene su período de florecimiento, de extensión en tanto que arte, y este período va precedido de un período de preparación y seguido por un período de decadencia. Esto se debe a que las producciones artísticas al ser obras del espíritu no llegan, como los productos de la naturaleza, a su estado de perfección, sino que presentan un crecimiento, una extensión y una degeneración.

Aunque en la fenomenología, no admita dicha degeneración en el sentido que el espíritu se concibe siempre en movimiento incesantemente progresivo. Para Hegel el comienzo del nuevo espíritu es el producto de una larga transformación de múltiples y variadas formas de cultura, la recompensa de un camino muy sinuoso y de esfuerzos y desvelos no menos arduos. Es el todo que retorna a sí mismo saliendo de la sucesión y de su extensión, convertido en el concepto simple de este todo. Pero la realidad de este todo simple consiste en que aquellas configuraciones convertidas en momentos vuelven a desarrollarse y se dan una nueva configuración, pero ya en su nuevo elemento y con el sentido que de este modo adquieren⁽³⁵³⁾.

Es la segunda parte de la *Estética* en la que se refiere a los conceptos fundamentales sistemáticos de la belleza. Estos conceptos son los de lo “simbólico”, “lo clásico” y “lo romántico”. En lo simbólico predomina la materia sobre la forma: la idea aparece aquí latente y pugnando por manifestarse, pero sólo como vislumbre se presenta en la intuición. En lo clásico, se equilibran la materia y la forma, y en lo romántico prevalece la forma (que aquí equivale siempre al espíritu) sobre la materia, lo que hace que la idea se abra paso por doquier y triunfe sobre la materia, como en las catedrales góticas⁽³⁵⁴⁾. Ya el mismo ejemplo del gótico revela que lo romántico, en Hegel no se limita, ni mucho menos, a la corriente literaria conocida en su tiempo con este nombre, sino que se refiere, esencialmente, a la cultura ideal de la Edad Media. De aquí la siguiente definición: *El verdadero contenido de lo romántico es la absoluta interioridad, y la forma que a ello corresponde la de la subjetividad espiritual, en cuanto captación de su independencia y libertad.*

La tercera parte de la *Estética* regula las formas concretas de la aparición bella. Para ello se refiere a la obra de arte encuadrada dentro del espacio (arquitectura,

³⁵³ Cfr. Hegel, H.F.W. *Werke*, pág. 100.

³⁵⁴ Cfr. Hegel, G. W.F. *Filosofía del arte o Estética*, pág. 110 y ss.

escultura, pintura), pasando por la que se mueve en el tiempo (la música) hasta el *opus magnum* que todo resume para Hegel (la poesía) (³⁵⁵).

En la arquitectura, predominan la materia, la gravedad y la piedra, sobre la forma, que no hace, aquí más que insinuarse; por eso este arte es radicalmente simbólico.

En la escultura, se advierte el equilibrio entre la materia y las ideas expresadas en ella; por eso este arte es radicalmente clásico. En la pintura, empieza a volatizarse lo material: el espacio se reduce a superficie y la materia sólo aparece como color puesto, como la apariencia mágica del colorido. La pintura se halla ya, por tanto, en el campo fronterizo de lo romántico. Va traduciendo la gravedad en luz y los objetos modelados por medio del color en figuras de luz.

Finalmente, la música llega a hacer que la forma espiritual o el alma que teje en sí misma trascienda de lo material. Por eso este arte es, no sólo radicalmente, sino en todas sus manifestaciones, un arte romántico. El arte que “lleva al extremo la subjetividad, tanto hacia el interior como hacia el exterior”. La dispersión del material, desde la piedra hacia la partícula de color de la pintura, queda aquí cancelada, y con ella la especialidad: la materia, aquí, tiembla, y el resultado de este temblor vibratorio es el sonido, lo material de la música. El sonido mismo es lo sensible puesto de un modo negativo, por donde la música representa la diferencia frente al relativo ser en sí de las artes espaciales, el punto de transición dialéctico al arte de la palabra:

Para la expresión musical sólo se presta lo interior totalmente privado de objeto, la subjetividad abstracta como tal. Este es nuestro Yo totalmente vacío, el Yo sin más contenido que ése. La misión fundamental de la música consistirá, por tanto, en hacer que resuene en ella, no la objetividad misma, sino, por el contrario, el modo como se mueve en sí mismo el más íntimo yo, según su subjetividad y su lado ideal(³⁵⁶).

El día entre las artes, el día como síntesis de todas las artes, es, para Hegel, la poesía. En ella el material sonoro se articula en la palabra: *El arte poético es el arte general del espíritu liberado en sí, no vinculado ya al material exteriormente sensible y*

³⁵⁵ Cfr. Hegel, H.F.W. *Werke*.

³⁵⁶ Cfr. Hegel, H.F.W. *Filosofía del arte o Estética*, pág. 129.

que sólo se derrama en el espacio interior y en el tiempo inferior de las representaciones y las sensaciones.

En realidad, lo que se plantea al reformular de nuevo con el elemento histórico la querelle entre clásicos y románticos es el de si la estética es capaz de fundar una totalidad cultural objetiva, o si no hay más totalidad que la abierta en el mundo afectivo y sensible del individuo. Hegel continuamente oscila en sus posicionamientos al respecto. En *La Fenomenología* se va a situar con los clásicos en la necesidad de un proyecto globalizador que articule la realidad, y escribe: *El tipo de estudio de los tiempos antiguos se distingue del de los tiempos modernos en que aquél era, en rigor, el proceso de formación plena de la conciencia natural. Ésta se remontaba hasta una universalidad corroborada por los hechos, al experimentarse especialmente en cada parte de su ser allí y al filosofar sobre todo el acaecer. Por el contrario, en la época moderna el individuo se encuentra con la forma abstracta ya preparada; el esfuerzo de captarla y apropiársela es más bien el brote no mediado de lo interior y la abreviatura de lo universal más bien que su emanación de lo concreto y de la múltiple variedad de la existencia. He ahí por qué ahora no se trata tanto de purificar al individuo de lo sensible inmediato y de convertirlo en sustancia pensada y pensante, sino más bien de lo contrario, es decir, de realizar y animar espiritualmente lo universal mediante la superación de los pensamientos fijos y determinados. Pero es mucho más difícil hacer que los pensamientos fijos cobren fluidez, que hacer fluir a la existencia sensible⁽³⁵⁷⁾.*

El punto central del arte está constituido por la unificación, encerrada en una totalidad libre en sí, entre el contenido y la forma simplemente adecuada a él. Y es por primera vez el clasicismo el que consigue esa realidad coincidente. La belleza clásica tiene como interior la significación autónoma, lo que se significa a sí mismo y, con ello, también lo que se interpreta. Esto es lo espiritual, que en general se hace objeto de sí mismo. Por tanto, el elemento vertebrador es el espíritu.

La influencia de Hegel en el ámbito de la teoría del arte será muy profunda en cuanto a que su filosofía será determinante en los fundadores de la escuela de Historia del Arte de Berlín⁽³⁵⁸⁾. Estos autores aplican el método hegeliano de la filosofía al arte y

³⁵⁷ Cfr. Hegel, H.F.W. *Filosofía del arte o Estética*, cit., pág. 50 y ss.

³⁵⁸ Cfr. Kultermann, U. *Historia de la historia del arte*, que cita a Rumohr, Kugler (1800-1858), Waagen (1794-1868) y Hotho (1802-1873).

realizan minuciosas investigaciones sobre los períodos clásicos y modernos. Es el caso de Rumohr (1785-1843) que en *Italienischen Forschungen* (Investigaciones italianas) se plantea inicialmente traducir a Vasari, pero de este proyecto surge una exposición nueva de la historia de la pintura italiana de acuerdo con el método histórico-crítico de fuentes.



Thomas Cole. El viaje de la vida. 1840.

Hegel también muestra la necesidad para la conciencia de adquirir para la aprehensión de lo verdadero formas más elevadas de las que es capaz de ofrecerle el arte. Este autor reconoce también en lo romántico, el más vigoroso ser para sí del espíritu en general. La verdad no es una moneda acuñada que pueda entregarse y recibirse sin más. No hay lo falso como lo malo. En lo simbólico, por más que significación y forma se traten de poner en conexión, se hallan escindidas. Aunque Hegel afirma que la verdad del arte está en la armonía entre ambas partes; no es fácil lograrla porque la escisión siempre surge (³⁵⁹).

Es en este punto donde anuncia la disolución artística. En particular, reconoce la accidentalidad de lo exterior y de lo interior, así como “un desmoronamiento de ambos lados a través del cual el propio arte se supera (*sich aufhebt*) y se muestra el

³⁵⁹ Cfr. Hegel, G.W.F. Filosofía del arte o *Estética*, vol II., pág. 142 y 198.

desintegrarse (*Zerfallen*) de los lados cuya identidad completa proporciona el concepto propio de arte, y, a través de ello, la desintegración y disolución del mismo arte” (³⁶⁰).

La dialéctica estética hegeliana se establece como la disputa entre un límite, que tanto concluye como comienza y unas limitaciones, que únicamente concluyen, finalizan. Entra Hegel en un problema clave del lenguaje artístico. Es decir, las colisiones modernas entre forma y contenido a partir de la multiplicidad de significados de un significante que se encarna en el símbolo estético: *El símbolo propiamente dicho es en sí enigmático por cuanto la exterioridad con que un significado universal debe acceder a la intuición sigue siendo todavía distinta del significado que tiene que representar (Darstellen), y está por tanto siempre sometido a duda en qué sentido debe tomarse la figura.*

En esta línea, explica Marchán Fiz cómo la estética hegeliana, monumento de la historia del arte, supone una inflexión fundamental que impregna la modernidad posterior, en el sentido que supone la clausura de la estética clásica e inaugura la disolución de los sistemas estéticos. “La aportación hegeliana no puede ser más lúcida, aun a expensas de que su propio sistema sea la primera víctima”. El arte ya no está en condiciones de representar al hombre y a su mundo, ya que han desaparecido los estados heroicos, y el genio tampoco puede captar ni plasmar el conjunto de una realidad interior y social tan desintegrada y cambiante (³⁶¹).

Los símbolos propiamente dichos son, antes y después, problemas irresueltos para Hegel. Por ello, es necesario demorarse en lo diverso (*bei Verschiedenem zu verweilen*) y ensamblar en uno lo doble. Mediante el juego expresión-significado, que siempre desarrolla la obra artística, existe una duplicidad por lo que en el centro de todo concepto se encuentra la capacidad de expandirse, de ir más allá de sí, de superarse modificando su sentido primero. Es la dispersión (*Zerstreuung*) que suscita y yuxtapone imágenes no inmediatamente pertenecientes a la cosa y al significado y que asimismo pasan también de lo afín y heterogéneo.

³⁶⁰ Cfr. Hegel, G.W.F. *Filosofía del arte o estética*, pág. 48.

³⁶¹ Cfr. Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, cit., pág. 129.

En Hegel se exacerban aún más las fricciones entre la filosofía y la historia del arte, sobre todo cuando desaparece la armonía y proliferan las discordias entre la forma artística y los contenidos de la idea. Así el momento positivo del después es presentado como sigue: *El después del arte consiste en el hecho de que es inherente al espíritu la necesidad de satisfacerse solamente en su propia interioridad como la forma verdadera para la verdad.*

En conclusión, estas derivas estéticas hegelianas resultan decisivas en la crítica del sistema y encuentran un notable parentesco con las grietas kantianas de la Crítica del Juicio. Por otro lado, aunque los pasajes de la autoconciencia histórica de la totalidad del sistema estético de Hegel aparecen como lo más opuesto al ser ahí de Heidegger. En cambio, a partir de la dialéctica se va al extremo contrario como principio motor del automovimiento de dicho pensamiento y entra en el juego de la pluralidad de significantes que se desprenden del significado. Materias propias de la abstracción artística, que enlazan con las preocupaciones posteriores de Heidegger en *Ser y tiempo* y en los ensayos recogidos en *Caminos del bosque*. Así, se inaugura por Hegel una lógica del ser estético en la que el lenguaje artístico sugiere y revela las percepciones más profundas, es decir, las contradicciones del ser y el arte y el ocultamiento del significado estético.



Paul Klee. Fuego en la noche. 1929.

III. LA RECONSTRUCCIÓN DEL CLASICISMO ESTÉTICO DE LA BIEDERMEIER.

Las vivencias del “después del arte hegeliano”, como explica Marchán Fiz coinciden con el veredicto que traza Goethe en 1829: “Llamo clásico a lo sano, y romántico a lo enfermo; y lo antiguo no es clásico porque sea antiguo, sino porque es fresco, alegre y sano”. Esta necesidad de volver a la naturaleza y al orden se refleja también en los planos que el propio Goethe traza respecto al pabellón del jardín de Weimar. Las mismas *Afinidades electivas* de Goethe como explica Benjamin suponen una orientación del clasicismo que trataba de un restablecimiento del orden y toma la institución integradora de la familia el matrimonio y hace la siguiente declaración: “*Quien ataque el matrimonio, quien de palabra o incluso de obra socave este fundamento de toda sociedad moral, tendrá que vérselas conmigo; y si no puedo con él, que se vaya a paseo.*”

Es la Biedermeier como expresión del retiro burgués a lo cotidiano que recurre a la tradición de los valores para recomponer la fragmentación romántica. Aunque la conciencia de la contradicción no se ha apagado totalmente, el *Weltschmerz* como dolor universal trata de apaciguar en la tranquila felicidad del detalle cotidiano la desintegración artística. Así se torna al detalle y a lo funcional, que tiene su correlación en lo artístico, con el gusto por lo artesanal. Es el caso del resurgir de la orfebrería y el mobiliario. De hecho, este aspecto de simplicidad y funcionalismo tuvo una importante influencia en el Jugendstil, la Bauhaus o el art Nouveau.

En el caso pictórico, el movimiento de los nazarenos con Overbeek, Franz Pforr y Peter Von Cornelius también se centra en la recuperación del carácter artesanal del arte frente al neoclasicismo academicista. Esta búsqueda de la espiritualidad en los valores renacentistas los sitúa en un territorio de tránsito entre lo clásico y lo romántico.



Friedrich Overbeck. Retrato del pintor Franz Pforr. 1810.

Aunque aparece de nuevo la querelle con la restauración y autores como Goethe o Jacob von Alt y Carl Spitzweg en lo arquitectónico parecen apostar por lo clásico. En el fondo, ya los órdenes rígidos habían desaparecido y la desintegración moderna era la apuesta. Explica Marchán Fiz, “pronto caemos en la cuenta de que la confrontación entre lo clásico y lo romántico era menos tensa que la que se suscitaba entre el romanticismo temprano y el tardío, conocido habitualmente bajo la denominación del Romanticismo de la Restauración.”

Este clasicismo estético encuentra su paradigma arquitectónico también en las primeras obras de arquitectura que Schinkel logró realizar después de la derrota de Napoleón en 1813. En particular, desde 1815 Schinkel se orientó bajo la influencia de Guillermo von Humboldt hacia la cultura y arquitectura griega, caso del Gran Teatro de la ópera de Berlín (Gendarmenmarkt, 1818-1821) o el Castillo de Charlottenhof (Postdam, 1826-1829). En particular, Schinkel ya inmerso en esta disolución de la doctrina clásica de forma paradójica trabaja con un neoclasicismo ortodoxo. Así, acusa

en su arquitectura las mismas tensiones que Hegel expresaba en sus escritos teóricos donde resurgía la dualidad entre lo objetivo y subjetivo, lo clásico y lo romántico en una apertura de lecturas. En este sentido, para los modernos su arquitectura estimulaba una interpretación funcionalista del clasicismo, cuyos eslabones enlazan a Schinkel con G. Semper, P. Behrens y Mies van der Rohe. Y por otro lado, su arquitectura de transición encarna también la lectura discontinua de tiempo y espacio tan propia de la posmodernidad.



Shinkel. Edificio de la nueva guardia, 1818, Berlín.

Estas premisas conceptuales tienen también una traducción clara en el ámbito musical donde los impulsos románticos sólo ahora alcanzaban su pleno éxito caso de Schumann y Weber. Al contrario, Schubert instalado en la utopía de la arcadia griega de Schiller, como apunta Trías, se construye un mundo en el que su ideal estético de belleza le preserva de la inclinación hacia el estilo de la Biedermeier de Viena. Y construye fragmentos románticos de inigualable belleza como *El Canto de los espíritus sobre las aguas*, a partir de un poema de Goethe; *Los ciclos del Viaje de invierno* y *Las canciones sobre poemas de Heine* (“*Der Atlas*”, “*Der Doppelgänger*”).

En cambio, la trayectoria de Robert Schumann difiere porque después de sus primeros fragmentos románticos inspirados en el Fausto de Goethe o El Don Juan de

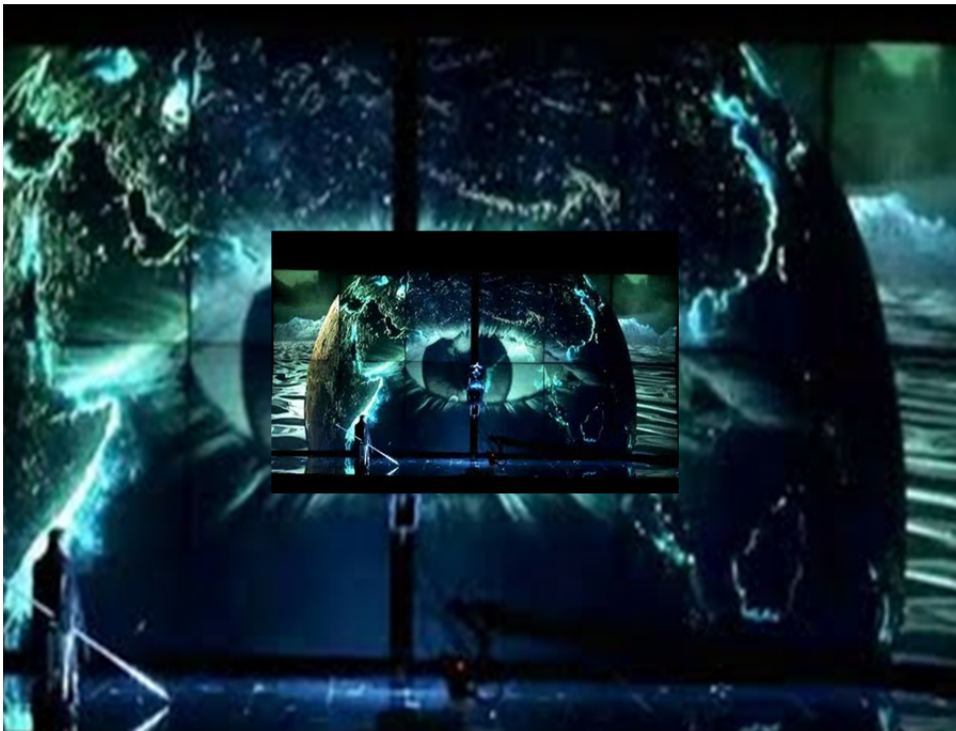
Byron. En 1834 fundaría la revista *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*. Es en esta publicación donde da rienda suelta al nuevo género de la crítica musical y entronca con las nuevas corrientes musicales defendidas por La Cofradía de David. Este género periodístico de la crítica tiene traducción en lo literario con Ludwig Eichrodt y Adolf Kussman que cultivan a su vez la poesía satírica. En definitiva, las convulsiones románticas y tempestuosas de la estética romántica se cierran con el retiro burgués de la restauración y paradójicamente el nacimiento y desarrollo de un nuevo género artístico: El vodevil.

En la escena cultural posterior a 1830, la cuestión es la realización. La nueva generación de Guztow, Wiembarg, Börne y Mundt se desgaja del “reino aéreo del sueño”. Ahora se trata de transformarlo. Con las rimas de Gutzkow de su poema Nerón se cierra este capítulo:

*Finalmente, en lugar de la huera fantasía
de falsos reflejos del espíritu llena
de un tiempo perdido en confusión sofista,
construyamos una realidad tan verdadera,
que otro mundo mejor, más puro y real sea.*

La primera vez que asistí a una ópera de Wagner fue a El Holandés errante. Estaba ante un sonido nuevo. Ese sonido del que habla Rimbaud en Hay que ser absolutamente moderno:

*“Visto lo suficiente. Hallada la visión en todo el espacio.
Tenido lo suficiente. Rumores de ciudades, al anochecer, y al sol y siempre.
Conocido lo suficiente. Los decretos de la vida.
¡Oh rumores y visiones!
¡Partida hacia la afección y el sonido nuevos!”*



CAPÍTULO VI. LA ESTÉTICA EN NIETZSCHE Y SUS FUGAS.

I. DESINTEGRACIÓN POLÍTICA Y FRAGMENTACIÓN ESTÉTICA.

Después de Hegel, Alemania vive un proceso de descomposición profundo. La crítica de esta situación frente a los nuevos valores de la modernidad, lleva a proclamar a Wagner: “*Revolución no es lo mismo que Restauración*” (³⁶²). Aunque el sentido lineal del progreso ilustrado todavía se marcaba con fuerza, en la articulación dialéctica de la realidad hegeliana ya hay conciencia de las fallas del sistema.

Este tiempo coetáneo a la desintegración de la vieja Europa, confirmado en las revoluciones de 1830 o 1848, pone en juego todas las contradicciones del hombre moderno, que se muestran en lo político con las tesis marxistas y en el ámbito científico con la revolución técnica. Es el fin de la Ilustración y de los grandes relatos salidos de la *Aufklärung*, cuyo último exponente fue Hegel, y que concluye con el marxismo en la filosofía política. Deriva marxista que se fundamenta en que la fuerza propulsora de la historia, la filosofía y el arte es la revolución. Y de nuevo este motivo de cambio de la comprensión histórica se articula en un proyecto de totalidad. El individuo es un ser social y sólo en relación con el resto de la comunidad puede entenderse la experiencia artística que está ligada al concepto de lo común.

John Stuart Mill en su texto sobre el *Espíritu de la época* apunta: *En la mente humana ha tenido lugar un cambio...Ya existe la convicción, a punto de volverse universal, de que los tiempos están preñados de cambios y de que la posteridad conocerá el siglo XIX como la época de una de las mayores revoluciones, de la que la historia ha preservado el recuerdo*(³⁶³). Es la transición hacia una organización nueva del mundo marcada por las tesis sobre la concepción materialista de la historia que van a influir en la economía, la política, el arte y la estética. En el período entre 1842 a 1845, como explican Marx y Engels, se removió el suelo más que antes en tres siglos lo

³⁶² Cfr. Wagner, R. *Kunst & Revolution IV*, trad. en *Arte y revolución en Escritos y confesiones* (trad. esp. Ramón Ibero), Barcelona, ed. 1975.

³⁶³ Cfr. Stuart Mill, J. *Sobre la libertad*, Tecnos, Madrid, ed. 2008.

que arrastró consigo a todas las potencias del pasado (³⁶⁴). La vieja Europa había fenecido: abandonaba diez siglos de civilización. La nueva Europa había fracasado moralmente y luego materialmente. El sufrimiento se prolongó desde el reinado del Terror hasta el golpe de Estado de Bonaparte, y también con la derrota militar de éste tras una guerra despiadada. Empero Europa seguía su curso, con nuevos proyectos como la democracia y la industrialización. Pero había que hacerlo desde una nueva perspectiva, y existía la comprensión amplia de que la ciencia y la realidad, más que la metafísica y el dogma, debían sentar las bases(³⁶⁵).

La irrupción científica y las corrientes positivistas con la estela de Darwin y la evolución de los primates producen una profunda revolución del pensamiento filosófico y de la estética. A su vez, tuvieron gran influencia en las nuevas disciplinas emergentes: sociología y psicología, cuyas ramificaciones en el ámbito estético y artístico se harían pronto notar, e irrumpían las tesis fragmentarias del inconsciente que culminan con Freud. Su influencia en los escritos estéticos de Kierkegaard y Nietzsche son constantes. Estos autores por primera vez aluden a los fundamentos fisiológicos en relación a la experimentación artística y delimitan los presupuestos estéticos y filosóficos de los psicológicos(³⁶⁶). Por otro lado, se produce una fuerte ruptura con los esquemas de la belleza tradicional y se introduce la idea del género como otro círculo entre el fraccionamiento del *unicum* y el todo a partir de que se considera que el individuo es sí mismo y la especie. Esta nueva clasificación, que tanta influencia tendrá después en el denominado arte de género, sirve como elemento reivindicativo de lucha política y

³⁶⁴ Cfr. Marx, C. y Engels, F. *La ideología alemana, Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner* y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas, (la edición original se publicó por primera vez en 1932, formando parte del volumen V de la Primera Sección de la edición histórico-crítica de las Obras completas, escritos y cartas de Marx y Engels (Mega= Marx-Engels Gesamtausgabe) trad. en Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas, Grijalbo, Barcelona, ed. 1970. “En medio del caos general, han surgido poderosos reinos, para derrumbarse de nuevo en seguida, han brillado momentáneamente héroes, sepultados nuevamente en las tinieblas por otros rivales más audaces y más poderosos. Fue ésta una revolución junto a la cual la francesa es un juego de chicos, una lucha ecuménica al lado de la cual palidecen y resultan ridículas las luchas de los diádocos.”

³⁶⁵ Cfr. Stromberg. R.N. *Historia intelectual europea desde 1789*; Mauricio Subirana, S. “Darwin, Marx y Nietzsche. La lucha por la supervivencia”, en **VVAA. Nuevas formas de entender a Darwin: 1809-2009**.

³⁶⁶ Cfr. Kierkegaard, S. *El concepto de angustia*, cit., titulado originalmente: El concepto de angustia. Un mero análisis psicológico en la dirección del problema dogmático del pecado original, por Vigilius Haufniensis, Copenhague, 1844. Trad. en Alianza, Madrid, ed. 2007. En la introducción señala: “En qué sentido el tema de esta investigación sea un problema que interese a la Psicología y, después de haber sido un problema interesante para ésta, en qué sentido se refiera cabalmente a la Dogmática”.

social. No es casualidad que en 1851 surja el movimiento sufragista en Inglaterra con John Stuart Mill como aliado, que presenta la primera petición a favor del voto femenino en el Parlamento⁽³⁶⁷⁾.

Como explica Kultermann, aquí tienen su lugar las concepciones artísticas de William Morris, que se había formado en el modelo de John Ruskin, de Karl Marx y Friedrich Engels, así como las de Taine, las consideraciones histórico-artísticas del pintor Fromentin, el método de Morelli, desarrollado a partir de las ciencias naturales, el sistema doctrinal de Springer, que aspiraba a crear unos principios y una metodología, y las concepciones del arquitecto Viollet-Le-Duc (1814-1879) y Semper⁽³⁶⁸⁾.

A partir de esta nueva óptica, la justificación de la estética se sitúa en la reestructuración de saberes y su comprensión se trata de desvincular del hecho religioso. Es la muerte de Dios que proclama Nietzsche como manifestación de la crisis del espíritu absoluto de Hegel, donde el Estado prusiano era la forma más alta de manifestación del espíritu divino. También se cuestiona la religión institucionalizada e integrada en el sistema⁽³⁶⁹⁾. Kierkegaard explica cómo los románticos vivieron el sentimiento religioso con un sentido de apertura que conectaba con la estética. En cambio, después de Hegel queda el profundo peso de la culpa y el pecado, lo que genera

³⁶⁷ Cfr. Andreas-Salomé, L. *Nietzsche en sus obras*, Minúscula, ed. 2005, pág. 9, donde cuenta como el profesor de historia del arte, Kinkel, que había luchado con Wagner en 1848 ofreció a Lou una carta de presentación a Malwida von Meysenburg, “la gran dama del movimiento feminista”, cuya actividad política y literaria le granjea una gran amistad con Nietzsche; aparte de la estima y admiración de la élite artística y revolucionaria de Europa: Garibaldi, Manzini, Wagner, Kinkel, Herzen, Paul Rée y Romain Rolland.

³⁶⁸ Cfr. Kultermann, U. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia. En el ámbito de la teoría del arte*, Kultermann, Akal, Madrid, ed. 1996, donde señala cómo la obra de Springer (1825-1891) está muy influida por la caracterización psicológica. De hecho, en el epílogo a su gran obra *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte (Imágenes de la reciente Historia del Arte)* señala que la historia del arte tiene que solucionar, sobre todo, dos tareas. Debe trazar, a partir de los pilares de la actividad y el desarrollo artísticos, una imagen viva y concreta, aclarar qué ideas imperaban en la imaginación del artista y qué formas adoptaban, qué proceso siguieron durante su actividad y qué metas perseguían. Junto a esta caracterización psicológica, la historia del Arte tiene que describir el aire que respiran los artistas y las generaciones artísticas, el entorno en que se mueven, las influencias que les afectan y la herencia que administran y acrecientan.

³⁶⁹ Cfr. Kierkegaard, S. *El concepto de angustia*, cit., pág. 10 y ss. donde explica cómo tras la huella del primer romanticismo la religión fusionada con la estética transmitía una simbología que permitía al hombre encontrar un sentido de trascendencia profundo: “la idealidad de la realidad”. Sentimiento religioso que se vivía con un sentido de “apertura” que conectaba con la estética, como lo más sublime vinculado a la liberación en sentido eminente. A ello contribuyeron desde Novalis y Schelling hasta Schleiermacher, “todo un pensador en el bello sentido griego de la palabra”.

la angustia del hombre moderno, que se cerciora como “nunca estuvo más gastado el terciopelo de las iglesias”. Todo ello genera un sentido de desconcierto que se vincula a una verdadera liquidación (*ein wirklicher Ausverkauf*) no sólo en el mundo del comercio, sino también en el de las ideas⁽³⁷⁰⁾. Ese estado de desmoralización lo expresa de una forma rotunda Nietzsche cuando señala:

*Los manantiales de la religión cesan de fluir y dejan tras de sí pantanos o estanques; las naciones se dividen de nuevo con inusitada hostilidad ansiando devorarse. Las ciencias, cultivadas sin atisbo alguno de medida, en el ciego *laissez faire*, despedazan y disuelven todo lo que se consideraba firme y consistente; las clases y los Estados cultivados son engullidos por una economía gigantesca y desdeñosa. Nunca fue el mundo más mundo, nunca fue tan pobre en amor y bondad. Las clases cultas han dejado de ser faros o asilos en medio de toda esa tormenta de mundanería; ellas mismas se muestran también cada día más nerviosas, más carentes de ideas y de amor. Todo sirve a la barbarie futura, el arte y la ciencia actuales incluidas⁽³⁷¹⁾.*

Lo estético se vincula a ese descreimiento de lo absoluto con nuevas ligazones respecto a la ironía y a la parodia. Se habla así tanto por Kierkegaard como por Nietzsche o Solger de la fuerza de la risa. Y de forma coetánea de lo impenetrable de lo real. El aspecto irracional irrumpe con el acontecer de lo inaprensible. La estética se recoloca en una vertiente fraccionada respecto al método hegeliano que la situaba en un plano absoluto junto a la religión. Todas estas fuerzas centrífugas marcan una nueva conciencia estética y artística, la de la modernidad. Y se consolida una estética experimental, desde abajo –*von unten*–, contrapuesta a la estética desde arriba, esto es, especulativa y filosófica. Como explica Marchán Fiz, la confrontación entre los métodos deductivos tradicionales e inductivos o experimentales estimula alternativas metodológicas separadas y tirantes entre lo que se denomina la estética especulativa y la experimental, la normativa y la descriptiva⁽³⁷²⁾.

Dentro de esta encrucijada de corrientes, existe por un lado una dirección que enlaza con Comte y luego con Marx y Engels que plantea el combate del sistema hegeliano con una inversión de sus términos en los que la práctica es la base de una

³⁷⁰ Cfr. Kierkegaard, S. *Temor y Temblor*, Tecnos, Madrid, ed. 1987.

³⁷¹ Cfr. Nietzsche, F. *Obras completas*, vol. I, Escritos de juventud.

³⁷² Cfr. Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna*, cit., pág. 162.

nueva construcción fundada en pilares económicos y políticos que han de sustentar cualquier sistema artístico o estético. A su vez, surge una segunda construcción del individuo fragmentado y su estetización como ser *unicum* en donde no hay una voluntad de sistema. Caso de Schopenhauer y Nietzsche que establecen derivas fuertemente vinculadas a la práctica artística. La estética se interpreta individualmente, a partir de la consolidación del discurso fragmentado. Sólo desde lo singular hacia sí mismo, se adquiere conciencia de la propia miseria y necesidad, de la propia limitación del yo. El hombre asume el dolor de la existencia y este dolor le sirve para preparar aquella completa revolución y aquel cambio completo, íntimamente vinculado al hecho estético, cuyo logro constituye la comprensión y el sentido último de la vida.

Es en esta segunda línea fragmentaria, en la que profundizamos en este capítulo con la estela nietzscheana, la que tanta fuerza tendrá en la Viena de fin de siglo y en el París de Baudelaire. Es el giro ontológico hacia una nueva hermenéutica del lenguaje en el ámbito estético y artístico. En este sentido dice Kierkegaard:

Lo más probable es que el mismo lenguaje tenga que celebrar un gran año sabático con el fin de otorgar un descanso suficiente a la palabra y el pensamiento, y así poder empezar por el principio a su debido tiempo (³⁷³).

Para Nietzsche, la verdad se distancia de la dogmática, de forma que incluso más allá de la verdad está el arte: *Nosotros ya no encontramos placer en esa cosa de mal gusto, la voluntad de verdad, de la “verdad a toda costa”, esa locura de joven enamorado de la verdad; tenemos demasiada experiencia para ello, somos demasiado serios, demasiado alegres, estamos demasiado probados por el fuego, somos demasiado profundos... Ya no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le quita su velo, hemos vivido demasiado para creerlo. Para nosotros hoy es cuestión de conveniencia no querer verlo todo desnudo, no querer asistir a todas las cosas, no querer comprenderlo y saberlo todo*(³⁷⁴).

³⁷³ Cfr. Kierkegaard, S. *El concepto de angustia*, cit., pág. 20.

³⁷⁴ Cfr. Nietzsche, F. Prólogo a “El gay saber (la gaya scienza)”, *Obras completas*, Aguilar, ed. 1959, pág. 45.

Nietzsche inaugura y clausura la modernidad a partir de un ensayo meta literario y filosófico fragmentario, construido a partir de continuos giros dialécticos y dicotomías que tanta influencia tendrán en Benjamin, Jünger, o Thomas Mann, entre otros. Porque lo filosófico entra en lo literario y en lo artístico buscando el claroscuro que iluminó también a Heidegger. A su vez, Nietzsche irrumpe en la disolución estética que dejó trazada Hegel y entronca con la estética posmoderna de Lyotard, Sloterdijk, o Vattimo⁽³⁷⁵⁾.

II. NIETZSCHE: ESTETIZACIÓN DEL MUNDO Y DISOLUCIÓN ESTÉTICA.

Nietzsche se encuentra con el final de la historia hegeliano o su oclusión. El giro estético moderno que inaugura parte de la imposibilidad de un discurso racional totalizador y remite a las posibilidades que vela la superficie de lo real. En concreto, a partir del derrumbe del lenguaje clásico profundiza en la huella romántica de Schelling con lo no dicho (*Ungesachte*) y lo no pensado (*Ungedachte*). Aunque es posible admitir varias etapas en la estética de Nietzsche, es también posible defender una continuidad en su pensamiento, que se extiende desde sus primeros escritos hasta los de su última época. Esta continuidad se observa en la idea central de que el mundo es arte. Nietzsche expresa que la naturaleza de las cosas es estética, de la misma manera que los filósofos antiguos afirmaban que la naturaleza del mundo se reducía a un elemento o a varios elementos⁽³⁷⁶⁾.

Lo esencial de la realidad es su forma de hacer, y ésta es de carácter estético o artístico. La actividad de lo existente es descrita por el filósofo como una actividad estética. No puede entenderse la existencia sin este prisma porque el individuo es mundo. Es ahí donde se refleja la profunda influencia de la obra capital de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Por ello, no le sorprende a

³⁷⁵ Cfr. Sloterdijk, P. *Crítica de la Razón Cínica*; Sloterdijk, P. *El Pensador en Escena. El Materialismo de Nietzsche*; Lyotard, J.F. “Entrevista a Jean-Francois Lyotard: La tarea del pensar es pensar”, y en Oñate, T. *Materiales de ontología estética y hermenéutica* (Los hijos de Nietzsche en la Postmodernidad I).

³⁷⁶ Cfr. Izquierdo, A. *Estética y Teoría de las artes*. Nietzsche, pág. 9.

Heidegger que Nietzsche llorara de emoción al leerla y que Wagner encontrara en ella el fundamento metafísico de su arte⁽³⁷⁷⁾.

El mundo es voluntad y fenómeno, dice Nietzsche influido por Schopenhauer⁽³⁷⁸⁾. Al mismo tiempo existe una relación entre ambos de naturaleza estética, pues la voluntad es concebida como una realidad embriagada que sin cesar se descarga en imágenes. Ésta es precisamente la actividad estética: la embriaguez que a partir de sí proyecta la apariencia, la voluntad que busca la representación y termina por disolverse en la apariencia⁽³⁷⁹⁾. Es ésta embriaguez la que impregna todo el arte moderno desde las óperas wagnerianas hasta el Friso Beethoven del Klimt en la Secesión o hasta la turbulenta y trágica Salomé de Strauss.



Klimt. Friso Beethoven. 1902.

Nietzsche analiza, en *El ensayo de autocrítica, El nacimiento de la tragedia*, años más tarde de escribir esta obra, con un “ojo más viejo, cien veces más exigente, pero que en modo alguno se ha vuelto más frío” y se cerciora de la necesidad de “aquella tarea a la que este libro audaz se atrevió por primera vez a acercarse –ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida. En dicho ensayo Nietzsche se define como europeo “moderno”. Dicho término con el que tantas veces se califica lo

³⁷⁷ Cfr. Heidegger, M. *Nietzsche*, vol. I, pág. 91 y ss.

³⁷⁸ Cfr. Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación* (1ª ed. 1818), pág. 19. Las tesis de Schopenhauer se centran en que todo lo que constituye parte del mundo tiene forzosamente por condición un sujeto y no existe más que por el sujeto. El mundo es representación. Y la materia no existe independientemente de la percepción. De este modo queda reconocida la coexistencia de la realidad empírica con la idealidad trascendental.

³⁷⁹ Cfr. Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia, Ensayo de autocrítica*, en *Obras completas*, vol. I., Tecnos, Madrid, ed. 2001.

vincula a la conciencia de lo problemático de la existencia y al extrañamiento⁽³⁸⁰⁾. En sus palabras:

¿Es el pesimismo necesariamente el signo del declive, de la ruina, del fracaso, de los instintos fatigados y debilitados? ¿Cómo lo fue entre los indios, cómo lo es, según todas las apariencias, entre nosotros, los humanos y europeos “modernos”? ¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por lo duro, espantoso, malvado, problemático de la existencia, predilección que es fruto del bienestar, de la salud desbordante, de la plenitud de la existencia? ¿Hay acaso un sufrimiento en la sobre plenitud misma?⁽³⁸¹⁾.

Vivencias que extrapola al terreno estético y que lo enlazan con el flujo musical y poético de lo consciente en lo inconsciente de Wagner⁽³⁸²⁾. *El nacimiento de la tragedia*, la primera gran obra de Nietzsche está dedicada a Richard Wagner, “sublime precursor en el camino del arte, tarea suprema y actividad metafísica de la vida”. Es a través de esta relación como se plantea Nietzsche la necesidad de la fusión completa de la filología, la filosofía y el arte⁽³⁸³⁾. Su correspondencia intelectual con el músico es la que le abre la senda definitiva de imbricación entre poesía y verdad, entre el mito y el logos, lo que le permite que su singularísimo estilo de pensamiento no quede atrapado sin más en las redes del lenguaje de la metafísica precedente⁽³⁸⁴⁾. Es esta brecha moderna la que extiende sus hilos desde Baudelaire, a la Viena fin de siglo y a las vanguardias artísticas⁽³⁸⁵⁾.

³⁸⁰ Cfr. Barrios Casares, M. *¿Expulsar de nuevo al poeta? De arte y política en Nietzsche en Nietzsche y Wagner*, pág. 20, donde explica el giro de Nietzsche en su meditación última sobre el papel del arte en el mundo contemporáneo donde mantiene como presupuesto la consecuencia irrenunciable que se deriva de la conciencia moderna de la muerte de Dios.

³⁸¹ Cfr. Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia, Ensayo de autocrítica, Obras completas*, vol. I., pág. 329.

³⁸² La relación entre Wagner y Nietzsche tiene connotaciones de gran fertilidad artística e intelectual y se prolonga durante los diez años (de 1868 a 1878) de la actividad docente de Nietzsche en la Universidad de Basilea. Es importante matizar que en el momento en que se establece dicha amistad Nietzsche comienza su carrera intelectual y, en cambio, Richard Wagner es un compositor consagrado que ya ha estrenado *Tannhäuser* (1845) o *Tristán e Isolda* (1865), y lleva además veinte años trabajando en *La Tetralogía* (1848 a 1874).

³⁸³ Cfr. Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* (El nacimiento de la tragedia, 1871). En su tercera edición de 1886 se incluye un prólogo de Nietzsche titulado: “Ensayo de autocrítica”. En un borrador para este prólogo Nietzsche lamenta su romanticismo en la época en que escribió dicho libro bajo la fascinación de Wagner: “El más grande de todos los románticos”.

³⁸⁴ Cfr. Barrios Casares, M. “¿Expulsar de nuevo al poeta? De arte y política en Nietzsche en Nietzsche y Wagner”, pág. 89.

³⁸⁵ Cfr. Schorske, C.E. *Viena Fin-de-Siècle*, Gustavo Gili, ed. 1981; Janik, A. y Toulmin, S. *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, ed. 1998



Fura del Baus. Tetralogía de Wagner. 2008.

Este elemento de mediación artístico, que va a ser determinante en su concepción integrada de la estética, aparece en su lección sobre Homero y la filología clásica. En ésta invierte una máxima de Séneca: “*Philosophia facta est quae philologia fuit*” para destacar que toda actividad filológica tiene que estar inspirada en una concepción filosófica y estética del universo, en el seno de la cual sólo perdura la noción de conjunto. Es también un breve fragmento anterior: “*Sobre los orígenes del lenguaje*” (1869-1870), donde sintoniza con Schelling y Eduard von Hartman al considerar el lenguaje como producto del instinto, lo que va a tener correspondencias con sus tesis fundamentales respecto a fragmento y sistema estético vertidas a partir del análisis de lo trágico. Como apunta De Santiago Guervós, la influencia del texto de Schelling perteneciente a *la Filosofía de la Mitología* introduce claramente como ámbito de reflexión para Nietzsche los dos niveles en torno a los cuales gravita su concepción del lenguaje en general, y del artístico, en particular. Es la elaboración de lo inconsciente como nivel primario, y de la conciencia como nivel secundario. El lenguaje inconsciente se conforma como condición de posibilidad del segundo, el lenguaje de la

conciencia⁽³⁸⁶⁾. Es a partir de esta dualidad de lenguajes cuando articula los dos planos de lo trágico: lo apolíneo y lo dionisiaco cuyas repercusiones en la fragmentación artística serán determinantes.

1. Embriaguez estética y fragmentación.

En *El nacimiento de la tragedia*, se gestan sus tesis respecto a la mediación artística y la construcción del fragmento y sistema estético. Para ello, Nietzsche parte de una reactualización (*Vergegenwärtigung*) que se sobrepone al olvido de lo trágico, con la distinción de los planos apolíneo y dionisiaco que *in extremis* desembocan en la embriaguez estética. Lo que va a ser determinante de esta concepción moderna de la fragmentación es la reinterpretación de una Grecia clásica, en la que ya hay conciencia de escisión a partir de la división del individuo entre sus aspectos apolíneos y dionisiacos. Para ello, se plantea, como explica Oñate, mostrar el carácter mitológico del tiempo lineal-casual volviendo al dilema originario del idealismo alemán: devolver al pasado la posibilidad abierta que la historia reservaba sólo a los futuros contingentes⁽³⁸⁷⁾.

Nietzsche en El nacimiento de la tragedia entiende que para poder vivir es necesaria la ilusión y es el arte el que la produce. Esta función del arte es vital vinculada a la creación del mundo olímpico por parte de los griegos: “Para poder vivir tuvieron que crear estos dioses”. De la verdad trágica, sólo salva el arte. Si se destruye la ficción nos ponemos frente al carácter problemático y doloroso de la vida que se revela como un absurdo. Si el hombre sólo fuera un animal que conociera, “la verdad le empujaría a la desesperación y a la aniquilación”⁽³⁸⁸⁾. El espíritu dionisiaco que habría de ocupar un lugar central en la estética de Nietzsche, en palabras de Santiago Guervós, se

³⁸⁶ Cfr. De Santiago Guervós, L.E. “Nietzsche y los límites del lenguaje: la fuerza del instinto”, en Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento, Philosophica Malacitana, Suplemento núm. 2, 1994, pág. 115 y ss, donde explica como Nietzsche asume a manera de conclusión el texto de Schelling perteneciente a *La Filosofía de la Mitología* en el que fundamenta el lenguaje en el nivel del inconsciente. A su vez, la obra de Eduard von Hartmann (1842-1906) *La filosofía del inconsciente* va a ser determinante para el filósofo como se pone de manifiesto en su correspondencia.

³⁸⁷ Cfr. Oñate y Zubía, T. *Materiales de ontología estética y hermenéutica*, cit., pág. 494.

³⁸⁸ Cfr. Nietzsche, F. “Sobre el pathos de la verdad”, cit., pág. 760.

personificaba magistralmente en la figura de Wagner con todas sus implicaciones. De tal manera que llega a experimentar el drama musical wagneriano como “el gran juego dionisiaco del mundo” (³⁸⁹).

El nacimiento de la tragedia enlaza con el escrito de *Homenaje a Beethoven* de Wagner, que tiene un carácter programático, cuyos tentáculos llegan a La Viena de La Secesión. El escrito de Wagner articula la visión del mundo del maestro después del “giro” de Feuerbach a Shopenhauer, acontecido cuando Wagner estaba trabajando en el tercer acto de *Sigfrido* y en los esbozos de *El ocaso de los dioses*. Como añade Claus-Artur Scheier, lo que apresa Nietzsche de Wagner es un pensamiento moderno que lo hace ahondar en los griegos para integrarse no ya en la productividad natural sino técnica y artificial. La voluntad de poder que impregna toda su estética se desvía, de manera diferente que con posterioridad en Poe y Baudelaire, de la producción contemporánea hacia una naturaleza humana eterna que es el retorno a los griegos. Y lo novedoso es que el mito griego se transmuta en un producto estético nuevo(³⁹⁰).



Fura del Baus. Tetralogía de Wagner. 2008.

³⁸⁹ Cfr. De Santiago Guervós, L.E. *Estética y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, ed. 2004, pág. 80.

³⁹⁰ Cfr. Scheier, Claus-Arthur. “Nietzsche contra Wagner: ¿Música como simulación?”, en *Nietzsche y Wagner*, Estudios Nietzsche, pág. 87 y ss.

Ése es el sentido que para el filósofo adquiere la recuperación de la tragedia griega como género más importante del siglo XIX alemán. Existe, en palabras de Nietzsche, una misteriosa unidad entre la música y el arte y la filosofía que responde a una nueva forma de existir, de acuerdo con presupuestos modernos, esa fusión se consigue mediante la tragedia. Por ello, la ilustración alemana y lo mejor del espíritu alemán encuentran en Grecia la fuente más importante de inspiración. A partir de ahí juega a una reinterpretación de la tragedia griega como otra rememoración (*Andenken*) de lo mismo desde el comienzo. Para escarbar justo en el mismo lugar que Hölderlin y los idealistas románticos encontraron una Grecia ya rota y fragmentada aunque recompuesta por la fuerza de la nostalgia del orden⁽³⁹¹⁾.”

El tiempo ya no es lineal, sino que se contrapone por fuerzas enfrentadas a partir de la dialéctica hegeliana y la disolución estética y artística. A partir de la desaparición de la certeza en el progreso histórico, Nietzsche juega con conceptos aparentemente antagónicos: totalidad y fragmentación. Entiende que para aspirar a una cultura unificada capaz de producir totalidades en todas sus expresiones o para salvar al hombre moderno de su fragmentación, al estilo de Schiller, es necesario volver a la fuente de toda creatividad al principio donde brota la fuerza que produce la obra de arte: la tragedia. Y en este primer libro clave al que denomina con posterioridad “escrito imposible” entra en una de las tesis que mantendría hasta el final: la modernidad supone el reconocimiento de que la armonía y unidad o la totalidad como realidad adquiere una profunda complejidad: *Pero aquí no se ha de silenciar que esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza contemplada por los seres humanos modernos con tanta nostalgia, para la cual Schiller puso en circulación el término técnico “ingenuo”, no es de ninguna manera un estado tan sencillo*⁽³⁹²⁾. Por eso, conocer la cultura griega supone percibir y, en último término, conectar con esa “fuerza plástica de un ser humano, de un pueblo, de una cultura, la fuerza de desarrollarse de manera original e independiente a partir de sí mismo, de transformar y asimilar lo pasado y lo extraño, de cicatrizar heridas, reponer lo perdido, regenerar formas destruidas”. El

³⁹¹ Cfr. Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, cit., pág. 35 y ss.

³⁹² Cfr. Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, cit., pág. 38.

filósofo se propone desmontar piedra a piedra el edificio de la cultura apolínea, hasta ver los fundamentos en que se basa y rebatir las tesis del clasicismo que contraponen la armonía y perfección del mundo griego a la escisión del hombre moderno.



Fura del Baus. Tetralogía de Wagner. 2008.

Nietzsche se sitúa de una forma original en la querelle entre clásicos y modernos al rescatar dos principios clásicos y darles una configuración moderna: lo apolíneo y lo dionisiaco (³⁹³). Para Nietzsche es necesario compatibilizarlos: la bella apariencia de lo apolíneo no es sino el anverso de la profundidad insondable de lo dionisiaco. Las dos tendencias (apolínea y dionisiaca) coexisten en la obra artística aunque puedan parecer antagónicas. Si lo dionisiaco se identifica con la embriaguez de los sentidos y la necesidad de fundirse con la naturaleza en sus aspectos más irracionales. La tendencia apolínea se centra en la necesidad de medida representada por la racionalidad y la proporcionalidad del individuo. La ejemplaridad griega no está en su sentido ingenuo de lo bello sino en la profunda conciencia de la dualidad que emerge entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

³⁹³ Cfr. De Santiago Guervós, L.E. *Arte y Poder*, pág. 81 y ss, cuando incide en la nueva interpretación de la esfera helénica que realiza Nietzsche respecto a una visión de Grecia y del arte griego en directa oposición a la visión tradicional que Winckelmann, como primera fuente, representaba.

A partir de ahí, la experiencia de la tragedia es la conciencia de la vida indestructiblemente poderosa y gozosa que salva del aislamiento de lo individual. El efecto y la función de la obra de arte trágica conllevan que los procesos destructivos y degenerativos, puedan reinterpretarse como condición de la más alta afirmación. Es decir, supone una transfiguración por la que la representación visible, apolínea, del sufrimiento (Dionisos) puede adquirir un sentido afirmativo. Éste puede convertirse en un estimulante al haber sido transformado en un placer superior que es el que proporciona su sublimación en las formas artísticas medidas y apolíneas que disuelven el horror⁽³⁹⁴⁾.

Estas dos fuerzas aparecen a primera vista como impulsos opuestos separados, que en un momento histórico se unen y “acaban engendrando la obra de arte al mismo tiempo dionisiaca y apolínea de la tragedia ática”. Estas dos potencias coinciden en que son formas de embriaguez. Todo lo que resulta del estado dionisiaco o apolíneo, en tanto que tipos de embriaguez, desemboca en el gran estilo. Es esa conciencia de la fragmentación hasta llegar a la experiencia de unidad del gran estilo la que Nietzsche explica con las siguientes palabras:

¿Qué significan los conceptos opuestos, introducidos por mí en la estética, de lo apolíneo y lo dionisiaco, concebidos como tipos de embriaguez? La embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de manera que adquiere la fuerza de la visión. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excellence. En los estados dionisiacos, en cambio, está excitado e intensificado todo el sistema de afectos, de manera que descarga todos sus medios de expresión de una vez, haciendo que se manifieste la fuerza de representación, imitación, transfiguración, metamorfosis, toda clase de mímica y de histrionismo⁽³⁹⁵⁾.

En esta línea, Wagner coincide con Nietzsche en la necesidad de que ambas tendencias confluyan en la obra artística y señala respecto al principio dionisiaco en Arte y Revolución: Ahí aparece, él, el señorial Dios, que de Dionisos atractivo poeta trágico, reúne todos los elementos de la exuberancia, de la más bella vida humana, así

³⁹⁴ Cfr. Sánchez Meca, D. Introducción el volumen I: La evolución del pensamiento de Nietzsche en sus escritos de juventud, en *Obras Completas*, pág. 29.

³⁹⁵ Cfr. Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, pág. 40 y ss.

sin odiarse a sí mismo, como de la más íntima necesidad de la naturaleza nace el arte, la cuna del arte como palabra atada, como el más alto punto de mira poético, donde todo se niega y se hace uno como en un punto de fuego, para dar lugar al nacimiento de la más alta obra de arte pensada, el drama⁽³⁹⁶⁾.

Nietzsche, con clara influencia socrática, mantiene otra de sus tesis principales, respecto al principio apolíneo, la necesidad del conocimiento interior para el establecimiento de los límites: *El individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige de los suyos la medida y, para poder mantenerla, conocimiento de si mismo. Y de este modo, la exigencia del “conócete a ti mismo” y del “¡no demasiado!” marcha junto a la necesidad estética de la belleza*⁽³⁹⁷⁾. Este último principio se encarna en la escultura, donde se unen belleza y sabiduría como mesurada limitación libre de las emociones más salvajes. Al contrario, la música surge del principio dionisiaco que no necesita ni de la imagen ni del concepto porque es soberana. Siguiendo este hilo argumental, Nietzsche considera en *El nacimiento de la tragedia* a la música como el lenguaje más universal, el que expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, al corazón de las cosas. Así, señala que el natural predeterminado por cuyo conducto habla la música al mundo fenoménico es lo más enigmático que existe bajo el sol.

³⁹⁶ Cfr. Wagner, R. *Kunst & Revolution I*, cit., pág. 15.

³⁹⁷ En palabras de Nietzsche, todo el mundo moderno y el ideal estético y artístico está preso de la cultura alejandrina y como ideal el ser humano teórico es Sócrates, que construye un modelo vital de inspiración: “Él, un individuo singular, se introduce con gesto de irreverencia y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta, en un mundo cuyos extremos, si pudiéramos alcanzarlos con profundo respeto, merecerían que los consideráramos como la máxima fortuna”.



Bernini. Apolo y Dafne. 1625.

Un abismo en cuyo fondo se desposa la fuerza con la bondad, un puente tendido entre lo egocéntrico y lo enajenado de sí mismo: *¿Quién es capaz de definir netamente el fin para el cual existe, aun suponiendo que en la forma en que se gestó pueda adivinarse un proceso operante con vista a un fin? Más, eso sí, sobre la base de la adivinación venturosa cabe preguntar: ¿será de veras que lo superior existe por lo inferior, el talento más portentoso por los talentos más pobres, la suprema virtud y santidad por los enclenques? ¿Debió sonar la verdadera música por ser lo que menos merecían, pero más necesitaban los hombres? Si se considera cabalmente el milagro inefable de esta posibilidad y entonces se mira hacia atrás a la vida, ésta brilla, por muy tétrica y gris que antes se haya presentado*⁽³⁹⁸⁾.

³⁹⁸ Cfr. Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, cit., pág. 135.



Estatua de Dioniso Sardanápalo en El Museo Palacio Máximo en Las Termas de Roma.

El padecimiento no puede ser nunca el fin último de la representación. Lo patético sólo es estético en la medida que es sublime. Esta delicada sensibilidad para el padecimiento del arte griego es un modelo de imitación para todos los artistas y para conseguir el equilibrio hay que recurrir al principio de lo apolíneo. Para Wagner, gracias a su confluencia se consigue la suprema concepción artística:

Esto es la obra de arte griega, la que llega a ser verdad, y arte vivo por Apollon, -esto es el pueblo griego en su más alta verdad y belleza.

Esta flor es la obra de arte, su perfume de espíritu griego, que hoy todavía nos abrumba, y nos aclara su conocimiento del mundo³⁹⁹).

Para Nietzsche lo fragmentario tiene que armonizarse con una ley interna que sea capaz de convivir con el caos. Por eso el recorrido va de la embriaguez, como temple estético fundamental, a la belleza como determinante. La belleza, como aquello que da la medida, retrocede nuevamente a lo que toma de ella su medida, la creación y la recepción; de allí va a la forma. Finalmente, se comprende la unidad de embriaguez (*Grundstimmung*) y belleza (*das Bestimmende*), de creación, recepción y forma, como gran estilo. En él se vuelve real la esencia del arte.

³⁹⁹ Cfr. Wagner, R. *Kunst & Revolution* I, pág. 20.

La originalidad de la recuperación del sentido de lo dionisiaco se vincula a la exaltación artística que luego recogería Baudelaire en sus flores malditas. Es una estética moderna presa del signo fáustico. Para Nietzsche, Fausto es el incomprensible ser humano cultural moderno, el Fausto que se lanza insatisfecho desde su pulsión. Así, donde en el arte aparezca lo ingenuo al estilo del Emilio de Rousseau o de otras ilusiones engañosas y placenteras quedará derribado por los monstruos de lo real que generan “una capacidad de sufrimiento de máxima susceptibilidad”.



Fura del Baus. Tetralogía de Wagner. 2008.

Este concepto de lo dionisiaco es definitivo porque traza como precursor psicoanalítico distinciones claves entre *Trieb e Instinkt*, es decir, ente pulsión o impulso e instinto. Pulsión artística que se satisface con el mundo de imágenes de los sueños como especie de realidad embriagada:

La persona que filosofa tiene hasta el presentimiento de que también debajo de esta realidad en la que vivimos y somos está oculta una segunda realidad completamente diferente, esto es, que la primera también es una apariencia; y al don

que permite que los seres humanos y todas las cosas se presenten en determinadas ocasiones como meros fantasmas o imágenes oníricas⁽⁴⁰⁰⁾.

Para Nietzsche el concepto de dionisiaco se vincula a la bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya procreación todo ser humano es artista completo, es el presupuesto de todo arte plástico y de la poesía. Por tanto, toda la divina comedia de la vida no puede ser explicada sin el componente de los sueños y su juego de sombras: *Nuestro ser más íntimo, el subsuelo común de todos nosotros, vive en sí la experiencia de los sueños con profundo placer y con alegre necesidad*. Con claras influencias de Calderón, el arte se nutre de una potencia onírica dionisiaca donde se mezcla la realidad con la fantasía. Sueños en los que a Lucrecio se le presentaron las magníficas figuras de los dioses. Sueños que están en todas las tragedias de Wagner desde Tristán e Isolda hasta el poema *Träume*, musicado por el compositor⁽⁴⁰¹⁾, donde el amor pasión remite también a un lugar diferente y a otro tiempo acrónico que permite su representación actual de esta ópera wagneriana con la misma fuerza que hace dos siglos.

⁴⁰⁰ Cfr. Nietzsche, F. *Obras completas*, vol. I.

⁴⁰¹ Cfr. García-Alcalde, G. “Wagner y la literatura española del Siglo de Oro” en Wagner/Estética, donde explica: “Wagner tenía en su biblioteca juvenil de Dresde ocho volúmenes con obras de Calderón. En total, más de tres mil páginas. A ellos se sumaban otros cuatro volúmenes con dramas y comedias de distintos autores españoles, todos ellos traducidos al alemán por Schlegel y Schack. Años después, durante su relación con Matilde Wesendonck, la devoción por el autor de La vida es sueño llegará a su primer clímax porque era el autor predilecto de la amada. Volviendo al poema Träume o Sueños musicado por Wagner y convertido en una de las células melódicas de Tristán e Isolda, Matilde funde en él la vida con el sueño y el sueño con la muerte, a la manera calderoniana”.



Waltraud Meier (*Isolda*) y Ben Hepper (*Tristán*), en el montaje de Peter Sellars y Bill Viola en París en 2005.

Embriaguez como sentimiento de acrecentamiento de fuerza y de plenitud⁽⁴⁰²⁾ de una melodía que logra elevarse a la cima con el éxtasis sonámbulico de la cuadratura del ritmo del compositor. Es esa nebulosa wagneriana la que lleva a las palabras de Hans Sachs en *Los maestros cantores*:

*Amigo mío, ésta es justamente la obra del poeta,
Percibir e interpretar sus sueños.
Creedme, la ilusión más verdadera del ser humano
se le ofrece en los sueños:
Todo arte poético y la poesía entera
No es sino interpretación de sueños que son verdad.*

El arte que potencia la vida no puede ser otro que el arte dionisiaco, entendiendo por dionisiaco el principio de vida. De Santiago Guervós⁽⁴⁰³⁾ añade como en este sentido se pone al arte en relación con la afirmación incondicional de la vida, es decir, el arte como expresión de la afirmación de la vida (*Bejahung*) puesto que esta sólo se entiende desde la base de un exceso de fuerza y sobreabundancia de vida. Totalidad que retorna no *ad eternum* sino en el instante divino del arte: *El carro de Dioniso está*

⁴⁰²Cfr. Nietzsche. "El ocaso de los ídolos", VIII, 123.

⁴⁰³ Cfr. De Santiago Guervós, L.E. *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, cit., pág. 335.

cubierto de flores y guirnaldas: bajo su yugo la pantera y el tigre caminan paso a paso. Transformemos el “Canto a la Alegría” de Beethoven en una pintura y no nos quedemos atrás con su fuerza imaginativa cuando millones se postran en el polvo llenos de escalofríos: de esta manera podemos acercarnos a lo dionisaco...Ahora, en el evangelio de la armonía de los mundos cada cual se siente no sólo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino hecho uno con él, como si el velo de Maya estuviera roto y tan sólo revolotease en jirones ante al misterioso Uno-Primordial.

Concluye Nietzsche, en *El Nacimiento de la tragedia* en que para poder vivir es necesaria la ilusión y en este sentido es el arte un especial estimulante de la existencia: *El arte constriñe de ese modo a ver más, y de un modo más íntimo que de ordinario, y a desplegar como una delicada tela de araña el suceso de la forma, para nuestro ojo espiritualizado que penetra con su mirada en lo íntimo, el mundo de la forma se ha ampliado de un modo infinito y asimismo se encuentra iluminado desde dentro*⁽⁴⁰⁴⁾.

Para el filósofo, la diferencia primordial con la autoconciencia hegeliana que se reafirma y corrige absorbiendo sus diferentes oposiciones internas en un proceso de reapropiación totalizadora, es ese nuevo espacio estético y artístico que se inaugura con el velo de Maya roto. Es lo incomprensible que ya ni siquiera podría ser reconocido como obra de arte. En palabras de Baudelaire: Lo inmutable sin lo fugitivo⁽⁴⁰⁵⁾. Es la oscuridad, la sombra y el olvido del ser que responde al fin de la metafísica y su historia, retomado por Heidegger en la conferencia “El giro” cuando hace presencia “el relámpago de la verdad del ser en el ser carente de verdad”.

⁴⁰⁴ Cfr. Siemens, H. W. “Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del genio por el espíritu libre en los años posteriores a 1870” en *Estudios Nietzsche*, núm. 7, pág. 105 y ss donde explica como el arte en *El nacimiento de la Tragedia* se sitúa bajo el signo de la ilusión (Wahn) wagneriana, como una ilusión que cura la existencia y nos seduce para vivir. Y cita el siguiente párrafo de Nietzsche: *Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna.*

⁴⁰⁵ Cfr. Scheier, Claus-Artur. “Nietzsche contra Wagner: ¿Música como simulación?, cit., pág. 93.



La Fura del Baus. Tetralogía de Wagner. 2008.

2. Genialidad y dualidad poética de la vivencia artística.

El tema de creación, genialidad y vivencia artística marca la relación de Nietzsche no sólo con Wagner sino también con la escritora y ensayista Andreas-Salomé⁽⁴⁰⁶⁾. La correspondencia intelectual que se produce entre Nietzsche y Andreas-Salomé profundiza en una estética fragmentaria a partir de nuevos paradigmas estéticos que abren niveles de significación fuera de la esfera tradicional del discurso. Nietzsche en su correspondencia señala:

Mi querida Lou: Su idea de reducir los sistemas filosóficos a actos personales de sus autores es verdaderamente la idea de un alma-gemela. En Basilea, yo mismo he enseñado en este sentido la historia de la filosofía antigua y decía de buen grado a mis

⁴⁰⁶Cfr. Andreas-Salomé, L. *Mirada retrospectiva: Compendio de algunos recuerdos de la vida*, Madrid, Alianza editorial, ed. 2005, pág. 8 y ss.

oyentes: *Este sistema ha sido refutado y está muerto, pero la personalidad que se halla tras de él es irrefutable; resulta imposible matarla, por ejemplo, a Platón*⁽⁴⁰⁷⁾.

Nietzsche articula una teoría de lo bello y de lo sublime vinculado al genio con fuerte raíz romántica y con influencias directas de Schopenhauer que le sirve para justificar la práctica artística del músico. Estos presupuestos los desarrolla Nietzsche en la tercera de sus *Consideraciones intempestivas (1874)* titulada “*Schopenhauer como educador*”. En ella reclama la individualidad de todo hombre y del artista como un *unicum*: *Existe en todo hombre una capacidad de apreciar las obras de arte y producirlas. La única ventaja del genio es que posee esta cualidad en más alto grado y por más tiempo, lo cual le proporciona la reflexión necesaria para poder reproducir el objeto así contemplado. Esta reproducción libre es la obra de arte, por medio de la cual comunica el genio la intuición de la idea. La idea es siempre la misma, de aquí que la emoción estética sea la misma cuando es producida por una obra de arte que cuando es provocada por la contemplación inmediata de la naturaleza y de la vida* ⁽⁴⁰⁸⁾.

Cada hombre porta en su interior, como núcleo de su ser, una unidad productiva; y si llega a hacerse consciente de ella, se difunde a su alrededor un extraño resplandor, el resplandor de lo extraordinario. Ahora bien, de esa unidad pende una cadena de molestias y esfuerzos. De ahí lo arriesgado y tortuoso de la empresa que supone excavar en uno mismo y descender por el camino que conduce al pozo del propio ser. El intento de alcanzar la libertad y expresar el genio está lleno de espinas⁽⁴⁰⁹⁾.

Para Nietzsche, el hombre schopenhaueriano asume sobre sí el dolor voluntario de la veracidad, y este dolor le sirve para mortificar su voluntad personal y para preparar

⁴⁰⁷ Cfr. Wagner, R. *Cartas a Friedrich Nietzsche. Diarios y otros testimonios*, Trotta, Madrid, ed. 2013, pág. 20.

⁴⁰⁸ Cfr. Nietzsche, F. *Consideraciones intempestivas*, Alianza, Madrid, ed. 2000, pág. 34 y ss.

⁴⁰⁹ Cfr. Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, cit., pág. 200. Para este autor toda elevación del intelecto sobre la medida ordinaria constituye una anormalidad y predispone a la locura. Existe un parentesco en muchos casos entre genialidad y locura, basado en aquella cualidad espiritual, la única susceptible de producir verdaderas obras de arte. En este sentido, reclama la tragedia como el género poético más elevado ya que la labor suprema del genio poético es mostrar el aspecto terrible de la vida, los dolores sin número, las angustias de la humanidad y el vergonzoso dominio del azar.

aquella completa revolución y aquel cambio cuyo logro constituye el sentido último de la vida. Por ello, el genio artístico nace como naturaleza solitaria y está destinado a ser apreciado por unos pocos: *Cabe la posibilidad de que la redención del arte, el único rayo de luz a esperar en los tiempos que corren, sea un acontecimiento circunscrito a unas pocas almas solitarias, en tanto que el montón soporta para siempre la vista del fuego llameante y humeante del arte suyo: como que no quieren luz, sino deslumbramiento; como que odian a la luz sobre sí mismos*⁴¹⁰). Los peligros de la singularidad se materializan en que el desierto y la caverna surgen de inmediato. Entonces el artista y el genio tendrán que cuidarse de no dejar que lo sometan, de no sentirse oprimido, así como de no caer en la melancolía. “Nuestros Hölderlin y Kleist y tantos otros perecieron a causa de tal singularidad, no siendo capaces de soportar el clima de la llamada “cultura alemana”; sólo naturalezas de hierro como Beethoven, Goethe, Schopenhauer y Wagner pudieron mantenerse en pie”.



Wim Wenders. *El cielo sobre Berlín*. 1987.

Dice Schopenhauer que de todas las cosas creadas, la más hermosa de todas es la luz: es el símbolo de todo lo bueno y de todo lo saludable. Nietzsche coincide en

⁴¹⁰ Cfr. Nietzsche, F. *Consideraciones intempestiva*, cit., pág.35.

su primera época y señala que para llegar a ella hay que pasar por los misterios del arte, sus purificaciones y conmociones: *Nuestros artistas viven con más audacia y con más honestidad; y el mayor ejemplo del que podemos ser testigos, el de Richard Wagner, muestra cómo al genio le es lícito no temer entrar en la más hostil de las contradicciones con las formas y ordenanzas establecidas cuando desea sacar a la luz el orden y la verdad superior que residen en su interior.*

En contraste con el carácter melancólico de genialidad y de desbordamiento que enfatiza Schopenhauer⁽⁴¹¹⁾, el genio de Wagner para Nietzsche es una figura expansiva, cuando todavía no se había enfrentado a él, extática y afirmativa que representa una forma potenciada de la voluntad, su más alta representación. Añade Nietzsche:

Abandonad por una vez el tétrico pedazo de Naturaleza y vida que parece ser el único que conocéis: yo os conduzco a un reino que a su vez es real; vosotros mismos, al volver de mi cueva a la luz de vuestro día, diréis cuál vida es más real y dónde está propiamente la luz del día y dónde la cueva. La Naturaleza es por dentro mucho más plétórica, portentosa, infame, pavorosa: no la conocéis en vuestra existencia habitual; aprended a ser vosotros mismos otra vez Naturaleza y dejaos transmutar a la par y dentro de ella por mi hechizo de amor y fuego⁽⁴¹²⁾.

Wagner considera, como se ha señalado, que el ejemplo más evidente de representación del genio lo encarna Beethoven, expresión suprema del sino artístico del músico creador de una nueva forma de arte que configura un mundo⁽⁴¹³⁾. El genio individual representa una forma potenciada de la voluntad, su más alta manifestación. Es en la última época de Wagner donde el músico une genialidad con redención

⁴¹¹ Cfr. Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, cit., pág. 156 y ss. la fantasía ensancha el círculo de visión del genio respecto de los objetos que en la realidad encuentra. Dicha fuerza es compañera y hasta condición indispensable del genio, cuya obra se impregna de inspiración. Ese fuerte componente de subjetividad y originalidad del creador hace que creador y creación se unan y no puedan disociarse. Ahora bien, es fácil que el genio al ahondar en las partes más oscuras del ser pueda caer en sus abismos. Por ello, existe un parentesco en muchos casos entre genialidad y locura. En este sentido, reclama la tragedia como el género poético más elevado ya que la labor suprema del genio poético es mostrar el aspecto terrible de la vida, los dolores sin número, las angustias de la humanidad y el vergonzoso destino del azar.

⁴¹² Cfr. Siemens, H. W. "Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del genio por el espíritu libre en los años posteriores a 1870", cit., pág. 105, donde apunta que en el caso de Wagner estamos lejos de un genio solitario y nada práctico, como en Schopenhauer, que subsiste marginalmente en la sociedad. A través de una síntesis peculiar del genio individual con el genio de la especie (*Genius der Gattung*), Wagner lleva la figura del genio al mismo centro de la vida cultural y política, y le proporciona una meta eminentemente práctica, la de hacer posible vivir y afirmar la vida para la comunidad humana.

⁴¹³ Cfr. Wagner, R. "La sinfonía Heroica de Beethoven" en *Escritos y confesiones*, pág. 10.

religiosa, caso de *Parsifal*, que llevará a Nietzsche a rebelarse contra dichas ideas volcadas en *Über Staat und Religion* de Wagner.

También Andreas-Salomé entra en la teoría del genio para considerar dos casos relevantes: Nietzsche y Rilke. Ambos coinciden en una necesidad de perfección agotadora. Respecto al poeta Rainer María Rilke, en la correspondencia que mantiene con Freud dice:

Ha conseguido salvar sus desventuras gracias a su genio creador, y ha alcanzado su máxima humanidad por la propia disciplina que se ha impuesto al respecto; aunque lírico, se concentró desde muy pronto y sin contemplaciones, no permitiéndose el menor diletantismo ni la más pequeña indecisión mientras que como hombre tiende a distraerse⁽⁴¹⁴⁾.

Lo que enlaza con la importancia de la dimensión estética a partir de su fuerte vinculación con el compromiso existencial⁽⁴¹⁵⁾. Para Nietzsche es éste el sentido del arte pero también de toda gran filosofía. La cual, en cuánto totalidad, no rezará ahora y siempre y, ante todo, otra cosa que ésta: “He aquí el cuadro de toda vida; aprende de él el sentido de la tuya”. Y a la inversa: “Lee tu vida, y aprenderás de ella los jeroglíficos de la totalidad de la vida.” El filósofo escribe a Andreas-Salomé, en agosto de 1882, los siguientes aforismos *Para la teoría del estilo*:

Ante todo es necesaria la vida: el estilo debe vivir.

El estilo debe demostrar que uno cree en los propios pensamientos, y que uno no sólo los piensa, sino que además los siente.

Cuanto más abstracta es la verdad que se quiere enseñar, más falta hace ante todo que los sentidos sean seducidos por ella.

⁴¹⁴ Cfr. Andreas-Salomé, L. *Aprendiendo con Freud*, Alertes, Barcelona, ed. 1977.

⁴¹⁵ Cfr. Wagner, R. *Mi vida*, cit., pág. 375 y ss. donde cuenta como participa activamente en la revolución de Dresde de 1848 junto a su amigo Bakunin. Y en 1849 en su escrito titulado *La Revolución* apunta: “Sí, Lo admitimos, el viejo mundo se viene abajo, uno nuevo surgirá, pues la augusta diosa de la revolución llega, rugiendo, en alas de la tormenta, la cabeza majestuosa circundada de rayos resplandecientes, la espada en la diestra, la tea en la izquierda, el ojo de mirar sombrío, tan delator, tan frío y, sin embargo, ¡qué fuego de amor purísimo, qué plétora de dicha irradia hasta aquel que se atreve a escrutar con mirada firme este ojo oscuro!”. Con posterioridad, Nietzsche auxilia a las víctimas bélicas de la guerra franco-alemana de 1870 trabajando como camillero. En el caso de Andreas-Salomé también es clara su implicación social cuando en obras como *En lucha por Dios* (1885) y en *Personajes Femeninos* de Henrik Ibsen (1892) denuncia la problemática de la mujer de su tiempo, y el calvario del hombre moderno, cuya individualidad no puede ser ya comprendida por la religión y la moral tradicionales. Y con posterioridad, muestra un fuerte grado de compromiso en su trabajo clínico con Freud.

Wagner apunta en *La Obra de Arte del futuro* que el arte puede obtener materia y forma solamente de la vida, de esa vida que es la única que puede ser el origen de la exigencia del arte (⁴¹⁶). También coinciden Nietzsche, Wagner y Andreas-Salomé, en que el arte y la filosofía que son vida no se organizan únicamente por la conciencia sino que han de ligarse también a la fuerza inconsciente. La nueva dimensión de la contemplación moderna, abierta con los románticos, ya queda consolidada en este período. En este sentido, Wagner(⁴¹⁷) señala que la poesía se vincula a lo estético porque el pensamiento, mera imagen de la apariencia, en sí carece de figura, y sólo cuando desanda otra vez el camino en que fue engendrado puede lograr que se perciba artísticamente. Y ante todo se considera poeta. La poesía es el vínculo más elevado porque une todas sus facetas artísticas y le da sentido al todo en el uno.

Nietzsche considera que la poesía es clave como forma de expresión de lo oculto, de lo contradictorio que siempre acompaña, aunque se desentierre. Así, sus aforismos van adquiriendo cada vez más sentido poético hasta llegar a *Así habló Zaratustra* (⁴¹⁸) concebida en verso en su totalidad. En este momento Nietzsche ya se había revuelto contra los dos genios que habían inspirado el germen de su obra, Wagner y Schopenhauer, y se había planteado “derribar un santuario para poder edificar otro”. Para Andreas-Salomé, Nietzsche a medida que se fue situando en este pensamiento a la contra, ya en su segunda época, empezó a sumirse en la cara más oscura de la existencia, en ésta en la que la sombra de la locura muestra el abismo(⁴¹⁹).

En el poema *La Oración a la vida* expresa Andreas-Salomé lo enigmático y oscuro de la existencia con los siguientes versos:

⁴¹⁶ Cfr. Wagner, R. *La obra de arte de futuro*.

⁴¹⁷ Cfr. Wagner, R. *Mi vida*.

⁴¹⁸ Cfr. Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*.

⁴¹⁹ Cfr. Andreas-Salomé, L. *Mirada retrospectiva*, cit., donde señala el giro tan fuerte de Nietzsche respecto a la amistad inicial que tenía con ella y el escritor Paul Rée. “En los últimos tiempos Nietzsche venía sufriendo con mayor frecuencia de sus ataques -la enfermedad que le había obligado en su día, a abandonar la cátedra de Basilea, y que se manifestaba como una jaqueca terriblemente fuerte-; por tal motivo, Paul Rée se quedó con él todavía un tiempo en Roma. Sólo después de nuestra despedida en Leipzig se desataron igualmente los ataques contra mi persona, reproches cargados de odio de los cuales yo sólo llegué a conocer una carta precursora.” En este sentido, la ensayista explica como la emancipación del wagnerismo y de la filosofía de Schopenhauer coincide para Nietzsche con el período de sus mayores sufrimientos. El dolor y la soledad, se convierten en dos figuras tutelares que van impregnando su concepción trágica de la existencia. Así, el filósofo entra en su propia caverna en la que se somete a un régimen espartano de acuerdo con una dinámica destructiva que le produce una herida insalvable.

*Como el amigo ama al amigo
yo te amo a ti, enigmática vida,
sea que haya en ti gozado o llorado,
sea que me hayas dado felicidad o dolor.*

*Te amo con toda tu aflicción
y si tuvieras que aniquilarme,
me apartaría de tus brazos
como del pecho amigo
se aparta el amigo
¡Te abrazo con todas mis fuerzas!
deja que me inflamen tus llamas,
deja que en el ardor de la lucha
siga ahondando en tu enigma.*

*¡Milenios para ser! ¡Y pensar!
Cobíjame entre tus brazos:
¿Ya no tienes más dicha que ofrecerme?
Bien, ¡aún tienes tu sufrimiento!*

Nietzsche puso música al texto y lo tituló *Himno a la vida*, la partitura se publicó en 1887.

3. Arte fundador y obra de arte total.

Las formulaciones estéticas de Nietzsche y en concreto su concepción de la obra artística junto con los escritos de Wagner y su práctica de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) marcan ya la ruptura del sentido progresivo del arte cuyas ramificaciones se expanden hasta el siglo XXI⁽⁴²⁰⁾. De ahí, la trascendencia de la estética de Wagner que Heidegger analiza con la relectura de Nietzsche:

Frente al hecho de que el arte ha abandonado su esencia, el siglo XIX acomete una vez más el intento de una obra de arte total. Este esfuerzo está ligado al nombre de Richard Wagner. No es nada casual que no se limite a la creación de obras que sirvieran a este fin, sino que esté acompañado y apoyado por reflexiones de principio, con sus correspondientes escritos. Citemos los más importantes: El arte y la revolución, 1849; La obra de arte del futuro, 1850; Ópera y drama, 1851; el arte alemán y la política alemana, 1865⁽⁴²¹⁾.

Nietzsche⁽⁴²²⁾ considera que el arte está vivo (*Lebendig*) porque es creación y representación de vida y se enaltece en la obra artística. El hombre copia la actividad artística de la naturaleza, él mismo actúa en tanto que artista y toda su actividad es también de carácter artístico. Por tanto, la acción del hombre en general es de naturaleza estética en tanto que su hacer es proyección de apariencias y su instinto fundamental es la fabulación, el instinto de crear metáforas. Es esa reivindicación del profundo sentido de la vivencia artística que Nietzsche y Wagner mantienen como *leitmotiv* tendrá una influencia decisiva en Heidegger y las vanguardias del siglo XX⁽⁴²³⁾.

El artista, al revés que el filósofo o el teórico inventa mundos nuevos sin necesidad de demostrar la legitimidad de lo que se propone y, mucho menos, de probarla a través de la refutación de otras obras anteriores a la suya. Para el filósofo el

⁴²⁰ Cfr. PSJM. “Experiencia total. La herencia de Wagner en la industria cultural globalizada” en Wagner/Estética, pág. 78 y ss. En este sentido, el equipo artístico PSJM incide en la influencia de la obra de arte total heredada de Wagner en la industria cultural globalizada actual desde los montajes de Madonna hasta la factoría de la cinematografía de Lucas con La Guerra de las Galaxias.

⁴²¹ Cfr. Heidegger, M. *Nietzsche*, vol. I, pág. 89.

⁴²² Cfr. Heidegger, M. *Nietzsche*, vol. I, cit., pág. 124 y ss.

⁴²³ Cfr. Heidegger, M. *Nietzsche*, vol. I.

fenómeno estético despliega una potencia tan intensa que convierte al sujeto espectador en sujeto creador. No es posible quedarse fuera por lo que el ser humano no es ya sólo un artista, sino que se ha convertido en una obra de arte. Nietzsche entiende que la representación artística contiene al objeto y al sujeto a partir de un desdoblamiento que constituye su forma primera, la más general y esencial. De acuerdo con la teoría del signo de Hegel y las reflexiones de Schopenhauer⁽⁴²⁴⁾, apunta cómo se crean imágenes destinadas a servir de símbolos a los conceptos, con los cuales, por otra parte, no coinciden nunca exactamente porque los conceptos son representaciones de representaciones.

Nietzsche se declara romántico y moderno, aunque no renuncia a la antinomia kantiana en la que lo clásico no se opone:

Un romántico es un artista al que el gran descontento consigo lo vuelve creativo, que aparta la mirada de sí y de su mundo, que mira hacia atrás. En cambio, el estilo clásico se representa por la calma, simplicidad, abreviatura, concentración. En el tipo clásico está concentrado el supremo sentimiento de poder. Reaccionar con gravedad: una gran conciencia: ningún sentimiento de lucha.

Y se pregunta: *¿No será que detrás de la oposición entre clásico y romántico se esconde la oposición de lo activo y lo reactivo?* ⁽⁴²⁵⁾. En esta línea, afirma que la maldición del hombre moderno surge del olvido de ese mundo primitivo de metáforas que el arte griego nos transmite en definitiva del mito clásico. En este punto coincide con Wagner respecto a que el arte como producto moderno y ligado a una nueva tecnología que deviene en la estética mercantil se desvía hacia la producción contemporánea de una naturaleza humana que no puede desprenderse del “halo de lo clásico”. Lo que influirá en

⁴²⁴ Cfr. Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*, VII, pág. 35 y ss. Todo querer nace de una necesidad, por consiguiente, de una carencia, y, por lo tanto, de un sufrimiento. Pero cuando una circunstancia exterior, motivada por el arte, nos arranca, de improviso, al torrente sin fin de la voluntad y emancipa nuestro conocimiento de la esclavitud del deseo, la atención ya no se dirige a los motivos de la voluntad, sino que concibe las cosas libres de sus relaciones con el querer, por consiguiente, de un modo desinteresado, sin subjetividad, de una manera puramente objetiva, entregándose a ellas plenamente, en cuanto son puras representaciones y no meros motivos; entonces la tranquilidad, buscada antes por el camino del querer y siempre huidiza, aparece por primera vez y nos colma de dicha:

“Porque aquella intuición directa de la voluntad nos transporta al más evidente y rápido estado de conocimiento puro, en que nuestra personalidad y nuestra voluntad, constantemente atormentadas desaparecen mientras dura el goce estético. Por esto dijo Goethe: El que contempla la belleza humana se sustrae por un momento al mal, se siente en armonía consigo mismo y con el mundo.”

⁴²⁵ Cfr. Nietzsche, F. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. cit., pág. 879.

Heidegger que, aunque está al tanto de la ruptura y disolución de las formas clásicas, en *El origen de la obra de arte* coincide con Nietzsche, en una profunda añoranza del mundo griego tanto respecto a su pensamiento (Anaximandro, Heráclito, Platón o Aristóteles), con el retorno a la esencia del ser, como en relación a su arte con la nostalgia del canon clásico:

El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron⁽⁴²⁶⁾.

A su vez el gran estilo, que los griegos fueron los primeros en conocer, es el supremo sentimiento de poder. El arte lleva a la totalidad de la existencia. Y su centro unificador está dado por lo que Nietzsche llama el gran estilo como supremo sentimiento de poder. El gran estilo consiste en el desprecio por la belleza pequeña y corta, es un sentido de lo escaso y prolongado⁽⁴²⁷⁾. Es lo que llama Baudelaire la auténtica música, “la única capaz de levantar un edificio real”. Obra de arte total que a su vez y sin contradicción se expresa en “la disolución de todo lo firme en algo flexible y fluido”.

Nietzsche elogia, en su primera época, el arte de Wagner como la forma por excelencia de la voluntad de poder y contra movimiento frente al nihilismo. Como explica Nietzsche en un fragmento de *La Voluntad de Poder*:

La grandeza de un artista no se mide por los buenos sentimientos que suscite, sino que reside en un “gran estilo”, es decir, en la capacidad de hacerse el amo del propio caos interior, de obligar al caos a tomar forma.

El músico es la expresión del gran estilo. En su obra, lo salvaje y exhuberante es conducido al orden de la ley, por eso "allí está el arte clásico". En esta línea, para el filósofo, Wagner no le ponía límites a ninguna actividad artística estricta, heredada, convencional; tan cerca de él asomaban la pintura, la poesía, el arte dramático y la música como la educación erudita y el porvenir de hombre docto⁽⁴²⁸⁾.

⁴²⁶Cfr. Heidegger, M. "El origen de la obra de arte", cit., pág. 30.

⁴²⁷ Cfr. Heidegger, M. *Nietzsche I*, cit., pág. 124 y ss, donde señala como el arte es comprendido siempre en su rango esencial más elevado y no designa el concepto de algo que ocurre, sino un concepto jerárquico.

⁴²⁸ Nietzsche, F. “*Richard Wagner en Bayreuth*”: “Cualquiera que sea la noción que se tenga acerca de la evolución del primario dramático, en su madurez y perfección es un ser sin ninguna inhibición ni laguna: el artista propiamente dicho que no puede por menos de pensar en términos de todas las artes a un tiempo, el mediador y conciliador entre esferas en apariencia separadas entre sí, el restaurador de

En realidad, esta formulación coincide con el carácter complejo del artista que debe estar al tanto de la interacción de los distintos lenguajes. Esa gestación respecto al artista total ya viene del romanticismo alemán. Una de sus representaciones más genuinas aparece en la figura de Goethe que cultiva la literatura, la poesía, el diseño, la jardinería, lo que combina con estudios de óptica y otras ramas científicas que traslada al ámbito artístico. A través de la obra de arte total, se une lo que fue separado por la división del trabajo en la época de la industrialización y se enlaza con Schiller y sus teorías sobre el goce estético.

La *Gesamtkunstwerk* precisa de la unión del mayor número de artes como exponente del persistente anhelo de grandiosidad de un período en que se mezcla la tradición del movimiento alemán con un intenso vacío y desarraigo existencial⁽⁴²⁹⁾. Dicha concepción no es cerrada sino abierta aunque el conjunto de fragmentos no se puede entender de forma aislada. A la música, se le une el teatro y la representación, junto con el lirismo poético. El desmembramiento de dichos elementos para analizarlos individualmente desvirtúa su significación. El todo confiere sentido a cada una de sus partes. Como explica Marchán Fiz, la obra de arte total dista de ser una categoría unívoca. Más bien comporta una inestabilidad tanto en virtud de su extensión, de los ámbitos en los que puede sedimentar, cuanto debido a los rasgos y las propiedades que la califican. Si bien goza de gran predicamento desde que a mediados del siglo XIX la invocara Wagner y la ensalzara Nietzsche⁽⁴³⁰⁾.

Para Wagner, el concepto de obra total conduce siempre por la doble senda: de un mundo constituido en espectáculo auditivo a otro mundo enigmáticamente afín constituido en espectáculo visual⁽⁴³¹⁾. Es lo que explica Nietzsche, cuando menciona

una unidad y una totalidad del poder artístico que no cabe barruntar ni escrutar, sino únicamente demostrar por la realización. Y esta realización subyuga cual hechizo absolutamente desconcertante, sobremanera atrayente, al hombre ante quien tiene lugar de repente; está éste de pronto ante un poder que anula la resistencia de la razón, más aún, hace aparecer todo lo otro en que hasta entonces se basaba la existencia como cosa irracional e inconcebible.”

⁴²⁹Cfr. Wagner, R. *La obra de arte del futuro*, cit. pág. 157.

⁴³⁰Cfr. Marchán Fiz, S. “La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones” en VVAA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*, pág. 142 y ss.

⁴³¹Cfr. Wagner, R. “La obra de arte del futuro”, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 1887, pág. 157; “Ópera y drama” cuando añade que la ópera aúna dos planos diversos: El teatro y la orquesta. El teatro

que esa disposición de toda la estrategia de efectos dramáticos, se concreta con una profunda interrelación vocal y artística que implica al espectador más allá de una simple mirada contemplativa. Es necesario que el observador quede conmovido y se sumerja en la experiencia estética con el fin de renacer a una nueva realidad. Wagner llega hasta los últimos detalles y diseña hasta los asientos del teatro de Bayreuth con este fin.

Como apunta Nietzsche:

Todo, no sólo el mito, sino también la música, participa de esta purificación y la expresa; en el Anillo del Nibelungo encuentro la música más moral que conozco, por ejemplo en la escena donde Brunhilda es despertada por Sigfrido; aquí Wagner raya hasta una altura y magnitud de clima emocional que sugiere el llamear de los picachos alpinos cubiertos de hielo y nieve, de tan pura, solitaria, difícilmente accesible, libre de instintos, nimbada de aureola del amor, que se eleva aquí la Naturaleza, quedando las nubes y las tormentas, y aun lo sublime, por debajo de ella⁽⁴³²⁾.

Como añade Heidegger, aunque inicialmente la música era el medio para hacer valer el drama, en realidad, en la forma de ópera wagneriana se convierte en el auténtico arte. El drama no sólo tiene su peso y su esencia en la originalidad poética, es decir, en la verdad conformada en la obra lingüística, sino en el carácter escénico de la arquitectura de lo representado y de la gran coreografía. Todos esos elementos han de confluír para mostrar el abismo del existir⁽⁴³³⁾.

como fachada, con la mira puesta en la impresión, y con la clara voluntad de excitar y la orquesta como el suelo de un sentimiento infinito, común a todos, desde el cual el sentimiento individual de cada actor es capaz de crecer hasta su suprema plenitud. De ahí el carácter infinito de la música fundida en "una superficie etérea, suave y fluida, flexible, sensible a las impresiones, en una superficie cuyo inmenso fondo es el mar del sentimiento mismo".

⁴³² Cfr. Nietzsche, F. *El ocaso de los ídolos*, cit., que apunta el carácter del verdadero arte como el más estupendo espectáculo, por muy doloroso que haya sido ese proceso de gestación; pues se dan por doquier razón, ley y finalidad. El observador, arrebatado por tan divino espectáculo, ensalzará esta misma dolorosa gestación y considerará, gozoso, que todo redundará en ventaja y provecho del natural y el talento predeterminados, por más que tengan que pasar por escuelas duras que cada peligro les vale un aumento de pujanza y cada victoria, un plus de circunspección, que se nutren con veneno y desventura y, sin embargo, crecen sanos y robustos. Es entonces cuando el espectador se traslada al reino de los milagros y ve transformadas mágicamente todas las cosas.

⁴³³ Cfr. Heidegger, M. *Nietzsche*, vol. I, pág. 90.

Y a su vez esta obra de arte total también afirma la voluntad para la vida, donde Schopenhauer había negado de forma ideal su materialización, Wagner afirma la voluntad para la producción. No en el sentido de prospectiva utópica sino de producción estética en la obra de arte total que supone, en palabras de Groys, que la exigencia del poder del artista sobre el material artístico, que se halla en la base de la comprensión del arte, contiene implícitamente una exigencia de poder sobre el mundo, puesto que el mundo mismo es considerado como material⁽⁴³⁴⁾.

Gesamtkunstwerk que a partir de Wagner extiende sus tentáculos también a los ballets rusos de Diaghilev hasta el constructivismo ruso o la estética del nacionalsocialismo que enlaza con Heidegger y las vanguardias ⁽⁴³⁵⁾. Y es ahí donde radica la contemporaneidad del drama wagneriano, que sigue haciéndose patente en los montajes de Bayreuth ya en pleno siglo XXI, con ese colosalismo en que a partir de los lenguajes estéticos más rupturistas se vuelve al origen del drama clásico con sus mitos atemporales.

⁴³⁴ Cfr. Groys, B. *Obra de arte total Stalin*, Pretextos, Madrid, ed. 2008.

⁴³⁵ Cfr. Marchán Fiz, S. “La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones” en VVAA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*, pág. 142 y ss, cuando señala que quizás donde mejor se refleja la influencia de la obra de arte total es en la xilografía realizada por L. Feininger, la Catedral del futuro para el Programa-Manifiesto de la Bauhaus (1919), y reconociera W. Gropius en una encuesta de la época, el objetivo es la concentración de toda la creación artística en una unidad, la reunificación de todas las disciplinas artísticas –escultura, pintura, oficios artísticos y artesanía- en una nueva arquitectura como sus partes constitutivas indisolubles. La última aunque lejana meta es la obra artística de la unidad –la gran construcción-, en la que no hay fronteras entre el arte monumental y el decorativo.



III.FRAGMENTO ESTÉTICO Y DESMORONAMIENTO DE LOS IDEALES.

La construcción estética de Nietzsche se impregna a partir de *Ecce Homo* en una estética de la decadencia. Ésta enlaza con Baudelaire en una explicación de la realidad esteticista, y fugaz a partir de la imposibilidad de compartir el optimismo de la fe racionalista. Una vez cuestionada seriamente la posibilidad de acceso a un fundamento indubitable de lo real, surge un trabajo de poetización y metaforización del mundo que lo convierte en fábula a partir de un punto de vista crítico y desencantado. Afirma el filósofo: *Recobrar la salud significa en mí una serie larga, demasiado larga de años, también significa a la vez, por desgracia, recaída, hundimiento, periodicidad de una especie de décadence*⁽⁴³⁶⁾.

A partir del refinamiento de los sentidos que le produce este hondo dolor, se afina su sensibilidad y es capaz de percibir nuevos matices. Consigue, de esta forma, un mirar por detrás de la esquina a través de la inmersión en las sombras⁽⁴³⁷⁾. Se impregna su estética de lo que llama la transvaloración, dar la vuelta a la perspectiva. Para esta tarea son necesarias “más facultades que las que jamás han coexistido en un solo individuo, sobre todo también antítesis de facultades, sin que a éstas les fuera lícito perturbarse unas a otras, destruirse mutuamente.” Un artista perfecto y completo está eternamente alejado de lo real y lo efectivo. Nietzsche habla de forma autobiográfica porque es un filósofo que se siente artista y dice:

Por otra parte, se entiende que en ocasiones pueda estar desesperadamente cansado de la eterna “irrealidad” y falsedad de su más íntimo existir, y que entonces trate de irrumpir de pronto en lo que precisamente a él le está más vedado: en lo real, que intente ser real.

Y vuelve Nietzsche a su eterna contradicción que más que antítesis son giros en el espacio, para no cerrar sino dejar abierta la cuestión. Son los característicos silogismos del filósofo: *¿Qué sentido tienen, entonces, los ideales ascéticos? Ya hemos*

⁴³⁶ Cfr. Nietzsche, F. *Ecce homo*, pág. 22 y ss.

⁴³⁷ Cfr. Campioni, G. “Fisiología de la ilusión y de la décadence: El problema del actor y del teatro en Nietzsche y Wagner”, pág. 54 donde señala que la sorprendente afirmación de *Ecce Homo* donde dice Nietzsche: “Richard Wagner ha sido el hombre con diferencia más afín a mí”, para este autor a partir de ahí el histrión dionisíaco se pone en escena con el histrión de la decadencia, y esto por última vez, antes de la disolución, que aún llevará consigo la trágica mimesis de la plenitud.

dicho que, en el caso de un artista, absolutamente ninguno...o muchos y distintos, lo que viene a ser igual⁽⁴³⁸⁾.

En relación a esta cuestión enlaza con Schopenhauer y critica el uso que hace en *El mundo como voluntad y representación* de la cuestión estética. En concreto, considera que Schopenhauer influido por Kant llegó a decir que bajo el encanto de la belleza, es posible “la contemplación desinteresada”. Para Nietzsche, Kant en vez de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista consideró el arte y lo bello sólo desde el ángulo del espectador y al hacerlo introdujo, sin percatarse de ello, la noción misma de “espectador” en el concepto de lo bello:

¡Pero si por lo menos los filósofos de lo bello hubiesen conocido bien a ese “espectador”, esto es, como un hecho y una experiencia grandes y personales, como una plenitud de poderosas y muy singulares vivencias, apetencias, sorpresas y embriagueces en el ámbito de lo bello! Pero me temo que siempre sucedió lo contrario; y, así, empezaron ofreciendo definiciones en las que, como en la famosa definición kantiana de lo bello, la falta de una experiencia propia más delicada aparece con el aspecto del gran gusano de un error fundamental. “Es bello –dice Kant- lo que agrada desinteresadamente” ¡Desinteresadamente! ⁽⁴³⁹⁾.

Nietzsche compara la definición kantiana con la que realiza Sthendal, al que considera un auténtico espectador y artista, y al que se siente más próximo. Para Sthendal, lo bello es “una promesa de felicidad”. En cambio, para Nietzsche, Schopenhauer, aunque tuvo una mayor vinculación con las artes que Kant (al que considera un cura rural ingenuo en este ámbito), no se logra despojar de la expresión desinteresadamente porque, en el fondo, rinde homenaje al ideal ascético. El arte le sirve para escapar de una tortura. Y con sus particulares giros Nietzsche construye un dispositivo que funciona de acuerdo a lo que denominaría Kant el silogismo de dos proposiciones contrarias que coexisten. De esta forma, después de criticar el ideal ascético en Schopenhauer. En párrafos posteriores de *La Genealogía de la moral* lo defiende ya que todo “espíritu libre” habrá de tener en algún momento una hora de reflexión, si antes ha tenido otra carente de pensamiento. Y llega al fin del silogismo de lo ascético en lo estético cuando dice:

⁴³⁸ Cfr. Nietzsche, F. *Genealogía de la moral*, cit., pág. 119.

⁴³⁹ Cfr. Nietzsche, F. *Genealogía de la moral*, cit., pág. 120.

En última instancia, cuando los filósofos piensan en el ideal ascético, lo que realmente tienen presente es el ascetismo jovial de un animal divinizado, al que le han salido alas, y que, más que apoyarse en la vida, lo que hace es volar sobre ella⁽⁴⁴⁰⁾.

En esta línea, también arremete contra el arte trágico y su principal representante: Richard Wagner. En esta segunda época, para Nietzsche el músico es nocivo para la salud y al servicio de un movimiento descendente, lacayo del pesimismo. Ello enlaza con las palabras de *Humano, demasiado humano*: “Quien alcanza su ideal, lo sobrepasa de golpe” porque “su gran dicha es su desdicha, su gran luz, la oscuridad”⁽⁴⁴¹⁾. Nietzsche se revuelve contra los dos genios que habían inspirado el germen de su obra, Wagner y Shopenhauer, y se plantea “derribar un santuario para poder edificar otro”.

Para Nietzsche, La decadencia del arte trágico da la mano a cristianismo y nihilismo, todos síntomas de descomposición. Y enlaza con el *Parsifal* de Wagner al plantear que el artista reniega radicalmente de sus presupuestos de juventud donde seguía el materialismo de Feuerbach y los presupuestos de la “joven Alemania”, al convertirse a los ideales morbosos y oscurantistas del cristianismo. Y pregunta:

¿Es el Parsifal de Wagner un reírse señorial e íntimamente de sí mismo, por superioridad, el triunfo de su libertad última de artista, suprema y lograda, el triunfo de su superación del artista? Ya he dicho que querría que así fuera, porque ¿qué sería Parsifal si lo tomamos en serio? ¿No hay más remedio que ver en él –como se ha dicho en mi presencia- “el producto de un odio enloquecido contra el conocimiento, la inteligencia y la sensualidad⁽⁴⁴²⁾.

⁴⁴⁰Cfr. Nietzsche, F. *Genealogía de la moral*, cit. Pág. 120 y ss.

⁴⁴¹ Cfr. Andreas-Salomé, L. *Nietzsche*, cit., pág. 105, cuando señala respecto al período posterior de ruptura definitiva con Wagner que lo que le inspiró el deseo de repudiar las concepciones metafísicas de Wagner es precisamente el hecho de que éstas le sentaban maravillosamente y eran una piel sana para su pensamiento. “Me parece verlo delante de mí, tal como se me apareció durante un viaje que hicimos por Italia y Suiza. Visitamos el dominio de Tribschen, cerca de Lucerna, en donde había vivido horas inolvidables con Wagner. Durante largo rato permaneció sentado al borde del lago, absorto en sus meditaciones, dibujando con la punta de su bastón unos arabescos sobre la arena húmeda. Y cuando levantó la vista vi cómo sus ojos estaban llenos de lágrimas”.

⁴⁴² Cfr. Nietzsche, F. *Nietzsche contra Wagner. El caso Wagner*. En este libro el autor señala: “Si sostengo en este escrito que Wagner es nocivo, no sostendré menos que hay alguien a quien no obstante le resulta imprescindible: al filósofo.” A partir de estos escritos (1813-1883), Nietzsche señala la ruptura al considerarse traicionado por el maestro. De hecho, con la publicación de la obra positivista de Nietzsche: *Humano, demasiado humano* en 1878 ya existe una crítica muy fuerte al compositor que se acentúa a partir del estreno de *Parsifal* en 1882.

Por ello, afirma en *Ecce Homo: El acontecimiento más grande de mi vida fue una curación. Wagner forma parte simplemente de mis enfermedades*⁽⁴⁴³⁾.



Parsifal. Bayreuth. 2010.

En esta segunda época, Nietzsche se sitúa como hombre moderno, heredero de la vivisección de la conciencia y se reconoce en el germen del auto tormento que “durante miles de años se ha estado infligiendo el animal que somos.” Con un proyecto filosófico y estético contrario a la fe ilustrada, donde reniega de la idea de progreso, su postura estética parte de la maldición de los ideales contruidos. Ello le conduce a la desazón del nihilismo a partir de lo que denomina la “anarquía de los instintos”. El mundo no es un cosmos, ni un orden. Por el contrario, es un caos, una pluralidad irreducible de fuerzas, de instintos, de pulsiones, que no cesan de enfrentarse entre sí. El problema surge al chocar unas fuerzas contra otras. Existe el peligro de que se contrarresten, se bloqueen, y también de que se debiliten y se vean disminuidas.

Como apunta el filósofo Luc Ferry, Nietzsche en este punto abre las puertas al psicoanálisis. Ya que tras esta fuerzas también se ocultan los conflictos psíquicos inconscientes, los deseos internos que nos impiden vivir bien, que nos enferman, nos debilitan y no nos dejan por decirlo en una famosa expresión de Freud, “gozar y actuar”⁽⁴⁴⁴⁾.

⁴⁴³Cfr. Nietzsche, F. *Ecce homo, cit.*, pág.20 y ss.

⁴⁴⁴ Cfr. Ferry, L. *Aprender a vivir*, Taurus, Madrid, ed. 2007.

Son esos conflictos los que cada vez se hacen más fuertes y lo llevan a una auto tortura continua. Es significativo el siguiente párrafo de *Así habló Zaratustra: El espíritu es la vida que saja ella misma a la vida; con el propio tormento aumenta su propio saber -¿Sabíais ya esto?...Vosotros conocéis sólo chispas del espíritu: ¡pero no veis el yunque que él es, ni la crueldad de su martillo!*. En otro párrafo de esta obra añade: *Invulnerable soy únicamente en mi talón...Y sólo donde hay sepulcros hay resurrecciones. Así cantaba Zaratustra*⁽⁴⁴⁵⁾.

Por tanto, una vida feliz es imposible, a lo máximo que puede aspirar el sujeto y el artista es a una vida heroica. El filósofo en su primera época con una enorme intuición respecto a lo que iba a ser su destino señala: *Obtiene una vida así quien, de alguna manera y por un motivo cualquiera, lucha con enormes dificultades por aquello que, en cierto modo, beneficia a todos y vence; pero al que luego, o bien se le recompensa pésimamente o bien no se le recompensa en absoluto. Así pues, al final se queda como el príncipe del Re corvo, de Gozzi, petrificado, aunque con noble pose y magnánimo gesto. Su memoria permanece y se celebra como la de un héroe; su voluntad, mortificada por toda una vida de fatigas y pesares, de malos resultados y de la ingratitud del mundo, se disuelve en el Nirvana*⁽⁴⁴⁶⁾.

Estas reflexiones enlazan con la temática del héroe que también es determinante para Wagner en la práctica artística. Héroe que anuncia el final del sistema clásico y ya la nueva modernidad que enlaza con el *flaneur* de Baudelaire. A juicio de Nietzsche, el heroísmo es el estado de espíritu de un hombre que hace esfuerzos por alcanzar una finalidad, comparada con la cual él no cuenta para nada. “El heroísmo es la buena voluntad absoluta con la cual un ser es consciente de su propia destrucción”. Su estética se vincula a la del individuo que se afirma en su totalidad a partir de los sufrimientos impuestos. Ideal heroico vinculado a la teoría del fracaso, de la destrucción y de la desmoralización. *La antítesis del ideal heroico, es el ideal del desarrollo armonioso de todas las facultades humanas, -una antítesis hermosa y, ¡cuán deseable! Pero este ideal no puede sino aplicarse a los seres fundamentalmente buenos, (como Goethe, por*

⁴⁴⁵Cfr. Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, Alianza editorial, Madrid, ed. 1997.

⁴⁴⁶ Cfr. Nietzsche, F. “De Schopenhauer como educador”, *Tercera consideración intempestiva*, 1874.

ejemplo)⁽⁴⁴⁷⁾. Es el *Sigfrido* de Wagner como héroe de naturaleza elevada y fundida en un metal más puro que tiene que enfrentarse con los monstruos que lo acechan, y que ya es sólo un fragmento de un mundo que se despedaza. Es el individuo y artista consciente de sus contradicciones que lucha contra los demonios de un mundo exterior que es reflejo de la división interna.



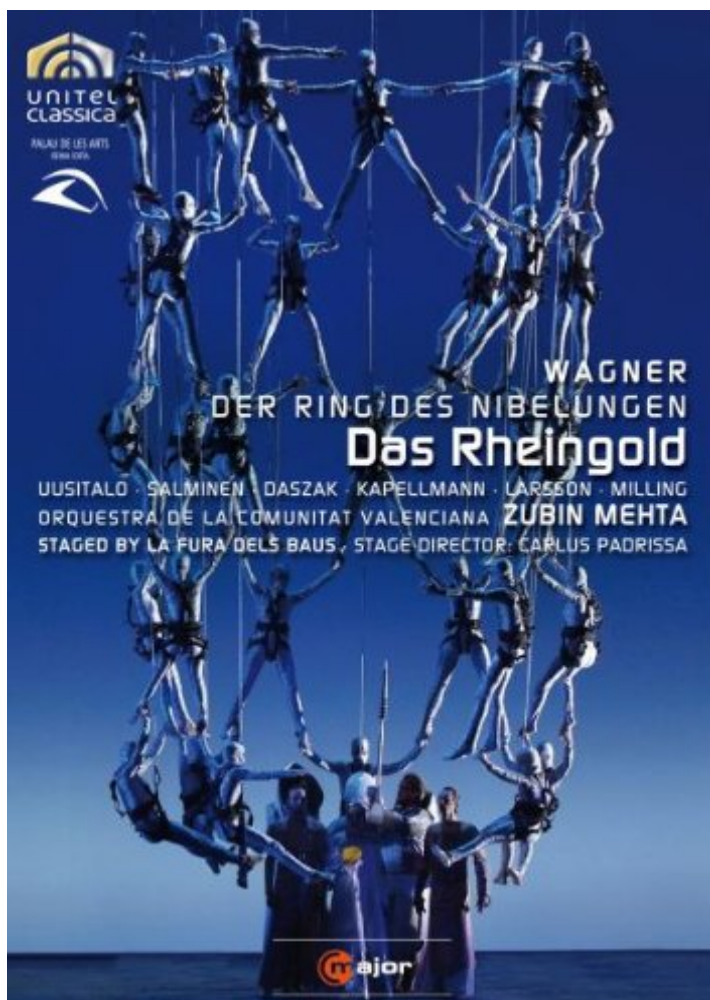
Sigfrido. Wagner. Teatro Colón. Buenos Aires. 2012.

En ese sentido, aunque Nietzsche niegue a Wagner ya éste en *La Tetralogía* es consciente de la descomposición de la forma perfecta, es decir, de la crisis de la formación estética natural del mundo antiguo y la emergencia de lo fragmentario del moderno⁽⁴⁴⁸⁾. Por ello, defiende una desigualdad de los progresos en los distintos ámbitos de la formación estética artificial a partir de continuas transgresiones y consolida una atípica teleología que evita la unidireccionalidad. Wagner construye

⁴⁴⁷Cfr. Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*, cit., pág. 10.

⁴⁴⁸ Cfr. **Wagner, R. El anillo del Nibelungo**. Desde El Oro del Rin aparecen los esclavos de una sociedad industrial dominados por el despotismo. De hecho, un negruzco color petróleo ilumina en el prólogo a Alberich, como producto de una naturaleza en la que ya las imperfecciones se hacen evidentes. El rey de los nibelungos, representa el despojo del oro de la naturaleza, y el eterno retorno de la voluntad de poder que simbolizada por el anillo es el hilo de Ariadna de toda la obra. Es la transvaloración de valores que explica Nietzsche como contramovimiento.

complejas relaciones entre dioses y hombres a partir de un movimiento centrífugo hacia la disolución lo que le conduce a rehuir de una visión lineal de lo real. Y es que el compositor comparte con Nietzsche la desintegración del ideal romántico que viene de la mano del nuevo materialismo que se consolida por la sociedad burguesa en el período de la creación de *El anillo*.



La estética de Nietzsche aparece consolidada por un nudo apretado de tendencias antagónicas: construcción-destrucción, orden y caos, crítica religiosa y emoción religiosa. Es decir, converge la estética del caos con la de la negatividad que luego influiría en las vanguardias y en la abstracción. En palabras del filósofo, “fuerza derrochada en finalidades negativas y en caminos secundarios. Perdersse de la tarea dominante, de la meta y de la finalidad del sentido”⁽⁴⁴⁹⁾.

⁴⁴⁹Cfr. Nietzsche, F. *Ecce homo*, cit., pág. 27.

Una estética también imbuida de un profundo sentido espiritual. Como explica Sweig⁽⁴⁵⁰⁾, su ruptura con Wagner abre en él una herida ardiente y casi mortal, que continuamente supura y ya no ha de cerrarse ni cicatrizar de un modo completo. El optimismo de un tiempo mejor que está por llegar se conjuga con un tenebrismo cercano a las pinturas negras de Goya, como representación de la muerte física y espiritual. Empezaron entonces para Nietzsche lo que llamó sus más tiempos oscuros. Este estado del alma se expresa en *Los Ditirambos a Dionisos*, escritos en otoño de 1888 e impresos a raíz de la cuarta parte de *Así habló Zaratustra*:

*Aquí estás,
solitario contigo,
desgarrado ante tu propio saber,
en medio de cien lunas,
falso ante ti mismo,
vacilante, incierto,
entre cien recuerdos,
sangran todas tus heridas,
helado por todas las heladas;
Estrangulado con tu propia cuerda,
conocedor de ti mismo,
¡verdugo de ti mismo!
ahora un enfermo,
infectado por el veneno de la serpiente;
ahora un prisionero,
que has elegido la más dura de las suertes:
trabajando, encorvado,
en tu propio pozo de mina,
emparedado en ti mismo,
socavándote a ti mismo,
torpe,
rígido,
un cadáver.*

⁴⁵⁰ Vid. Zweig, S. *La lucha contra el demonio, Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Acantilado, Barcelona, ed. 2006.

*Al acecho,
en cucullas,
¡uno de los que ya no se mantienen de pie!
acabarás formando sólo uno con tu tumba,
¡espíritu contrahecho...!*



La Fura del Baus. Fausto. 1998.

Esta estela de dolor impregna el surco de su última estética de la destrucción que se configura ya con la originalidad del fragmento que revela un prolongado y doloroso calvario. Como apunta Andreas-Salomé, los aforismos y los libros de Nietzsche no dejan de mostrar la naturaleza de sus sufrimientos físicos. Existe una oscilación perpetua entre ascensión y caída, que parece revelar una alternancia constante de crisis y curaciones. Es por ello que la poesía le resulta imprescindible para mostrar los últimos chispazos de genialidad de un pensamiento a la contra. Así considera el placer de la mentira como madre del arte; el miedo y la sensualidad como madre de la religión; *el nitimur in vetitum* y la curiosidad como madre de la ciencia; la crueldad como madre de la moral no egoísta; el arrepentimiento como origen del movimiento de igualdad; la voluntad de poder como origen de la justicia; la guerra como el padre (de la buena

conciencia y de la serenidad) de la lealtad; el derecho del señor como origen de la familia; la desconfianza como la raíz de la justicia y la contemplación.

Es el acontecimiento estético, de lo único que Nietzsche no reniega en ningún caso y será el hilo conductor que lo acompañe hasta el final. Para él, la felicidad sólo se concreta en instantes muy intensos vinculados al arte. Y escribe: *Ayer por la tarde me sentía feliz; el cielo estaba azul, y el aire era suave y límpido, y fui al Rosenthal, adonde me atraía la música de Carmen. Permanecí sentado durante tres horas y bebí mi segundo coñac del año en recuerdo del primero (¡ah, qué mal sabor tenía!); y estuve reflexionando con toda inocencia y maldad, para saber si no tendría yo alguna predisposición a la locura. Para terminar, llegué a la conclusión de que no. Entonces la orquesta atacó los primeros compases de Carmen, y durante media hora me anegué en lágrimas y latidos del corazón.*

Asistimos al principio y al fin de la modernidad en la estética nietzscheana. Disolución de la universalidad, a partir de un modelo fragmentario en el que va implícita la conciencia de incapacidad de apresar una totalidad ya disuelta en los modelos estéticos y artísticos. Como apunta Lyotard, la importancia de Nietzsche deviene en que su continua contradicción lo sitúa en territorios, en ocasiones inaccesibles a la lógica. Y su actualidad posmoderna, consigue que la memoria y la interpretación no cesen de reabsorber el acontecimiento, en este caso estético y artístico, en lo que en él hay de anticipación de sentido. Giro que da lugar a otro espacio y tiempo del lenguaje en el que también interviene la estructura dialógica del olvido.

Le Corbusier en *Le Poème de l'Angle Droit* (El poema del ángulo derecho —ángulo recto—).

*Asentado en demasiadas causas mediatas
asentado junto a nuestras vidas
y los otros están allí
y por todas partes están los: «¡No!» Y siempre más contra
que por
No condenar pues a aquél
que quiere asumir su parte en los
riesgos de la vida. Dejad
que se fusionen los metales
tolerad las alquimias que
por lo demás os dejan libres
de castigo
Es por la puerta de las
pupilas abiertas por donde las miradas
cruzadas han podido conducir al
acto fulminante de comunión:
«El ensanchamiento de los grandes
silencios»...
La mar vuelve a descender
a lo más bajo de la marea para
poder subir de nuevo a tiempo.
Un tiempo nuevo se ha abierto
una etapa un plazo un relevo
Así no nos quedaremos
sentados junto a nuestras vidas.*



Le Corbusier. Le Poème de L'angle droit. 1955.

EPÍLOGO SOBRE LA CONDICIÓN PRESENTE.

Después de Nietzsche, se rompe el principio constructivo de la totalidad lo cual va a tener una influencia determinante desde el impresionismo a las vanguardias. Ya en el siglo XXI, este último epílogo dedica unas páginas a analizar los efectos actuales de la deconstrucción, descentralización, discontinuidad y dispersión del discurso estético a partir de la imposibilidad de abarcar una realidad compleja de forma total. Adorno da comienzo a su *Teoría Estética* con el siguiente párrafo: *Ahora se da por sentado que nada que concierna al arte puede seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir* (⁴⁵¹).

No existe un código estético sino una multiplicidad de metarrelatos. El giro lingüístico rompe con el paradigma rígido de sujeto y verdad. Baste recordar aquí las palabras de Nietzsche(⁴⁵²) que constituyen un documento temprano y fundamental del que se declaran herederos Heidegger, Sloterdijk o Barthes: *Nosotros ya no encontramos placer en esa cosa de mal gusto, la voluntad de verdad, de la “verdad a toda costa”, esa locura de joven enamorado de la verdad; tenemos demasiada experiencia para ello, somos demasiado serios, demasiado alegres, estamos demasiado probados por el fuego, somos demasiado profundos... Ya no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le quita su velo, hemos vivido demasiado para creerlo. Para nosotros hoy es cuestión de conveniencia no querer verlo todo desnudo, no querer asistir a todas las cosas, no querer comprenderlo y saberlo todo*(⁴⁵³). El vuelco de la pretensión de estabilidad del discurso estético, como juego de lenguaje totalizador agotado, lleva a la deconstrucción que pasa de la estabilidad por centramiento y cimentación a la estabilidad por flexibilidad y descentramiento. *Así concebida la deconstrucción sobrevivirá a su propia deconstrucción, en cuanto es la descripción más pertinente de la autodescripción de la sociedad moderna* (⁴⁵⁴).

⁴⁵¹ Cfr. Adorno, T. *Teoría estética*, publicada póstumamente en 1970, pág. 9 y ss.

⁴⁵² Cfr. Nietzsche, F. Prólogo a “El gay saber (la gaya scienza)”, *Obras completas*, Aguilar, ed. 1959, pág. 45.

⁴⁵³ Cfr. Barthes, R. *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, ed. 2000, pág. 9.

⁴⁵⁴ Cfr. Sloterdijk, P. *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*, Amorrortu, Buenos Aires, ed. 2007, pág. 20 y ss. donde hace un homenaje a Derrida y señala respecto a este autor y Heidegger: “Por lo demás, las diferencias entre los dos Hegel del siglo XX no podrían ser más grandes. La eficacia soberana de Derrida se expresa mejor que nunca en el hecho de que él –sólo comparable en ello con Heidegger-

A partir del desprendimiento de la comprensión de verdad y totalidad, surge la retórica de lo aleatorio, rizomático y heterogéneo junto con el desplazamiento de los grandes relatos por los múltiples juegos del lenguaje. Después de Hiroshima y de Auschwitz, destruidos los conceptos de progreso y avance tecnológico, se produce una profunda escisión en el mundo del pensamiento cuyo reflejo incide como un rayo en el ámbito estético. Como apunta Subirats, en *La Metamorfosis de la cultura moderna*, en un mundo poseído por la desesperación, el arte sólo puede expresar una conciencia negativa. Y a la inversa, la conciliación con la naturaleza y la cultura que define el reino estético de la belleza queda desgajado con la herida de la escisión de la razón⁽⁴⁵⁵⁾. Presupuestos que plantea Heidegger ⁽⁴⁵⁶⁾ en *El origen de la obra de arte*, artículo redactado en 1936 en el apogeo de las vanguardias artísticas y cuya actualidad es indudable. Para este autor, la estética sirve para el desvelamiento de lo oscuro o invisible, que anida en el sujeto. La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento. La obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre⁽⁴⁵⁷⁾. A partir de ahí, el arte y lo estético se caracterizan por su potencia para dar cuenta tanto de la precariedad como de la grandeza de lo humano como fenómeno de prodigalidad extrema.

siempre actuó en los márgenes más extremos de la tradición y la conservó así de su lado, por muy ajada que estuviera. De esa manera se explica el inmenso efecto que produjeron sus trabajos en el mundo universitario, donde la deconstrucción se reveló como la última oportunidad de llegar a una teoría que integrara mediante la desintegración: al hacer estallar la inmanencia de los archivos, brindó una posibilidad de mantener su cohesión.”

⁴⁵⁵Cfr. Subirats, E. *Metamorfosis de la cultura moderna*, Anthropos, Barcelona, ed. 1991, pág. 127-139.

⁴⁵⁶ Cfr. Heidegger, M. “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*, pág.28 y ss., donde señala: “Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad. Es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado...Pero el poema no es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad. Lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene.”

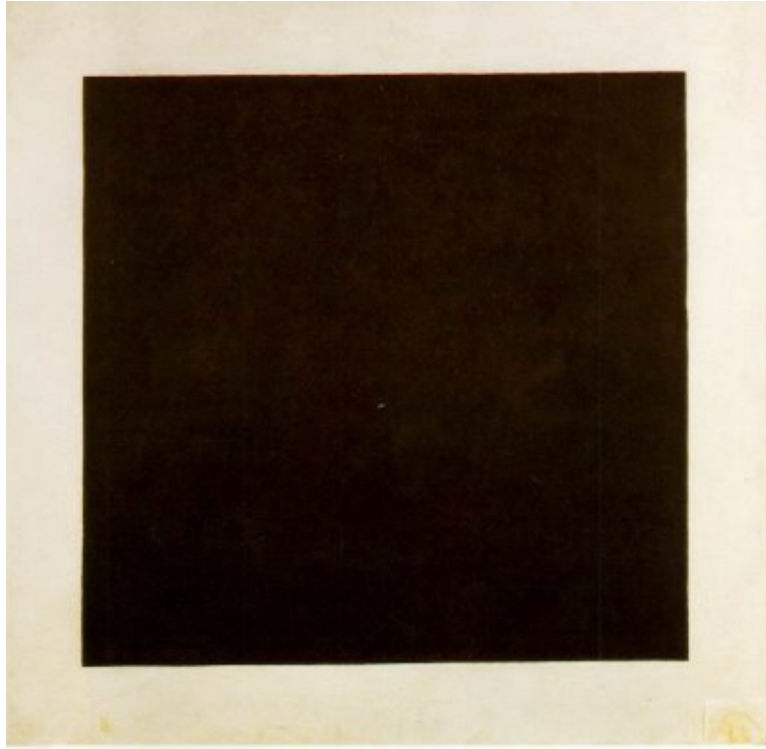
⁴⁵⁷ Cfr. Heidegger, M. “La época de la imagen del mundo” en *Caminos del bosque*, pág. 63 y ss.



Alain Resnais .Hiroshima. Mon amour. 1959.

En última instancia el arte puede servir a modo de término general bajo el que agrupamos lo único real del arte: las obras y los artistas: *Ser-obra (Werksein) significa instalar un mundo (...). La obra como obra instala un mundo. La obra mantiene abierta la apertura del mundo (das Offene der Welt).*

Esta tesis alarga sus tentáculos durante el siglo XX a partir de una teoría estética de signo crítico que entiende el arte como manifestación de los múltiples desgarramientos interiores del hombre moderno desde, la visión de la destrucción inherente a las formas dominantes de la técnica, hasta la perspectiva de la perversidad que han entrañado los totalitarismos modernos. En esta línea, se han situado diversas formas del realismo expresionista de nuestro siglo, desde George Grosz u Otto Dix hasta el neoexpresionismo. Esta muerte del arte encuentra en las vanguardias su escenificación. El funeral y el cortejo fúnebre de Malevich, en 1935 presidido por el cuadrado negro funciona como alegoría de su defunción.



Kasimir Malevitch (1878-1935), Cuadrado negro sobre fondo negro.

En palabras de Adorno, después de la caída de los grandes relatos quien elija el trabajo filosófico ha de renunciar desde el comienzo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: *La de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento. Ninguna razón legitimadora sabría volver a dar consigo misma en una realidad cuyo orden y configuración derrota cualquier pretensión de la razón; a quien busca conocerla, sólo se le presenta como realidad total en cuanto objeto de polémica, mientras únicamente en vestigios y escombros perdura la esperanza de que alguna vez llegue a ser una realidad correcta y justa*⁽⁴⁵⁸⁾.

Para Jameson, en la estética posmoderna, el término “totalización” (una acuñación sartreana vinculada al proyecto de la *Crítica de la Razón dialéctica*) debiera distinguirse claramente desde el principio de esa otra palabra estigmatizada “totalidad”: *En efecto, si a veces parece que la palabra totalidad sugiere que se puede disponer de una panorámica privilegiada del todo, que también es la Verdad, entonces el proyecto de totalización implica exactamente lo contrario y adopta como premisa la*

⁴⁵⁸ Cfr. Adorno, T. *Actualidad de la filosofía*, Pensamiento contemporáneo 18, Paidós, Barcelona, ed. 1991, pág. 73 y ss.

imposibilidad de que los sujetos humanos individuales y biológicos se imaginen tal posición, y mucho menos la adopten o consigan⁽⁴⁵⁹⁾.

En esta coyuntura laberíntica, como apunta Marchán Fiz, a partir de los años ochenta del XX actuaron los figurantes del arte después de la modernidad (B. Wallis, 1984) o *El después del fin del arte* (A. Danto, 1997). Todo ello coincidía con el fin de la historia y del último hombre de Fukiyama⁽⁴⁶⁰⁾. Esta condición de caos inherente en el discurso general que se traslada a lo estético y a lo artístico atraviesa una totalidad ya rota. Por tanto, superada la pregunta moderna, que surge a partir de Duchamp, de qué es arte surge el dilema de qué hacer con el arte. Tras dicha estela, hoy se concibe rota la utopía moderna, en términos estéticos, para desplegarse una heterotopía, en la que se reconocen espacios y modelos que describen realidades múltiples. En consecuencia, la captación de la obra de arte para hacer mundo descansa en una concepción plural tratándose de qué es exposición o si se quiere fundación no de un mundo sino de distintos mundos. Como añade Danto⁽⁴⁶¹⁾, una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte –o lo que denomino el “momento posthistórico”– es que no hay más un linde de la historia. Nada está cerrado en la manera en que Clement Greenberg supuso que el arte surrealista no formaba parte del modernismo como él lo entendía. El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas.

En otro orden de cosas, no se puede obviar cómo la bifurcación del discurso estético del sujeto a partir de los aspectos conscientes e inconscientes se considera ya inserto en los nuevos códigos de interpretación artística. Si para Freud⁽⁴⁶²⁾, la disociación se producía a partir de lo consciente e inconsciente que emergía en lo

⁴⁵⁹ Cfr. Jameson, F. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona, 2002, pág. 15.

⁴⁶⁰ Cfr. Marchán Fiz, S. El arte después de la modernidad: ¿Final de un período artístico?, en Parrando del Olmo, J.M y Gutiérrez Baños, F., coordinadores “Estudio de historia del arte, Homenaje al profesor De la Plaza Santiago”, Universidad de Valladolid, ed. 2009.

⁴⁶¹ Cfr. Danto, A.C. *Después del fin del arte*, Paidós, pág. 22.

⁴⁶² Cfr. Vattimo, G. y otros. *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, ed. 2011, pág. 7, donde señala: “La crítica psicológica freudiana va a mostrar la falsedad de un sujeto autónomo y de una racionalidad transparente...La mente está rodeada e invadida por el Otro: el ámbito de la oscuridad y el inconsciente, donde habitan las fuerzas del deseo, la locura, la sexualidad y la muerte.”

artístico con Wagner o Baudelaire y con Nietzsche en lo estético durante el XIX. Hoy se evidencia el vacío y el agujero que pone en juego Lacan al señalar que todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor del vacío del sujeto. Para Lacan, el arte simboliza una ausencia, una suerte de afuera. El arte es la salida del horror fundante de cada uno. Lo Real, en palabras de Lacan, es “lo que vuelve siempre al mismo lugar”, cada vez de un modo diferente. Por tal razón sólo puede ser repetido y nunca representado. Su repetición es lo que retorna, y su encuentro produce ansiedad y angustia traumática, siempre inalcanzable e inaccesible por el principio del placer. Es el vacío insalvable frente al que el sujeto siempre está o demasiado cerca o demasiado lejos. La angustia será producida por la emergencia de lo real en lo simbólico, como una escisión que recuerda que somos “no-todo” (⁴⁶³).

⁴⁶³ Cfr. Lacan, J. Escritos 1 y 2, Biblioteca Nueva, Madrid, ed. 2013; Lacan, J. El seminario (libro 23), Paidós, 2007.



Francis Bacon. Retrato de Lucian Freud. 1957.

El arte y lo estético, que de suyo bordean lo real, a su vez constituyen el lugar donde emerge lo real, como medio más efectivo para conseguir, como el *punctum* del que habla Barthes en *La cámara lúcida*, punzarnos, inquietarnos, tambalearnos y desujetarnos. Un prisma que se deconstruye, necesitando otras miradas y ajustes de nuevos instrumentos para su interpretación que no obvian “el desarreglo de los sentidos”, el silencio y lo no escrito que están ahí como dice Rimbaud para alcanzar lo desconocido del arte.

I. FRAGMENTO Y DISEMINACIÓN.

A partir de la multiplicidad de lenguajes estéticos y artísticos se abren amplias posibilidades epistemológicas en el siglo XXI. Por un lado, cada vez mayores fragmentos de la realidad se convierten en materia prima para la producción artística y se producen múltiples mezclas de lenguajes desde la música electrónica con la cinematografía, la ópera y las instalaciones. Como apunta Marchán Fiz, la panorámica actual se asemeja más a la cultura del mosaico, de las sensaciones dispersas que a un campo perceptivo organizado. Esta cultura, en cuanto conjunto de fragmentos yuxtapuestos donde nada es necesariamente universal, ha invadido, como no podía ser menos, a la teoría estética. El abandono de las pretensiones sistemáticas es acorde con su pluralismo, con su eclecticismo, con lo que algunos autores han denominado la antiteoría, si por ella entendemos la puesta en guardia contra las tentaciones del sistema⁽⁴⁶⁴⁾.

Presupuestos que se verifican desde la perspectiva formal con la consolidación del lenguaje virtual como una metarrealidad artística junto con la utilización del lenguaje televisivo, el vídeo y la publicidad, y los nuevos programas de ordenador como símbolos de la cultura de masas, que complementan el lenguaje cinematográfico y fotográfico. Paradigmas de la modernidad que no se desechan sino que se integran en nuevas reformulaciones estéticas. Es el caso, por ejemplo de la fotografía actual que no sólo trabaja con nuevos códigos virtuales sino que recupera el fotograma cinematográfico como fragmento moderno rescatado.

⁴⁶⁴ Cfr. Marchán Fiz, S. *La estética en la cultura moderna, cit., pág.*



Karina Beltrán. Escenarios. Constelaciones. Polaroids. 2012.

También el juego de la mercancía estética se desplaza a otros lugares que configuran nuevos fragmentos de realidad. Es el caso del deslizamiento desde el estudio o la galería a la red o en el caso de la música desde el teatro o el auditorio a las sesiones de los dj. Como añade Sloterdij (⁴⁶⁵) en *El arte se repliega en sí mismo* aunque los museos, bienales y galerías siguen siendo las instituciones actuales para la producción de visibilidad estética, y la misma producción estética se haya irremisiblemente colonizada por museos y salas de arte, ya que donde hay una galería, hacia ella fluye “el arte”, a su vez surgen otros lugares donde se muestran dichas manifestaciones desde la red hasta las paredes de graffittis. El aumento de medios trae consigo un crecimiento inconmensurable de lo estético. Se produce una inflación de lo exponible vinculada a la superproducción paralela de lo producible. En principio es exponible todo aquello que

⁴⁶⁵ Cfr. Sloterdij, P. *El arte se repliega en sí mismo*, Documenta XI. Kassel.

juega un papel en los procesos seculares de incremento de lo producible, tanto en el caso de mercancías móviles como inmóviles⁽⁴⁶⁶⁾.



Abduzeedo. 3d graffiti-artworks. 2012.

En el lenguaje de Marx esto significa que no sólo se exponen productos, sino también medios de producción, incluso relaciones de producción. Los paisajes y los espacios habitables ya han sido declarados también objetos de exposición. La estructura social al completo aspira a formar parte del museo. La exposición ya no incluye sólo los productos inmediatos del poder de realización de obras; también asume las materias primas, los productos auxiliares, los prototipos, los desarrollos intermedios, los desechos. Es lo que denomina Crimp, “sobre las ruinas del museo”⁽⁴⁶⁷⁾.

⁴⁶⁶ Cfr. Lipovetsky, G. *La sociedad de la decepción*, Anagrama, Barcelona, ed. 2008, pág. 20 y ss. cuando señala que no se puede comprender el frenesí comprador actual sin relacionarlo con los valores hedonistas de nuestra cultura y también con el aumento del malestar, con la soledad de los individuos en una sociedad cada vez más fragmentada y aislada, con los múltiples fracasos que se experimentan en la vida personal. El hiperconsumo crece como un sucedáneo a la vida a la que se aspira, funciona a la manera de un paliativo de los deseos defraudados de cada cual.

⁴⁶⁷ Cfr. Crimp, D. “Sobre las ruinas del museo”, cit., pág. 84 y ss. cuando señala que todas las obras que denominamos artísticas pueden ocupar su lugar en la gran super obra, el Arte, como esencia ontológica, creado por el hombre en su mismo ser. Este es el consolador conocimiento del que da testimonio el museo sin paredes.



PSJM (Pablo San José and Cynthia Viera), Proyecto Asia, (Asia Project), 2004.

La circulación actual de los atributos simbólicos en forma de mercancía, propicia la circulación mercantil de los atributos culturales. En este sentido, Derrida, Lyotard o Bataille (⁴⁶⁸) insisten en el tipo de economía defendida por el discurso postmoderno que ha propugnado un derroche que ha llegado a su máximo a principios del XXI donde se agota toda reserva, con un exceso de interpretación, que genera unos sentidos evanescentes sin significados de referencia y donde las marcas referentes tradicionales del producto adquieren en la actualidad con su reformulación una enorme potencia. A partir de ahí se produce una experiencia fabulada de la realidad, propia de una sociedad mediática basada en la generación de simulacros. Esta situación de saturación artística supone la ruptura con el aura y el concepto de genialidad del autor a partir de la disolución heideggeriana del ser como presencia estética. Lo que supone la complejidad cada vez mayor de determinación del fragmento estético frente a la totalidad artística. La vinculación de la marca a lo estético resulta imprescindible como rostro del sujeto ya escindido que se convierte, a su vez, en artefacto estético. Asistimos así a una lógica del capital que se exhibe en una superficialidad nada inocente, en un leve simulacro que ha sido cuidadosamente sopesado.

La descripción de todo este universo íntimo proyectivo e imaginativo y simbólico encuentra en el diseño y la moda su puesta en escena como productos

⁴⁶⁸ Cfr. Derrida, J. “De la economía restringida a la economía general”, en *La escritura y la diferencia*, pág. 344-382; Lyotard, J.F. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, ed. 1984; Bataille, G. *Obras escogidas*, Barral, ed. 1974.

globales. Una vinculación entre moda y arte que no es casual en un territorio en que los límites de qué es arte quedan cada vez más difusos. La condición del objeto como espejo del sujeto encuentra su reflejo tanto en los diseñadores clásicos (Dior, Saint Laurent...) como en los nuevos (Galliano, Tom Ford, Prada) que ponen en evidencia cómo caben todas las tendencias y estilismos. En este escenario las grandes firmas arquitectónicas o de diseño también construyen el signo renovado de la marca. Es el caso de Rem Koolhaas con Prada o Zaha Hadid con Chanel.



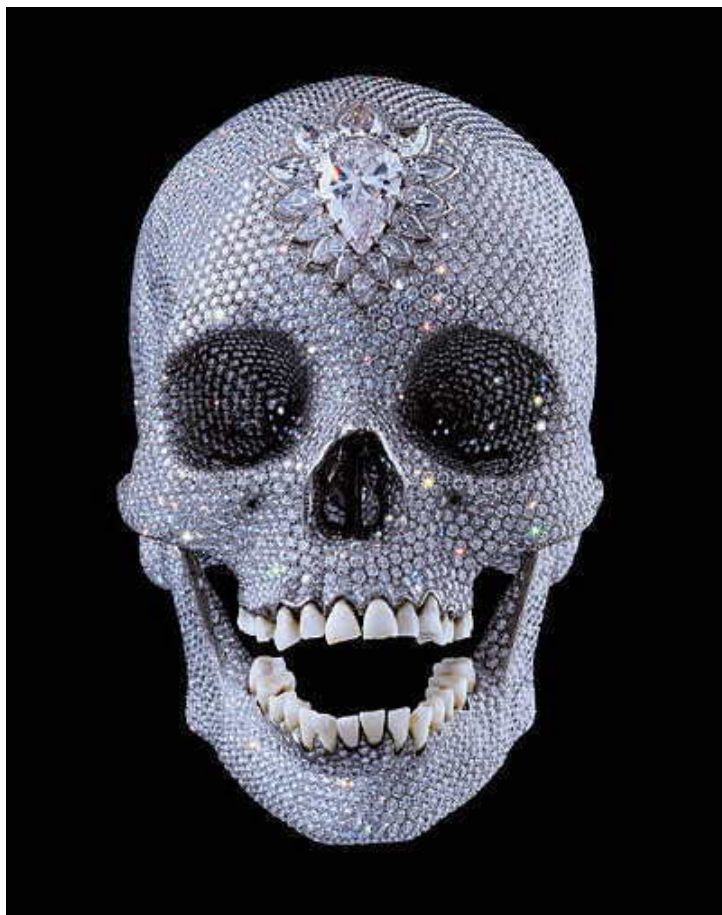
Zaha Hadid. Chanel mobile Art. 2008.

En palabras de Baudrillard⁽⁴⁶⁹⁾, el arte está en los museos, está en las galerías, pero está también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle; está en la banalidad hoy sacralizada y estetizada de todas las cosas, incluso en los detritos. A partir de ahí entiende que se produce el grado "Xerox" de la cultura, que, por supuesto, es a la vez el grado cero del arte, el del vanishing point del arte y de la simulación absoluta.

En conclusión, asistimos al resquebrajamiento de la descripción estética última de lo real como oposición de discursos estéticos que se yuxtaponen uno después del otro, por ese blanco indeterminado que ni los separa ni los une y los lleva hasta el límite

⁴⁶⁹ Cfr. Baudrillard, J. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*, Amorrortu, Buenos aires, ed. 2006.

que designan y que les confiere sentido en el sinsentido de la última Gioconda del XXI,
la calavera de Damien Hirst, recubierta de brillantes.



Damien Hirst. For the love of God. 2007.

II. LA DISOLUCIÓN DE LA POLÉMICA: CLASICISMO, MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD.

Una vez producida la liquidación de los historicismos con la energía vital del presente y la autocreación de un pasado que ya no es clásico sino una narración de lo clásico se produce la disolución de la querelle tradicional entre lo clásico y lo moderno, y ahora lo posmoderno⁽⁴⁷⁰⁾. Asistimos a la disolución crítica de las categorías historiográficas, y a la incapacidad para encontrar un nombre propio que aglutine a las diversas manifestaciones desde una conciencia de época, mientras que la proliferación de “maneras” verifica la premonición romántica y la práctica moderna sobre la potenciación del arte como una serie casi infinita de espejos⁽⁴⁷¹⁾.

El retorno de lo clásico, como he desmembrado en los distintos capítulos ha sido una constante desde la estética ilustrada, aunque en la actualidad, ya aparece con connotaciones diversas. Tradicionalmente, el sistema clásico establecía un orden arquetípico en el que las piezas aparecían colocadas según el lugar y manera que les correspondía, lo que facilitaba la óptica clasificatoria en todos los ámbitos (político, económico, social y estético). La rigidez de estos presupuestos no cabe mantenerse a principios del siglo XXI donde es ya definitivo el desvelamiento de la complejidad de lo real. Adorno en “Sobre Sujeto y Objeto” explica cómo en la modernidad positivista y tecnológica, el objeto acaba imponiéndose sobre el sujeto. Lo objetivo y exento de cualquier relación con lo real prevalece sobre lo subjetivo, lo figurativo y lo representativo. En cambio, en la posmodernidad la relación entre estos dos polos ya no

⁴⁷⁰ Cfr. Vattimo, G. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna, Gedisa, Barcelona, ed. 1987, pág. 35 y ss. donde señala que el pensamiento postmoderno es un ser un pensamiento de fruición, lo cual se opone al funcionalismo dominante en la modernidad. Es decir, dicho pensamiento se traduce en un estilo de vida que supone un rechazo radical de la instrumentalización de la razón y de la misma vida, y afirmación de lo vivido. Y a su vez, el pensamiento postmoderno es un pensamiento de la contaminación. Para este autor, estamos ante una indicación que conjunta la filosofía de la mañana nietzscheana con el rebasamiento metafísico (*Verwindung*) de Heidegger. Se trataría de una actitud del pensamiento abierta radicalmente a la multiplicidad de juegos del lenguaje que la cultura y saber actual nos ofrece desde la ciencia, la técnica, el arte o los massmedia. Nos encontraríamos con ese vagabundeo incierto que impone una situación que no hay principios ni criterios fijos, determinados, fundados de una vez por todas. A su vez, es un pensamiento del mundo de la técnica moderna y a su vez centellea el anuncio de un acontecimiento que nos conduce a la superación de la metafísica y, con ella, del dominio de la técnica de la modernidad.

⁴⁷¹ Cfr. Marchán Fiz, S. El arte después de la modernidad: ¿Final de un período artístico? En Parrando del Olmo, J.M y Gutiérrez Baños, F., coordinadores “Estudio de historia del arte, Homenaje al profesor De la Plaza Santiago”, Universidad de Valladolid, ed. 2009.

es competitiva porque la dialéctica queda diluida en un estado de indiferenciación⁽⁴⁷²⁾. El planteamiento de Jauss⁽⁴⁷³⁾ y Jameson⁽⁴⁷⁴⁾ va en esta línea en el sentido que lo clásico en la actualidad ya no coincide con lo que se identificaba como “antigüedad” (*o les anciens*) respecto a la nostalgia y fascinación por el pasado. Por otro lado, también se produce la devaluación de lo real, como discurso ficticio, junto con la rememoración de un pasado que se convierte en parodia a partir de una suerte de continuas citas de la antigüedad que dan cuenta de lo artificial del proceso. La dispersión de los discursos estéticos deviene en una cartografía donde conviven desde la añoranza clásica de los discursos, con un orden ideal platónico ya figurado junto con el culto al fragmento moderno y la posmodernidad estética.

Por todo ello, me parece muy acertada la tesis de Habermas⁽⁴⁷⁵⁾ cuando apunta que en vez de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de esos programas extravagantes que han tratado de negar la modernidad. Tal vez los tipos de recepción del arte puedan ofrecer un ejemplo que al menos indique la dirección de una salida. El debate se plantea así a la manera norteamericana donde el arte posmoderno ha sido una negación radical del moderno, o a la europea, en cuanto revisión crítica de la modernidad.

De hecho, como principal referente de la crítica norteamericana se encuentra Greenberg ⁽⁴⁷⁶⁾ que identifica modernidad con vanguardia y sitúa el kitsch en la posmodernidad. En este sentido, entiende que el artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte escuchándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las relatividades y contradicciones. En cambio, el kitsch que se enmarca en los procesos de la cultura de masas de la

⁴⁷² Cfr. Adorno, T. “Sobre sujeto y objeto” en *Consignas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, ed. 1969, pág. 30.

⁴⁷³ Cfr. Jauss, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, ed. 1992.

⁴⁷⁴ Cfr. Jameson, F. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, cit. pág. 15 y ss.

⁴⁷⁵ Cfr. Habermas, J. “La modernidad, un proyecto incompleto” en *VVAA. La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, ed. 2008.

⁴⁷⁶ Cfr. Greenberg, C. “Vanguardia y Kitsch” en *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*, Paidós, Barcelona, 2002.

posmodernidad es “experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo”. A mi juicio, como ocurre con los conceptos en general todo depende de lo que identifiquemos por el kitsch en lo artístico.



Jeff Koons. Balloon dog. 2007.

No es lo mismo la estética de Donald Trump norteamericana que inspira la decoración de sus hoteles muy cercana al kitsch que el cine de Almodóvar o los cuadros y esculturas de Jeff Koons. Es decir, el arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión o en categorías cerradas como hace Greenberg para identificar la verdad filosófica.

Claramonte (⁴⁷⁷) también critica las nociones de Greenberg referentes a la vanguardia como “alta cultura” de la que se excluyen unas masas que siempre han permanecido más o menos indiferentes a los procesos de desarrollo de la cultura. Para Claramonte, el arte autónomo será políticamente más revulsivo cuanto más autónomo respecto al invasivo principio de realidad del capitalismo cultural. Y así habla de una estética modal que postulará modos de relación que se actualizan en cada obra de arte,

⁴⁷⁷ Cfr. Claramonte, J. La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad, Cendeac, Murcia, 2011, pág. 244.

en cada experiencia estética. Y, a su vez, cada obra de arte puede ser recibida como un modo de vida que no desdeña una interpretación política de las prácticas artísticas.

Por otro lado, respecto a las estructuras de las obras y los comportamientos de consumo que circulan en la sociedad actual no existe una idea de orden en los diferentes campos de análisis. Esta situación es producto, como apunta Calabrese en la era neobarroca⁽⁴⁷⁸⁾, de una estética de un gusto imperante por la fragmentación, el desorden, el caos, que se repite en el arte, en la música, en los medios de comunicación, en la literatura, y en los comportamientos sociales. Este debate lo voy a trasladar a dos prácticas artísticas que sirven como ejemplo de dicha reflexión: arquitectura y música.

En el caso de la arquitectura, en la actualidad la relación entre moderno y clásico ha perdido claramente una referencia histórica fija. Es decir, en esta cultura estetizada donde la realidad deviene una pluralidad de contextos y retóricas de sentidos diversos y lenguajes que construyen verdades y afirman visiones del mundo, la arquitectura no queda subordinada a ser una mera representación de una realidad, sino más bien se convierte en una interpelación de ella. Ahora bien, todavía somos herederos de la oposición abstracta que apareció en el siglo XIX donde la señal distintiva de las obras que contaban como modernas sería lo nuevo, que se superaba y quedaba obsoleta cuando aparecía la novedad del estilo siguiente⁽⁴⁷⁹⁾. Así mientras que lo que está simplemente “de moda” quedaba pronto rezagado, lo moderno conservaba un vínculo secreto con lo clásico. Una obra moderna llegaba a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna. Es el caso, sin duda, de la arquitectura de Le Corbusier o Mies.

⁴⁷⁸ Cfr. Calabrese, O. La era neobarroca, cit., pág. 80 y ss.

⁴⁷⁹ Cfr. Habermas, J. “La modernidad, un proyecto incompleto”, cuando apunta que el término moderno tiene una larga historia investigada por Hans Robert Jauss cuando señala que se utilizó “modernus” por primera vez en el siglo V a fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano. El término moderno con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo.



Le Corbusier. Villa Savoye. 1929-1930.

En el caso de la arquitectura posmoderna es claro el manifiesto de Venturi sobre “Complejidad y contradicción en la arquitectura” de 1966 donde defiende una posición contraria a la arquitectura moderna, al mostrar la complejidad de la forma arquitectónica que no puede ser reducida a un solo sistema lógico y estético (como defendían los modernos).

En los años 80 el deconstructivismo de Eisenman y Derrida (⁴⁸⁰) converge en el planteamiento siguiente: *¿Cabe la representación de lo real, toda vez que se ha advertido que el conocer no lo es de la totalidad sino sólo de lo que la razón astillada puede pensar?*

La representación será de aquello que la razón pueda conocer, pero sucede que, durante toda la modernidad, se pensaba que lo que la razón pensaba era la totalidad de lo real, de modo que la representación es de algo que parece lo real, pero que en modo alguno le corresponde totalmente. Lo que se representa es sólo una simulación de lo percibido. Así pues representar lo pensado es una ficción de lo real, pero no es la representación de la realidad. De ahí la frase de Derrida: “*Deconstruction is not what you think*” (⁴⁸¹). El origen es un no-origen que no puede ofrecerse en la puntualidad –

⁴⁸⁰ Cfr. Derrida, J. *Las artes del espacio*; Eisenman, P. *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*, Arquitecturas bis, núm. 48, Barcelona, 1984.

⁴⁸¹ Cfr. Derrida, J., Bennington, G. “Deconstruction is not what you Think” en *The New Modernism. Deconstructionist tendencies in art*, pág. 6.

temporalidad lineal- de la pura presencia a sí, expresando de este modo la subordinación a un juego y al trabajo de la *différance* en lo constitutivo de todo signo.



Du Zhenjun. Babel winds torres. 2010. Fotomontaje.

El formalismo en el que el deconstructivismo acabó escorándose en la arquitectura también recibió críticas en el sentido en que ambos arquitectos convirtieron a la obra en mero artefacto formal con el objetivo primordial de “ser vista”. Es decir, un acontecimiento edificatorio en el que lo verdaderamente relevante es el efecto y que abre líneas de relativismo respecto a la construcción. A juicio de distintos autores⁽⁴⁸²⁾,

⁴⁸² Cfr. Jameson, F. *Las semillas del tiempo*, ed. Trotta, Madrid, ed. 2000, pág. 147 y ss. cuando apunta en relación a Eisenman que la paradoja surge de modo clásico cuando se da el salto de la descripción a la prescripción, del análisis de la producción reciente, y puede articularse en términos del problema de la obra unificada. Es decir, no queda claro si produce fragmentos al azar y lo discontinuo permanece, o imagina primero una cosa unificada y luego la deconstruye. “Lo que me impresiona de todos los proyectos recientes de Eisenman es el retorno de la historia, por vía de las discontinuidades del sitio mismo: las capas son ahora históricas, fantasmas de varios pasados, presentes y futuros, que podrían ser de hecho mundos alternativos, pero cuyas tensiones e incompatibilidades se hallan todas mediadas por alguna causa ausente y mayor, que es la historia misma.” Cfr. García Sánchez, R. *Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna”* en *Arquitectura*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de

se entró en un atolladero nihilista y escepticista, al que condujo la desaparición de cualquier punto de referencia compartido. En particular, al encontrar en la reconstrucción arquitectónica la dimensión lúdica, la síntesis de excesos, la inhabilitación de la razón, y al desaparecer en el arte la finalidad expresiva y cognitiva, por ocaso de la forma y la función y por destitución del significante y del significado, dicha arquitectura se replegó sobre sí, resultando que el objeto de cierta arquitectura deconstructivista resultó una demostración de narcisismo sin ningún tipo de consideración por el paisaje y su contexto.

Hoy se vuelve a reivindicar un giro gnoseológico en cuanto que el espacio y el lugar donde se ubica el fragmento de la obra arquitectónica no puede obviarse ni su interrelación con los demás elementos paisajísticos. Como paradigma de este tipo de arquitectura, se puede citar también la obra de Alvaro Siza. Para este autor, un proyecto debe ser una respuesta concisa a la exigencia del lugar, nunca un objeto impuesto. Es decir, existe un diálogo entre lo nuevo y lo preexistente, una hipersensibilidad topográfica donde el paisaje se ve compensado con el edificio y viceversa.

Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, ed. 2006, donde hace una crítica al deconstructivismo en el sentido de que hay un cierto narcisismo en este tipo de arquitectura que en España se desarrolló en los ochenta y noventa.



Alvaro Siza. Casa Vieira. Portugal. 1994.

En los edificios de arquitectura contemporánea estaríamos asistiendo a la necesidad de una fluidificación de la materia que compone la arquitectura. Arquitectos como Herzog& De Meuron o Saana centran su investigación en el perfeccionamiento de la capacidad seductora del borde. La arquitectura se sitúa al borde del objeto y busca las tensiones entre la pieza artística, el artista y el espectador. A su vez, se atiende al espacio donde se coloca la obra como regeneradora de sinergias. Es la deformación del borde la que impregna de energía al espectador, la que genera atmósferas y el éter perdido en esta concepción cartesiana del mundo que se desvanece. Analizar la ligereza y la fluidez de los materiales en el edificio es como analizarlo en el paso previo a su solidificación.

En palabras de Ruiz Salvatierra, es necesario el intento de otorgar un cierto orden en esta sociedad de pensamiento relativista en la que se realizan experimentaciones con la arquitectura con excesiva banalidad o falta de rigor. En sus palabras: *¿Acaso arquitectos y usuarios de la arquitectura no echan de menos un poco de clasicismo en la arquitectura en el sentido nietzscheano de lo clásico? ¿Acaso no*

nos situamos en esa búsqueda del orden perdido? (⁴⁸³). De nuevo, la reivindicación del sentido de un orden respecto al caos contemporáneo, con el que conecta esa revisión posmoderna del “sentido de lo clásico”. La necesidad de unos límites a la expresión de una época desbordada y el retorno de una forma como metáfora, aunque con una semántica abierta que responde a la pulsión inaugurada por Nietzsche entre lo apolíneo y dionisiaco.

Por otro lado, en la actualidad, la disolución del fragmento arquitectónico se vincula, por un lado, al desarrollo de la informática y de los sistemas de comunicación que han abolido los tramos de espacio y los lapsos de tiempo tradicionales. Y, en la deslocalización de un tejido urbano, tendencialmente sin solución de continuidad, que envuelve ciudades grandes y pequeñas, pueblos, trozos de campiña y metrópolis. Como apunta Amendola en *La ciudad posmoderna*(⁴⁸⁴) sería un grave error intentar dar cuenta de las transformaciones del tejido urbano y de las nuevas formas de experiencia urbana, como si la ciudad estuviese constituida sólo por la ciudad entendida en sentido tradicional. La novedad del escenario urbano actual se da respecto al continuum urbano. “En el interior de ese continuum urbano, que ni siquiera es posible definir residualmente como suburbio, brilla sin embargo nuevamente y con mayor intensidad la luz de la ciudad, renovado centro de gravitación de una galaxia territorial de rasgos y principios organizativos inéditos”.

⁴⁸³ Cfr. Ruiz Salvatierra, A. “Nietzsche en la fluidificación de las artes y arquitectura”, en *Ateneo del nuevo siglo*, núm. 15, octubre de 2012, pág.43 y ss., cuando reivindica la arquitectura de Zumthor en el sentido que supone una relación poética con el espacio y una interrelación necesaria con la naturaleza. “Debemos recordar que esa búsqueda se produce tras el fracaso de la arquitectura del racionalismo y su desencuentro con el habitante: el distanciamiento del espectador con la obra de arte sumerge a los pensadores posestructuralistas en una relectura de los postulados dionisiacos”.

⁴⁸⁴ Cfr. Amendola, G. *La ciudad posmoderna*, Celeste ediciones, Madrid, ed. 2000, pág. 30 y ss. donde explica cómo surgen *las edge cities*, las ciudades de margen, donde aparece una ciudad metáfora en la que el espacio aparece constituido por las nuevas tecnologías y la diversidad de sus modalidades organizativas.



Ryuta Amae. Fiction. 1998.

También la incertidumbre en que se insertan las estructuras arquitectónicas actuales se vincula al debilitamiento de los sistemas de seguridad que protegían al individuo con la renuncia a la planificación a largo plazo. Esta nueva (in)sensibilidad exige a los individuos flexibilidad, fragmentación y compartimentación de intereses y afectos. Esta esfera comercial donde las relaciones se miden en términos de costo y beneficio de “liquidez” en el estricto sentido financiero describe esta modernidad líquida que lo impregna todo, también la arquitectura y el fragmento donde habitamos. Es lo que explica Bauman⁽⁴⁸⁵⁾ en *Modernidad líquida* cuando apunta como vivimos un tiempo sin certezas en los que el capitalismo financiero global diseña las ciudades y también “modus vivendi” constituidos como performance y a veces como espejismo. En decadencia el Estado de bienestar y sin relatos colectivos que otorguen sentido a la historia y a las vidas individuales, surfeamos en las olas de una sociedad líquida siempre cambiante, incierta, y cada vez más imprevisible.

⁴⁸⁵ Cfr. Bauman, Z. *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México, ed. 2003.



Ryuta Amae. *Arcitectonic I.*, 2003.

Por eso podemos coincidir con Koolhaas (⁴⁸⁶) cuando señala respecto al fragmento arquitectónico actual:

Toda la construcción se convierte en fragmento de una ciudad y, como consecuencia de ello, pierde la imagen unitaria y sintética que el edificio tuvo una vez. Aquí, las estructuras y las retículas son lo que nuestros ojos ven, más que las referencias a aspectos figurativos que caracterizaban a los edificios.

En la música también se ha planteado el debate entre clásico, moderno y posmoderno. A partir de los nuevos lenguajes en los que la técnica digitalizada influye de forma definitiva en la irrupción de los sonidos(⁴⁸⁷). Se produce un nuevo remix donde ya no tiene sentido dicha querelle. Hoy serán pocos y se les tildaría de “dinosaurios” los que suscribieran en pleno siglo XXI las palabras de Adorno cuando en su *Teoría estética* apuntaba: *Alabar el jazz y el rock and roll en lugar de Beethoven no sirve para desmontar la mentira de la cultura, sino que da un pretexto a la barbarie y a*

⁴⁸⁶ Cfr. Koolhaas, R. Entrevista en *El Croquis* (Madrid), número especial, vol. 53, 1992.

⁴⁸⁷ Cfr. Adorno, T. *Teoría estética*, cit., pág. 414; Furtwängler, W. *Conversaciones sobre música*, cit., pág. 83 donde habla sobre la música tonal y la atonal.

los intereses de la industria de la cultura. Las supuestas cualidades vitales y aún no dañadas de tales productos están preparadas sintéticamente por esos poderes que representan su gran negación: están realmente dañadas⁽⁴⁸⁸⁾. Es claro que ha quedado desfasada la polémica entre “alta” (donde se incluirían los autores clásicos como Mozart o Beethoven) y “baja cultura” en la que se insertarían el jazz, el rock and roll o la música tecno y digitalizada.

A su vez, los fenómenos estéticos y musicales tienden a solaparse, transformarse y reciclarse de manera que en plena postmodernidad tenemos no pocos ejemplos de tendencias que conservan muchos elementos de la modernidad. Un haz de corrientes que se ha manifestado en plena era postmoderna es la de la llamada “Nueva Complejidad”. Esta línea surge del estructuralismo serialista pero también de la gramática generativa que ha impregnado las artes de Saussure a Chomsky y del matematicismo con el que Xenakis pretendió superar las limitaciones, cuando no las contradicciones, del serialismo⁽⁴⁸⁹⁾.

También en la actualidad aparecen nuevos sonidos que se insertan a partir de técnicas electroacústicas, desde la música concreta y la electrónica que juegan también con los ruidos de la naturaleza o la fusión cultural. Todo ello desemboca en la coexistencia de lo clásico (Bach), con lo moderno (Schoenberg) y lo posmoderno (Rautavaara) filtrado por las nuevas tecnologías lo que supone una nueva relectura de las tendencias musicales. Como añade Ecco⁽⁴⁹⁰⁾, con la música electrónica cambian las condiciones del consumo y en muchos casos la ejecución frontal típica del concierto. Dado que muchas composiciones se valen de efectos estereofónicos (muchas bandas magnéticas difundidas por altavoces situados en diversos puntos de la sala) lo cual revoluciona también la arquitectura de las salas de concierto. Así, se evidencia que el revival propio del XXI en el ámbito artístico y estético no desecha ni tendencias ni estilos, lo clásico, lo moderno, lo posmoderno aunque sí con un componente inédito que marcan las nuevas tecnologías⁽⁴⁹¹⁾.

⁴⁸⁸ Cfr. Adorno, T. *Teoría estética*, cit., pág. 415.

⁴⁸⁹ Cfr. Marco, T. “Modernidad, postmodernidad, intertextualidad”, Conferencia impartida en el Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga, ed. 2006, pág. 2 y ss.

⁴⁹⁰ Cfr. Ecco, U. *Apocalípticos e integrados*, Debolsillo, Barcelona, ed. 2004.

⁴⁹¹ Cfr. Vattimo, G. *El fin de la modernidad*, cit., pág. 18 y ss. cuando critica a la técnica como la principal causa de la incapacidad posmoderna para recuperar los acontecimientos en un horizonte de

En definitiva, el siglo XXI diluye los límites de la confrontación entre lo moderno, posmoderno y clásico. Y si la modernidad asumía como insignia la originalidad y la marca de autor hoy se puede señalar que todavía existe el anhelo por lo novedoso aunque en consonancia con el espíritu escurrizado de un tiempo en que lo último muta en ruina de forma frenética. Paradójicamente lo que se desechó ayer, vuelve a aprovecharse mañana en un revival de tiempos y estilos que se funden y se reciclan permanentemente. A mi juicio, Danto⁴⁹², acierta cuando señala que la verdad profunda del presente histórico se vincula con el fin de la era de los manifiestos. Manifiesto entendido como panfleto que singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte. El verdadero descubrimiento filosófico es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es indiferentemente arte. La cuestión estribaría en diferenciar el arte del pseudoarte y admitir la versatilidad y amplitud de lenguajes artísticos.

sentido. En particular, señala cómo las tecnologías de la información suponen tal saturación de información, “un alud de noticias sin estructuración axiológica que nos hace perder el norte de lo importante y lo trivial; una difusión inmediata y acelerada que no le permite durar, ni al destinatario reflexionar sobre ella; una proliferación de efectos especiales y secundarios que se fragmenta, aproxima o aleja el objeto le quita al sujeto la posibilidad de ver con cierta distancia crítica el aspecto de las cosas. El resultado final es el secuestro del acontecimiento, la imposibilidad de la reflexión, de la vuelta sobre las cosas, impidiendo la recuperación de la secuencia de significados y erradicando el sentido.”

⁴⁹² Cfr. Danto, A.C. Después del fin del arte, Paidós, pág. 65 y ss.

III. LA BIFURCACIÓN ESTÉTICA: REAL/VIRTUAL.

El fragmento estético se vincula con los nuevos flujos marcados por las tecnologías que inciden en cómo la estética despliega las nuevas dimensiones de la virtualidad. Al mismo tiempo hay elementos de los medios de masas, como el empleo del vídeo, o las instalaciones que han transformando profundamente el ámbito del arte y surge la estetización del producto comercial. Lo explica muy bien Debord en *La sociedad del espectáculo* cuando apunta cómo “por una astucia de la razón mercantil, lo particular de la mercancía se desgasta combatiendo, mientras que la forma-mercancía va hacia su realización absoluta”⁽⁴⁹³⁾.

Benjamin⁽⁴⁹⁴⁾ en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* planteaba que para que el cine ascendiese al reino del arte, debía captar su verdadero sentido, sus posibilidades reales. Hoy, en el siglo XXI, ya no se discute que el cine y la video instalación tienen un lenguaje artístico ya consolidado que se expresa con medios cada vez más estilizados. Como apunta Derrida⁽⁴⁹⁵⁾, si existe algo específico en el cine o en vídeo –sin mencionar tampoco las diferencias entre el vídeo y la televisión- es la manera en que el discurso se pone en juego se inscribe o se sitúa. Desde esta perspectiva, en el cine aparecen los medios para repensar o refundar todas las relaciones entre la palabra y el arte silencioso. Ambos (cine y video instalación) tienen discursos diversos aunque se expresan a través de la pantalla.

A su vez, cabe preguntarse si el aura en el sentido clásico que Benjamin le otorgaba a la obra artística sigue presente en la imagen virtual y en caso contrario cuál

⁴⁹³ Cfr. Debord, G. *La sociedad del espectáculo*, ed. Traficantes de sueños, Madrid, ed. 2007, pág. 24.

⁴⁹⁴ Cfr. Benjamin, W. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos II*, Taurus, ed. 1989.

⁴⁹⁵ Cfr. Derrida, J. “Las artes del espacio”, *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, ed. 1994.

es la dimensión que se incorpora en los procesos de simulación⁴⁹⁶). Para Sloterdijk, la pantalla virtual se contrapone al sentimiento sublime de la pintura que genera la soledad de la sala de arte: *¿Existe algún amante del arte que nunca haya soñado en irrumpir en un museo para estar a solas con su obra preferida? ¿Es concebible una contemplación de un trabajo artístico que no esté convencida de ser la única mediante la cual el objeto alcanza su plenitud? ¿Habrá conocedores de secretos estéticos a quienes no les resulte familiar la tentación de prohibir las otras miradas sobre la obra?* (⁴⁹⁷).

También Baudrillard en *El complot del arte, Ilusión y desilusión estética* mantiene que las nuevas hiperrealidades posmodernas y sus formas de simulación y virtualidad acaban con la ilusión que procedía de la capacidad de arrancarse de lo real mediante la invención de formas, de pasar al otro lado del espejo, que inventaba otro juego y otra regla del juego. Así con la diseminación posmoderna el arte se ha vuelto iconoclasta. *La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas profusión de imágenes en las que no hay nada que ver. Son literalmente imágenes que no dejan huellas. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas. Pero, detrás de cada una de ellas, algo ha desaparecido. Tal es su secreto, si es que tienen alguno, y tal es el secreto de la simulación. En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido*⁴⁹⁸). Para este autor, la imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo puesto que ella es su realidad virtual. Es como si las cosas se hubieran tragado su espejo. “*Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen.*”

⁴⁹⁶Cfr. Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, cit.

⁴⁹⁷ Cfr. Sloterdijk, P. El arte se repliega en sí mismo, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007, donde explica cómo el negocio del arte es un sistema de celos. En él, el deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo. En cuanto una obra atrae el deseo, aparecen a su lado los rivales queriendo apropiarse del anhelo de que disfruta: *El mercado los hace sensuales, el hambre de deseo los hace bellos, la obligación de llamar la atención genera lo interesante. Este sistema funciona en tanto que el pensamiento en su momento de plenitud se vuelve tabú. Aunque las obras apelen al deseo, siempre se les deniega la entrega a su poseedor. Su valor se nutre del hecho de que rehuyen a sus propietarios y esperan otras proposiciones posteriores*

⁴⁹⁸ Cfr. Baudrillard, J. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*, cit., pág. 29 y ss.

No se puede obviar que el arte en red en muchos casos supone una estrategia alternativa del artista que a la vez no reniega de los otros medios de exposición como la galería y el museo y se sirve de la red para publicitarse. Es un espacio abierto a nuevas estrategias estéticas⁽⁴⁹⁹⁾ que salen fuera y aunque pronto se olviden allí han morado y llegarán a algún lugar. Es más incluso se le puede considerar una instalación de la misma con nuevas categorías que surgen de derivas con base en la pluralidad y ya en la quiebra de la diferencia tradicional en la distinción entre lo real y virtual. Porque desde el momento en que el juego de lo simbólico y del lenguaje traspasan lo estético ambas realidades quedan mediadas. En este sentido, qué es real y qué es virtual: ¿Es más real la pintura frente a las instalaciones?.

Son muchísimos los ensayos que inciden respecto a la ambigüedad que genera este tipo de experiencia estética subjetiva. Por ejemplo, Zizek⁽⁵⁰⁰⁾ en *El acoso de las fantasías* señala que el uso de los ordenadores y la realidad virtual da por resultado la construcción de una comunidad en el interior de la máquina, reduciendo a los individuos a mónadas aisladas, cada una sola, frente a una computadora, insegura a fin de cuentas de si la persona que se comunica con ella en pantalla es un personaje “real”, un personaje falso, un agente que combina un número de personajes “reales” o un programa de computadora...una vez más la ambigüedad es irreductible. Estos presupuestos enlazan con Baudrillard, cuando explica que ya no es el sujeto el que se representa el mundo (*I will be your mirror!*). Es el objeto el que refracta al sujeto y, sutilmente por medio de nuevas tecnologías, le impone su presencia y su forma aleatoria. La potencia del objeto se abre camino a través de todo el juego de simulación y simulacros, a través del artificio mismo impuesto.

En la misma línea, Lyotard apunta que los objetos son reales en la medida en que son comunicables a dos niveles: por una parte, a nivel del lenguaje, y por otra, a nivel de la práctica: *Esta realidad es el poco, incluso el muy poco de realidad. Eso*

⁴⁹⁹ Cfr. Heidegger, M. ¿Y para qué poetas? En *Caminos del bosque*, cit., pág. 211. “El término lo abierto, como la palabra riesgo, es ambiguo en cuanto término metafísico. Significa tanto la totalidad de las percepciones ilimitadas en la pura percepción como la apertura en el sentido de la falta de límites reinantes en todas partes. Lo abierto permite entrar. Pero esto no significa un permiso para entrar y acceder a lo cerrado, como si lo oculto hubiera de desvelarse para poder manifestarse como algo no oculto. Cuanto menos se le niega al riesgo la entrada en la pura percepción, tanto más forma parte de la gran totalidad de lo abierto.”

⁵⁰⁰ Cfr. Zizek, S. *El acoso de las fantasías*, siglo XXI, México, ed. 2007.

*quiere decir que este conjunto unido de percepciones significables en palabras, intercambiable también en gestos, está horadado, tachado. Por ello, hay pantallas*⁵⁰¹). En el caso de la video instalación, se utilizan los últimos softwares para crear diversas situaciones en que el espectador puede contemplar en sala oscura o en otros casos interactuar virtualmente.

Respecto a estos planteamientos radicales y muy críticos respecto a los procesos estéticos de simulación. Marchán Fiz apunta que lo real no desaparece en lo virtual sino que continúa ahí en la desgastada confrontación entre lo moderno y lo posmoderno a medida que se impone ese mundo artificial, con la explosión e implosión de los signos visuales. Cuando se agudizan las tensiones polares hasta provocar una hegemonía de lo virtual, lo real tangible sigue coexistiendo con lo virtual por meras exigencias de la vida, de la fisiología estética y los desplazamientos de nuestros cuerpos. Por tanto, si asumimos la coexistencia entre ambas, ya no es viable enfrentarlas como dualidades desgarradoras e irreconciliables en ámbitos como la estética y el arte. En sus palabras: *Lo real aun sin tener muy claro en qué consiste sigue ejerciendo sobre nosotros una atracción fatal que parece brotar de la necesidad de contrarrestar su plausible absorción mediática, no sé si incluso como compensación de su fin. En este sentido, el retorno a lo real supone dejarse contaminar por la vida y su historia*⁵⁰²).

⁵⁰¹ Cfr. Lyotard, J. F. *A partir de Marx y Freud*, editorial fundamentos, ed. 1973, cuando afirma: “Hay palabras que no pueden ser pronunciadas porque están desprovistas de significación, percepciones que son imposibles, cosas que no podemos ver. Por consiguiente, hay pantallas. Este es el aspecto que llamaré “Dada-realidad”: la realidad en tanto que carece del tejido que la soporta. Evidentemente, es en estas regiones donde falta algo, bien sea la experiencia transformadora o las palabras para intercambiar porque son imposibles de decir; ambas pueden ocupar un lugar en las obras. Para lo esencial, en términos freudianos, figuras –no solamente figuras-imágenes, en el sentido plástico del término, sino también figuras tri o unidimensionales, un movimiento puede ser una figura, una música también –figuras, es decir, objetos, que no existen según los dos criterios que acabamos de enunciar, objetos que no son transformables –o al menos que la realidad no lucha por transformarse y que tampoco son comunicables lingüísticamente.”

⁵⁰² Cfr. Marchán Fiz, S. “Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte” en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*.



Karina Beltrán. Jardín de invierno. Madrid. 2012. Publicada en facebook.

Por otro lado, el sistema virtual de las redes rompe la disyuntiva o el anhelo de obra total y el fragmento se sitúa en la pasión por la ausencia de acabamiento. Su pertenencia a un pensamiento ligado a la movilidad de la búsqueda, a la dispersión, evita la interpretación de conjunto. Surgen nuevos frentes, nuevos territorios en la red. El artista net ya no necesita proclamas ni manifiestos para legitimar la acción. Los nuevos lenguajes informáticos con el acceso a esta nueva Babel contemporánea hace que a partir de la difusión del material artístico de forma directa se logre la máxima de Beuys⁽⁵⁰³⁾: “Cada hombre es un artista”. Se opera la apertura de la experiencia estética creadora a un nuevo espacio público horizontal, legitimando las capacidades de aquéllos que se convierten en artistas al adherirse a un programa que bajo diversas estrategias pone las obras en libre circulación.

La transitoriedad y la fugacidad de los fragmentos virtuales se conectan con el nuevo concepto de memoria digital. Al igual que los soportes, ordenadores, tienen fecha de caducidad lo mismo ocurre con estas piezas artísticas infraleves. Ya no responden a

⁵⁰³Cfr. Beuys, J. y Bodenmann-Ritter, C. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, pág. 71

la pulsión de coleccionarlas o guardarlas para luego recuperarlas sino que se convierten en flujos pasajeros.



Rafa Hierro. Árbol caído. 2012 publicado en facebook.

La sociedad transparente en este caso proporciona una realidad estética que es el resultado del entrecruzarse, de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que fluyen en la red y compiten entre sí sin coordinación central. Estética diseminada y bifurcada como proceso frente a la estabilidad del objeto. Obra estética que una vez presentada se diluye y desmonta la noción romántica de la obra orgánica unificada. Se pone en escena lo plural del fragmento a partir de la contemplación rápida de imágenes fugaces.

El artista virtual y su obra se presentan a un espectador, cuya respuesta es darle el botón de “like”. Estas acciones deconstruyen la solidez monumental de la obra y entran en la vaguedad de lo fugaz y efímero. El populismo de los media supone que surge un espectro de sujetos individuales que no estaban antes ahí o que no eran visibles e irrumpen en la red en virtud de nuevos sujetos relacionados y admitidos⁵⁰⁴). La

⁵⁰⁴ Cfr. Jameson, F. *Teoría de la postmodernidad*, cit., pág. 278, donde señala: “Pero el populismo de los media expresa un factor social determinante más profundo, a la vez más abstracto y más concreto,

simulación se convierte en un nuevo territorio lleno de posibilidades en el que se resquebrajan los fundamentos históricos para mutar en nuevas indagaciones. En palabras de Blanchot: *Habla única, solitaria, fragmentada pero a título de fragmento ya completa, entera, en esa repartición, y de un resplandor que no remite a nada estallado.*



Chris Sugrue. Delicate Boundaries. EEUU. 2007.

Por otro lado, en el lenguaje cinematográfico nos encontramos con fórmulas cada vez más experimentales y refinadas del lenguaje estético. La estrategia del montaje en el cine tiene la potencialidad de poder fabricar distintas realidades cinematográficas a partir de un mismo material filmico, de forma que puede volver irreconocible una película al ser montada de otra forma, con otro orden y con otro ritmo⁽⁵⁰⁵⁾. Su

característica cuyo materialismo esencial se puede medir por su capacidad de escandalizar a la mentalidad que lo evita u oculta como si fuese el alcantarillado. Pero referirse globalmente al papel de los media en términos de algo que es casi una imagen ilustrada literal (esto es, reducir la violencia pública estatal mediante el brillo de la información mundial) quizás sea entender las cosas al revés.”

⁵⁰⁵ Cfr. Ramírez Guedes, J. Fragmentos para una poética de la ciudad contemporánea y líneas de fuga en el horizonte del proyecto, pág. 114.

condición de posibilidad se encuentra en el juego de los planos para afectar a los sentidos del espectador.

A su vez, resultan muy interesantes desde el punto de vista estético películas de cine de autor que entroncan con el discurso filosófico, en palabras de Žižek, porque lo imaginado tiene un lugar intermedio entre lo fenoménico y lo nouménico que constituye una mediación entre la naturaleza con su presentación caótica y fragmentada y la cultura que hace legible estos fenómenos (⁵⁰⁶).



Nolan. “Origen”, 2010.

En esta línea, cabe señalar a autores tan dispares como el cine de Malick o Lars Von Trier que muestran cómo sus estéticas se configuran como estéticas de la recepción en las que el espectador queda conmocionado y la obra artística provoca una remisión ineludible a su experiencia. Es el caso de Lars Von Trier, director del movimiento dogma, que en sus dos últimas películas *El Anticristo* o *Melancolía* construye composiciones de un neorromanticismo sublime para indagar en como el pensamiento está en la experiencia de la obra, se incorpora a ella. No es casualidad que en *Melancolía* utilice la banda sonora del preludio de *Tristán e Isolda* para remitir a la

⁵⁰⁶ Cfr. Eurici, A. Richard Rorty y Slavoj Žižek. “La contingencia y el retroceso como formas de interpretación de la angustia de Martin Heidegger”, A parte Rei, Revista de Filosofía, núm. 48, noviembre 2006.

fragmentación como equivalente al desamparo de lo fantasmal con claras reminiscencias lacanianas.



Lars Von Trier. Melancolía. 2011.

Zizek en *El sublime objeto de la ideología* reflexiona sobre el idealismo alemán que enlazan con el concepto subjetivo que refleja el cine de Lars Von Trier. En particular, el filósofo habla del sujeto como negatividad abstracta, radical, “noche del mundo” o pulsión cuya relación con lo real supone un fundamento anterior a la razón que ésta no podrá nunca aprehender como tal⁽⁵⁰⁷⁾. Es este núcleo neurótico del sujeto el que Von Trier pone en escena llevando hasta el final las consecuencias de esta brecha

⁵⁰⁷ Cfr. Zizek, S. *El sublime objeto de la ideología*, siglo XXI, México, ed. 2003.

ontológica entre una realidad constituida simbólicamente y un momento previo (supuesto), lo real fragmentado que la precede. Así, en el cine de este autor se indaga en la continuidad entre lo fantasmal y lo simbólico con unos personajes atormentados que remiten a la ausencia de dioses y al reino del lenguaje poético de Heidegger. En esta línea, son numerosos los autores que han indagado en las relaciones entre el fragmento filmico y el filosófico. Por ejemplo citar el caso coincidente de Trías con su ensayo sobre *Vértigo* de Hitchcock. A partir del análisis de esta película se remonta al conjunto de la creación hitcockiana, en especial a *La ventana indiscreta*, *Los pájaros* o *Psicosis* para fundir filosofía y cine. Y de Danto que utiliza un fotograma de Kim Novak de esta misma película, transformado por el pintor David Reed, como portada de su libro *Después del fin del arte*.

Danto explica que la elección de esta pintura no es azarosa porque Reed utiliza la imagen cinematográfica para retocarla mediante el empleo de recursos que pertenecen a medios diferentes –video, película, instalación y otros. En la cubierta del libro aparece la pintura que se vería si uno estuviese en el interior de la instalación que crea Reed.



Por todo lo expuesto, esta tesis mantiene que pueden contestarse afirmativamente las preguntas de Baudrillard respecto a que si en los confines de la hipervisibilidad, de la virtualidad:

¿Hay todavía espacio para una imagen? ¿Hay espacio para un enigma, para una potencia de ilusión, verdadera estrategia de las formas y las apariencias?

IV. FRAGMENTO LITERARIO Y DISOLUCIÓN POSMODERNA.

En S/Z señala Barthes que todo ha sido leído ya. Todo texto es una “cámara de ecos”, caja de resonancia de diversos discursos. Dice este autor en *El susurro del lenguaje*⁽⁵⁰⁸⁾:

*¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro,
que os habéis parado continuamente a lo largo de la lectura,
y no por desinterés, sino al contrario,
a causa de una gran afluencia de ideas,
de excitaciones, de asociaciones?
En una palabra, ¿no os ha pasado
nunca eso de leer levantando la cabeza?*

La noción de intertextualidad posmoderna tiende a disolver la concepción de texto como unidad cerrada y autosuficiente, idéntica a sí misma ya no cabe instalarse pétreamente en un discurso, como fragmento cerrado. Kristeva⁽⁵⁰⁹⁾ ya planteaba en su *Semiología* que una reflexión analítico-lingüística sobre el significante que se produce en texto debe entenderse en un sentido etimológico que designa una disolución de los conceptos y de las operaciones que representa la significación. Una liberación que se apoyaría en el aparato del discurso actual que trata del significante (psicoanálisis, filosofía, etc.) para despegarse de él y resolverse en una muerte –en un desvanecimiento de la superficie presente- ininterrumpida. Toda lectura se hace sobre lo ya escrito, el espacio de lo ya leído. Toda lectura se encuentra con un espesor de códigos previos que filtran contenidos culturales, por lo que ésta, más que un proceso lineal, es un despliegue en volumen de tales códigos. En lo literario la disolución posmoderna consolida la escisión entre significado y significante que ya inaugurara Hegel para la

⁵⁰⁸ Cfr. Barthes, R. *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, ed. 1994.

⁵⁰⁹ Cfr. Kristeva, J. *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, ed. 1998.

obra artística. Hoy el no estar de la obra es su infinita búsqueda y a partir de ahí el arte vuelve a verificarse en torno a ese vacío. Y renace el fragmento que, en su apertura, se constituye también como desobra. Es esa huella que permanece como “restance” en palabras de Derrida⁽⁵¹⁰⁾. Y a su vez considera que la forma del libro está en la actualidad sometida a una turbulencia general, ya que los procesos de escritura deben desmontarla para acabar en un momento de agotamiento en el que, mediante la anunciada muerte del libro, lo que se anuncia fundamental y –pudiera parecer– paradójicamente es la muerte del habla: *Pese a las apariencias, esta muerte del libro no anuncia sin duda (y, en cierto modo, desde siempre) más que una muerte del habla (de un habla pretendidamente plena) y una nueva mutación en la historia de la escritura, en la historia como escritura.*

A partir de estos presupuestos, Blanchot⁽⁵¹¹⁾ añade que una vez certificado el fatal desenlace de la obra artística, se produce la resurrección con la desobra. La obra está ahí; e incluso si no significa nada, incluso si no está agotada por el análisis de sus significados, de su temática y semántica, ella está ahí como un añadido a todo eso. Y este exceso provoca obviamente un discurso hasta el infinito; en ello consiste el discurso crítico. Una obra es siempre inagotable desde ese punto de vista.

Foucault reivindica a Blanchot como el “último escritor” porque ha entendido que todo escritor desea en el fondo de su corazón escribir el último libro. Y a partir de ahí ha delimitado a la perfección ese “lugar sin lugar”, donde todo ello se desarrolla: *Esto es lo que hay que meterse bien en la cabeza: el espacio literario es la parte del fuego. En otras palabras, lo que una civilización confía al fuego, lo que reduce a la destrucción, al vacío y a las cenizas, aquello con lo que ya no podría sobrevivir, es lo*

⁵¹⁰ Cfr. Derrida, J. “Las artes del espacio”, *Deconstruction and Visual Arts*, cit., cuando apunta: “Este es su significado: una obra que es más de lo que significa, que está ahí, que permanece ahí. Por lo tanto, desde este punto de vista, la obra entonces tiene un nombre. Recibe un nombre. Del mismo modo que la firma del autor no se limita al nombre del autor, la identidad de la obra no estará necesariamente identificada con el título que recibe en el catálogo. Se le ha dado un nombre, y este nombramiento tiene lugar sólo una vez. Así existe una firma para cada obra de arte espacial o visual, que finalmente no es otra cosa que su propia existencia, su tener lugar, su existencia no presente, la de la obra como huella, como permanencia (restance).” También habla de la muerte del habla y del libro en Derrida, J. *Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, ed. 1989 y Derrida, J. *La diseminación, espiral*, Madrid, ed. 1997, de hecho en las primeras páginas de esta obra habla de la turbulencia general a la que está sometida el libro.

⁵¹¹ Cfr. Blanchot, M. *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Caldén, Buenos Aires, ed. 1973.

que se llama el espacio literario. Además, ese lugar bastante imponente de la biblioteca donde las obras literarias llegan una tras otra, ese lugar que parece un museo que conserva a la perfección los tesoros más preciosos del lenguaje, ese lugar es un hogar de incendio eterno⁽⁵¹²⁾. A partir de ahí, Foucault insiste en la importancia del olvido ya que en ningún caso las obras literarias pueden volverse inmanentes, sino que su fragmentario existir se produce a partir de una enigmática dispersión y no bajo la forma de una inmanencia compacta. A su vez, junto a Yourcenar reivindica la necesidad de lo sagrado vinculado al arte⁽⁵¹³⁾.

En estas transformaciones del estatuto de lo literario entran en crisis la noción misma de autor y el arte se ha vuelto difuso como oficio o actividad específica ejercida sólo por artistas y virtuosos. Desvaneciéndose las utopías de trascendencia y desarticulando desde dentro del sistema de las artes el proyecto mismo de monumentalidad sistemática en la obra de arte, sólo queda una visión del mundo fragmentaria como explica Paul Auster en *Experimentos con la verdad*⁽⁵¹⁴⁾ donde señala: *¿Casualidad, destino o simples matemáticas, un ejemplo práctico de la teoría de las probabilidades? El nombre no tiene importancia. La vida está llena de hechos como éstos. Y sin embargo hay críticos que censurarían a un escritor por relatar un episodio así en una novela. Peor para ellos. Como escritor de novelas, me siento moralmente obligado a incorporar sucesos como éstos en mis libros, a escribir sobre mi propia visión del mundo, y no de acuerdo a la visión de los demás. Nos topamos con lo desconocido a cada rato. Creo que mi tarea consiste en permanecer abierto a estos choques, mantenerme alerta ante estos misteriosos sucesos del mundo.*”

El proceso de búsqueda de sentido se da en la conciencia del escritor, pero ha de producirse paralelamente en la del lector. De acuerdo con Fernández Agis⁽⁵¹⁵⁾, llegamos así al momento en que ha de tomarse en consideración la función decodificadora, es decir, el papel del lector. Y considera este autor que la propia emoción que el arte produce en sus destinatarios, no puede desligarse en absoluto del aspecto noético: “el

⁵¹² Cfr. Foucault, M. *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, ed. 1999.

⁵¹³ Cfr. Yourcenar, M. *Con los ojos abiertos*, Plataforma editorial, Barcelona, ed. 2008.

⁵¹⁴ Cfr. Auster, P. *Experimentos con la verdad*, Anagrama, Barcelona, ed. 2001,

⁵¹⁵ Cfr. Fernández Agis, D. “La poesía como forma de conocimiento” en *Arte y Conocimiento*, colección siete ojos.

goce estético depende de la comprensión de la obra”. A mi juicio, se añadiría a ese proceso de comprensión un sentido de apropiación de lo escrito que se traslada a la propia experiencia interna y queda transformado irremisiblemente. Este proceso de apropiación citado en lo cinematográfico o musical, dentro de la estética de la recepción, también se produce en lo literario. De ahí, muchos autores en diálogo con sus lectores perciben como éstos han construido realidades paralelas y diversas a las por ellos descritas. Es decir, el lector se convierte en narrador de una nueva realidad a partir de su lectura del texto previo.

Por otro lado, en la literatura posmoderna una de las temáticas más recurrentes se plasma en la reflexión compleja sobre el alto precio que se paga por la constitución de una subjetividad individual como un terreno autosuficiente y cerrado que condena a la ciega soledad de la mónada. Es decir, el ocaso del afecto también se puede identificar, en el contexto de la crítica literaria, con el declive de las grandes temáticas modernas del tiempo y la memoria que se sitúan en lo sincrónico respecto a lo diacrónico (⁵¹⁶). Para Bauman una de las líneas fundamentales remite a la voz del sujeto con su propia lectura de la fragilidad de los vínculos y de las relaciones de dependencia en tiempos líquidos(⁵¹⁷). Utilizando la terminología de Lévi-Strauss, Bauman señala los dos únicos destinos que le depararían al héroe de la distopía de la modernidad líquida: ser asimilado en el sistema por vía antropofágica, tratar de olvidar sus angustias y simplemente sobrevivir; o ser marginado por el sistema y sin solución vital y caer bajo el eterno peso del fracaso individual.

Si el alter ego moderno por excelencia de Baudelaire en *Las flores de Mal* flaneaba por un París oscuro buscando el extraño aroma de los pétalos artificiales. El individuo posmoderno hastiado de la realidad podría quedar retratado en El Mapa y el

⁵¹⁶ Cfr. Jameson, F. *Teoría de las postmodernidad*, cit., pág. Corolario de la imposibilidad de innovar en el ámbito de las artes, se refleja para Jameson en lo literario con la pérdida del sentido crítico de la parodia y la preponderancia, en su lugar, del pastiche, figura antitética de aquélla, no obstante la más característica del arte posmoderno. El surgimiento del pastiche obedecería a la desaparición del sujeto individual, siendo la consecuencia formal de un estilo personal, en el que al artista no le quedaría más que imitar estilos muertos. Esta situación es la que describe en el terreno del arte la fase de desarrollo del capitalismo tardío o multinacional, etapa en la que las producciones culturales responden a la práctica azarosa de lo heterogéneo y aleatorio, experimentado por un sujeto de personalidad esquizoide, característico de la posmodernidad

⁵¹⁷ Cfr. Bauman, Z. *Modernidad líquida*, cit., donde habla de la necesidad de escribir ante los símbolos evidentes de malestar que persisten frente a los cantos de sirena del supuesto fin de la historia.

Territorio de Houellebecq: *Lo que más me gusta ahora es el final del mes de diciembre; anochece a las cuatro. Entonces me puedo poner el pijama, tomar mis somníferos y meterme en la cama con una botella de vino y un libro. Vivo así desde hace años. El sol sale a las nueve; bueno, entre que te lavas y tomas un café es casi mediodía, me quedan cuatro horas de luz que aguantar, normalmente lo consigo sin grandes agobios.*

El sujeto posmoderno en esta obra aparece inserto en la lógica del capitalismo tardío se configura como un individuo abúlico, paralizado por su identidad fragmentada y caleidoscópica y por la angustiada responsabilidad de tener que elegir entre las ilimitadas opciones de qué consumir para la materialización inmediata de sus deseos. Como explica Vargas Llosa, el libro como fragmento actual se concibe también en la posmodernidad como experimento, a condición de que estas nuevas técnicas y formas amplíen el horizonte de la experiencia de la vida, revelando sus secretos más ocultos, o exponiéndonos a valores estéticos que tratan de dar una visión más sutil y novedosa de la condición humana⁽⁵¹⁸⁾. Aunque como en todas las artes la nostalgia del canon clásico siempre retorna. Es lo que muestra Octavio Paz cuando rememora las palabras de Chuang-Tzu:

Nada de lo que existe bajo el suelo es más grande que el hilo de una telaraña; nada más chico que el monte Tai; nadie vive más tiempo que un niño muerto en pañales, nadie vive menos años que Peng-Tse. El cielo y la tierra nacieron cuando yo nací; las diez mil cosas que componen la realidad, y yo entre ellas, son una sola cosa. Todo esto lo han demostrado ya los dialécticos. Pero, si sólo existiese una sola cosa, no habrá lenguaje con que decirlo, porque para que alguien afirme que todo lo que existe es una sola cosa es necesario un lenguaje para declararlo. Así, esa única cosa y las palabras que la declaran hacen dos cosas. Y las palabras que las declaran y mis palabras que la niegan, hacen ya tres cosas. De esta manera continuaríamos hasta llegar a un punto en el que un matemático –para no hablar de una persona común y corriente como yo- tendría dificultad en seguirnos⁽⁵¹⁹⁾.

Estas palabras entroncan con la reflexión que hace Borges respecto al hecho estético que perdura para todo tiempo y lugar y entronca con Nietzsche: *La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos*

⁵¹⁸ Cfr. Vargas Llosa, M. *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, ed. 2012.

⁵¹⁹ Cfr. Paz, O. *Chuang-Tzu.*, Siruela, 2011.

crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo nos dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

También es necesario el espacio que proporciona el silencio. Silencio que produce un efecto de presencia plena y supone el reconocimiento de un límite al fragmento estético en su relación con una totalidad ya abierta.

CONCLUSIONES

Primera. El Barroco gesta un nuevo concepto de fragmentación estética a través de la mutabilidad, el cambio y la metamorfosis de un mundo inestable. Con la alegoría barroca, el símbolo se transforma, desde su propia etimología, porque no es posible la unidad reconciliada entre forma y contenido. La alegoría se configura a partir de las numerosas oscuridades en el vínculo entre el significado y el significante. Y por tanto se anuncia la desintegración de la totalidad metafísica. Así, el tradicional sistema orgánico, de acuerdo con el principio jerárquico basado en la capacidad de disponer los elementos valorándolos en el todo, se fractura al firmarse el certificado de defunción del orden medieval y los ideales que en él se alentaban. La metafísica de la belleza se separa de la teoría del arte ya que cuando la escolástica habla de lo bello se refiere a un atributo de Dios.

Segunda. La monadología de Leibniz estructura una nueva forma de comprensión de la realidad que permite el tránsito entre Barroco e Ilustración. La originalidad de dicha formulación radica en la inversión de los principios barrocos para construir un nuevo concepto de totalidad a partir de la pluralidad de sustancias simples o individuales, con carácter autónomo, a las que denomina “mónadas”. Se invierten los presupuestos clásicos y se introducen nuevos principios que reivindican la diferente posición de la parte frente al todo.

La trascendencia de dicho sistema desde la perspectiva del fragmento estético es que éste ya no se encuentra subordinado al todo sino que se le confiere autonomía e idéntico valor que al conjunto. Se inaugura un sistema abierto en el que cada sustancia simple tiene relaciones que expresan a todas las demás y es por consiguiente un espejo viviente del perpetuo universo. Este cambio de perspectiva coloca al sujeto en el centro del sistema de conocimiento, lo que influye en el reconocimiento de sus percepciones y la existencia de una nueva sensibilidad. La separación de la construcción metafísica jerárquica, a partir de la autonomía de las partes dentro del todo, será un referente no sólo para la Ilustración sino también para la teoría estética romántica de Schelling y para

el pensamiento contemporáneo, caso de Deleuze y el concepto de límite tomado de Leibniz.

Tercera. En Francia, se entabla la polémica entre el concepto de totalidad y fragmentación estética a partir de la denominada querelle barroca. Surge una nueva concepción de la belleza esencial escindida e independiente de la belleza vinculada a lo divino o al ideal clásico. Surge el concepto de lo bello instituido por la convención con un claro carácter arbitrario. Por un lado, los clásicos consideran que las artes deben aspirar a lo más bello representado en la perfección de la idea artística. Es la equivalencia entre unidad perfectamente insertada en la totalidad que da como resultado el ideal armónico con clara raíz divina. De otro lado, los modernos apuestan por las bellezas relativas. El principio de la belleza que condiciona el juicio se apoya en el conocimiento –del experto- y en la costumbre que ya no se concibe como una propiedad metahistórica. Se profundiza en la arbitrariedad del signo para desacralizar el concepto de *natura*, que servía tradicionalmente a la justificación de las reglas del gusto. Son relevantes en este sentido las críticas de Claude Perrault, situado del lado de los modernos, que apunta como la estructura del microcosmos es el reflejo de la armonía del macrocosmos a partir del reconocimiento de una justificación esencialmente social del gusto.

La crítica de la tradición generó en el mundo anglosajón al final del siglo XVII agrias polémicas entre clásicos y modernos que tendrían una importante recepción en las corrientes empiristas. En el debate estético inglés, el carácter único o individual de la belleza remarca lo fragmentario de su subjetividad. Ello conduce a que la parte se conciba al margen del sistema y que se prescindiera de categorías tradicionalmente vinculadas con lo estético, como lo armónico, y aparezcan otras nuevas ligadas a la práctica artística, como lo sublime, aplicada a los fenómenos grandiosos de la naturaleza y, por analogía, a ciertas obras artísticas, que tanta relevancia adquirirán con posterioridad para los románticos. De hecho, las obras de Shakespeare y Milton constituyen un ejemplo de cómo en el Barroco inglés se rompe con las canónicas clasicistas hasta entonces dominantes y a partir de la ruptura de la obra cerrada se empieza a elaborar un marco nuevo en el que ya no cabe el concepto tradicional de perfección y belleza.

Cuarta. A partir de la crítica barroca, el debate estético ilustrado trata de conformar las nuevas categorías estéticas de belleza que se van a constituir por primera vez como fragmentos autónomos. El cuestionamiento profundo del idealismo metafísico, ya iniciado en el Barroco, conlleva en la teoría ilustrada la búsqueda de una nueva sistematización. Nuevo ideal de totalidad, desvinculado de los prejuicios de la tradición metafísica. Esta novedosa explicación de lo estético se articula a mediados del siglo XVIII a partir de vías diferentes: la constituida por las reformulaciones del racionalismo continental, la empirista inglesa y otras más eclécticas que se nutren de ambas. De esta manera, coinciden la *Aufklärung* alemana, las luces francesas o el *Enlightenment* inglés como un intento de respuesta frente a un nuevo sujeto ilustrado que se desgaja de un sistema jerárquico. Se reclama la autonomía individual y no sólo la razón sino también la sensibilidad empiezan a valorarse.

El reconocimiento del nuevo lugar del conocimiento estético abre distintas vías. Unas corresponden a los teóricos alemanes o franceses racionalistas (Baumgarten, Mendelssohn, Lessing o el Abate Dubos) que no renuncian a la idea de sistema. Aunque dichas concepciones buscan nuevas fórmulas, articuladas sin la jerarquización de la parte al todo, por la influencia de los planteamientos ontológicos citados de Leibniz y Wolff. Otras, en cambio, propias del empirismo inglés descienden a un relativismo del gusto y de la percepción propugnadas por Hutcheson, Hume o Burke. También existen soluciones más eclécticas como la ejemplificada por Diderot, que no renuncia a la aspiración de totalidad, desvinculada de connotaciones metahistóricas y con una clara apuesta por las nuevas categorías estéticas de la modernidad.

Esa indagación nueva en lo sensible remite de forma ineludible a la experiencia de los límites del pensamiento. Se retoma en el siglo XVIII el debate citado entre clásicos y modernos. Las formulaciones más relevantes de las distintas corrientes alemanas, francesas e inglesas de la Ilustración delimitan líneas de pensamiento que en algunos supuestos convergen y establecen puentes respecto a la artificialidad del signo y la autonomía de la estética a partir de su inserción como disciplina en el sistema de conocimiento lógico. Y en otros casos se polemiza respecto a su artificialidad y las nuevas tensiones que produce lo artístico para desentrañar el claroscuro de la sensibilidad ilustrada y sus líneas de fuga que se adentran en lo irracional.

Respecto a la reflexión artística, desarrollada a mediados del siglo XVIII, hay que señalar que constituye uno de los períodos más complejos de la historia del arte, en el que coinciden las declaraciones racionalistas con las formas rococó, los rigorismos clasicistas, con los lenguajes barrocos, la arqueología clásica con el gótico, el orden dórico griego con el romano, las formulaciones idealistas sobre la belleza con el empirismo estético inglés. Este eclecticismo formal surge de la necesidad de un nuevo lenguaje que explique la complejidad del nuevo sujeto moderno de acuerdo con la reformulación de su relación con la naturaleza y en virtud de la nueva dominación de ésta por la ciencia y la técnica. Con posterioridad, en el tránsito entre Ilustración y Romanticismo, brota el concepto de modernidad vinculado a la duda frente a la pretensión de verdad absoluta de los nuevos universales racionales y se plantea una cuestión nueva: la determinación de los límites de la razón.

Quinta. La aportación del idealismo trascendental de Kant, expresado en *La Crítica del Juicio*, se nutre de la conciliación de las distintas corrientes ilustradas alemanas, francesas e inglesas y trata de lograr la unidad de conceptos contrapuestos. Esta formulación filosófica va a tener gran trascendencia en los debates que se desarrollan en torno al hecho estético. En la tradición alemana racionalista, Kant se propone -guiado por la idea de totalidad- construir un sistema de conocimiento que inserte todas las partes de forma armónica y no como meros agregados. Con este fin requiere de la unidad de la naturaleza, según un principio de conexión general de todo lo que está contenido en la suma de la totalidad de sus fenómenos. Y establece los límites a su edificio racional al señalar que el entendimiento tiene su propia esfera en la facultad de conocer en cuanto encierra principios constitutivos *a priori* que comprenden sólo la razón en su uso teórico. Del mismo modo, la razón práctica se pone en conexión con la libertad y muestra su esfera propia en *La Crítica de la razón práctica*. Ahí, radica la novedad de *La Crítica del Juicio*, que tiende un puente entre extremos aparentemente inconciliables por medio de la dialéctica del juicio estético. El juego del lenguaje con la figura de la antinomia se resuelve con la posibilidad de que dos proposiciones que se contradicen una a otra en apariencia no se contradigan en realidad sino que puedan coexistir juntas. Aunque la explicación de la posibilidad de su concepto esté por encima de nuestra facultad de conocer.

La originalidad del planteamiento de Kant radica en dar solución a problemas artísticos planteados en la querelle. Frente a las discusiones previas ya analizadas respecto a la primacía de las bellezas universales o absolutas, vigentes para el gusto en todos los tiempos, y las bellezas particulares o relativas, que sólo placen o interesan en determinadas épocas, Kant logra demostrar la validez de dos postulados hasta ese momento aparentemente inconciliables. Por un lado, se sitúa al lado de los modernos y defiende los atractivos de lo primitivo y lo sublime que vitalizan los referentes artísticos novedosos, contraponiéndose a los modelos refrendados, y por otro los concilia con los presupuestos clásicos.

Por otro lado, la estética kantiana llega más lejos, ya que la autosuperación del concepto tradicional de razón le conduce a reconocer el componente irracional. Y a medida que comienza a profundizar en la sistematización del juicio estético se encuentra sobrevenidamente con una situación paradójica: cuanto más quiere perfeccionar su armazón racional se produce de forma ineludible, aunque soterrada, el corte que abre su estructura al pensamiento del afuera y se producen fisuras en el concepto ilustrado de totalidad, vinculado a un orden racional cerrado. Al final esta operación conduce no tanto a captar un nuevo fundamento o justificación de la estructura sino a reencontrar el espacio en el que se despliega, la distancia en la que se constituye y donde se esquivan en cuanto se las mira sus certezas inmediatas.

Sexta. En el ámbito de la práctica artística ilustrada, esta escisión frente al orden jerárquico tradicional abre vías muy diversas que confluyen en un fértil eclecticismo. Por un lado la búsqueda del orden armónico con el retorno nostálgico a la antigüedad griega lleva a un “neoclasicismo” que no puede liberarse de la artificialidad del signo, frente a la naturalidad que se le presupone al pasado. En otros casos, se compone un collage propio a partir de la curiosa mezcla de fragmentos rescatados por una arqueología que transita entre lo cierto y lo fabulado. Y se conforma, por ejemplo en arquitectura, una geometría que desnuda los materiales para jugar a una simbología puente entre pasado y futuro a partir de los recursos aportados por los nuevos procesos industriales. Todas estas situaciones constituyen la encrucijada de la Ilustración, donde se toma conciencia quizás por primera vez de la imposibilidad de comprender a partir de límites definitivos el discurso artístico. Y donde lo clásico y lo moderno en paralelo con

la totalidad y la fragmentación ya no pueden interpretarse de forma rígida según la convención.

El reconocimiento del desdoblamiento de lo racional con la exploración en las fuerzas oscuras e internas, latentes en el *ancien régime*, se desborda en Goya, Wiliam Blake, Canova, Boullée, Ledoux o Beethoven. Lo que, paradójicamente, lleva a vislumbrar un sujeto ilustrado, que busca un equilibrio entre razón y sentidos, ya que el principio de la racionalidad llevado hasta sus últimas consecuencias puede convertir en monstruosos los fantasmas de lo irracional. El monstruo ya ha sido nombrado y esbozado será en el romanticismo donde irrumpa con toda su fuerza.

Séptima. En el idealismo romántico del siglo XIX la configuración de nuevas categorías se consolida como instrumento esencial para aunar conceptos que con anterioridad se consideraban antagónicos. Convive lo natural con lo artificial, lo ingenuo y lo sentimental, lo místico y lo maldito, Grecia y lo moderno. La historia no es leída como pasado sino en cuanto futuro que conecta con la importancia del instante presente. Se concibe el espíritu estético como un movimiento que irrumpe por medio de la fragmentación. Concepto que tiene también su correlato en el ámbito social donde Schiller muestra la dialéctica entre el individuo singular y el cuerpo social, para lo que retorna a la *querelle* entre clásicos y modernos. Este autor entronca con un pensamiento dialéctico en el que lo estético queda imbricado con la cuestión social.

Schiller anuncia la alienación de individuos eternamente encadenados a una única partícula que destruye la inteligencia y la convierte en mera agilidad mecánica, prescrita con escrupulosa severidad en un formulario. Se mantiene al hombre preso y atado en su libre inteligencia. Y explica cómo la especialidad estrecha el corazón, porque la imaginación queda recluida en un círculo uniforme. En los escritos de Schiller aparece de forma continua la escisión entre naturaleza artificial y espíritu, Estado e individuo, necesidad y libertad, tiempo real e ideal, aunque no se renuncia a lograr la búsqueda de puentes, de tránsitos con una clara influencia kantiana. Es imposible separar al hombre de su carácter natural, pero es necesario alcanzar un estadio moral e ideal, y hay que buscar los medios para construir dichos vínculos. Éstos se logran con el carácter unificador de lo bello como unión y expresión de lo sensible y suprasensible; de ahí su significación ontológico-metafísica, y a la vez su estatuto de garantía sensible de esa

invisible moralidad. El análisis de Schiller del desmembramiento social o separación del goce del trabajo influirá de forma decisiva en Marx, Benjamín u Ortega. De hecho, cuando uno lee la Carta VI tiene la sensación de reencontrarse con muchos de los pasajes de *La Rebelión de las masas* de Ortega.

Es el individuo el que debe formarse a partir de la libertad y la cultura estética y ser el artista de la nueva obra, garantizando así la realidad de las creaciones políticas pensadas por la razón. La transformación del individuo no puede partir del Estado ya que todo intento de modificar sus estructuras es extemporáneo y quimérico. Por eso, Schiller encuentra en lo estético una fuerza subjetiva, un sentimiento del sujeto que vivencia en su estado de representación su relación con lo bello, que adquiere una potencia muy intensa como fuerza de cambio.

Octava. El concepto de fragmentación estética en el debate romántico alemán también se desarrolla con la articulación dialéctica de Schlegel, Novalis y Schelling, genuinos representantes de *La Frühromantik*, con claras influencias de Kant y Fichte. Estos autores confluyen en cuanto que el fragmento estético se convierte en un sistema en miniatura que refleja en sí, como en un microcosmos, la unidad sistemática del universo. Por eso, el fragmento expresa la inteligencia creativa y combinatoria, que capta semejanzas en los objetos más diversos. Y expresa hasta lo infinito uno y el mismo modelo originario: la pura forma del espíritu. Se construye un sistema estético y fragmentario a partir de un sujeto que se sabe y se reconoce libre. Es dicho principio de la libertad el que para los románticos produce la apertura del idealismo y de la obra artística. Para la articulación de este sistema abierto y dialéctico en el que se inserta el fragmento es fundamental la articulación de conceptos que podrían parecer opuestos pero que concurren de forma armónica como lo infinito o absoluto y la necesidad de límites, o lo real e ideal y lo consciente e inconsciente que tanta influencia van a proyectar sobre la obra artística. El fragmento romántico es la única expresión posible de una totalidad que se piensa, a veces, como orden y otras como caos.

En el imaginario romántico, lo fragmentario se vincula con la mitología y la fábula. El sentido de la propuesta tiene una orientación utópica que parte también en lo artístico de una visión idealizada de la antigua Grecia como la patria originaria de la cultura y la cuna del genio que permite construir una nueva mitología de la modernidad.

Un movimiento que trata de rescatar todos los contenidos de experiencia originaria que los embates del racionalismo moderno y del progreso técnico habían rechazado de plano. A su vez, la cara de la destrucción está siempre presente en el hombre que desafía a los dioses y al destino. Por eso, se anhela la salvación y para ello se utiliza como cauce la mística religiosa, vinculada a la simbología, que libra de la tiranía de la cerrazón conceptual para abrir a la pluralidad de sentidos. Resurge un nuevo simbolismo con una profunda carga estética a partir de una concepción espiritual que reniega del dogma y se centra en el concepto de lo invisible vinculado al sentimiento religioso al que se accede desde el arte o la fusión con la naturaleza.

La categoría de lo sublime, articulada en la Ilustración y consolidada en *La Crítica del Juicio*, se convierte en referente estético del *organum* romántico inspirado por un fuerte sentido subjetivo, trascendente y espiritual. Lo sublime muestra el desgarramiento y la escisión interna de un sujeto artístico que trata de encontrar la unidad o totalidad perdida en un mundo ideal evanescente. El sujeto romántico se eleva al infinito a partir de un sentimiento de exaltación. Luego el choque con lo real, donde se encuentra incapaz de operar, lo hunde en la depresión o en la destrucción caso de Hölderlin o Friedrich. Así, el espíritu en lo temporal se construye contradictorio ya que oscila entre estados de sublimación sucedidos de la posterior caída en la infelicidad y oscuridad. Ese éxtasis de felicidad que también logra el sentimiento sublime, aunque sea por un instante, encuentra en el arte su camino iniciático. Por ello obtiene el arte en cada una de sus formas, la totalidad y la completa divinidad. Es el caso de la novena de Beethoven en la que el sentimiento romántico se sublima con la utopía de hermandad de todos los hombres libres y felices.

Novena. Con la restauración hegeliana se trata de recuperar el proyecto de totalidad, a partir de un nuevo clasicismo que recomponga la grieta del primer romanticismo, esbozado en *La Fenomenología del espíritu*. Aunque el sistema estético de Hegel se torna fundacional y en resistencia frente a lo desintegrador de la raíz romántica, ésta no desaparece a medida que desarrolla su armazón clásico. Para este autor, la única forma de conciliar la escisión consiste en edificar dos sistemas paralelos: uno totalizador y otro fragmentario, de forma simultánea y abierta, que no alcanzan su apogeo hasta la segunda edición de *La Estética* de 1827.

Este procedimiento dialéctico en el método artístico es enteramente distinto y peculiar a las articulaciones estéticas precedentes. Se trata de una progresión inmanente, que sigue el automovimiento de los conceptos, y expone, prescindiendo de toda transición designada desde fuera, la consecuencia inmanente del pensamiento. Hegel considera que el sujeto estético no se concibe como un ente autónomo sino un individuo integrado en un sistema, que es el que lo perfecciona, y consigue el estado más elevado respecto a la formulación de la verdad. Y aquí es donde la doctrina hegeliana estética se constituye en algunos pasajes en proyecto hierático en el que la voluntad unificadora y de sistema está por encima del individuo particular.

Por otro lado, los símbolos estéticos son, antes y después, problemas irresueltos para Hegel. Por ello, es necesario demorarse en lo diverso y ensamblar en uno lo doble. Mediante el juego expresión-significado, que siempre desarrolla la obra artística, existe una duplicidad. En el centro de todo concepto se encuentra la capacidad de expandirse, de ir más allá de sí, de superarse modificando su sentido primero. Es la dispersión que suscita y yuxtapone imágenes no inmediatamente pertenecientes a la cosa y al significado y que asimismo pasan también de lo afín y heterogéneo.

Aunque los pasajes de la autoconciencia histórica de la totalidad del sistema estético de Hegel aparecen de forma clausurada. Luego a partir del movimiento dialéctico llega a conclusiones opuestas. En particular, analiza una lógica del ser estético en la que el lenguaje artístico sugiere y revela las percepciones más profundas, entre ellas, las contradicciones que desembocan en la disolución estética. Estas cuestiones, que enlazan con la abstracción artística y el ocultamiento del significado estético, marcarán toda la modernidad artística desde Nietzsche hasta las vanguardias e influirán en las preocupaciones posteriores de Heidegger no sólo en *Ser y tiempo* sino también en los ensayos recogidos en *Caminos del bosque*.

Novena. Nietzsche se encuentra con el final de la historia hegeliano o su ocusión. El giro estético moderno que inaugura parte de la imposibilidad de un discurso racional totalizador y remite a las posibilidades internas tapadas por la superficie de lo real. A partir del derrumbe del lenguaje clásico profundiza en la huella romántica con lo no dicho y lo no pensado. La influencia del texto de Schelling perteneciente a *la Filosofía de la Mitología* introduce claramente como ámbito de reflexión para Nietzsche

los dos niveles en torno a los cuales gravita su concepción del lenguaje en general, y del artístico, en particular. Es la elaboración de lo inconsciente como nivel primario, y de la conciencia como nivel secundario.

Para este autor, lo esencial de la realidad es su forma de hacer, y ésta es de carácter estético o artístico. La actividad de lo existente es descrita por el filósofo como una actividad estética. No puede entenderse la existencia sin este prisma porque el individuo es mundo. Es ahí donde se refleja la profunda influencia de la obra capital de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Por ello, no le sorprende a Heidegger que Nietzsche llorara de emoción al leerla y que Wagner encontrara en ella el fundamento metafísico de su arte. Es por primera vez en *El nacimiento de la tragedia* donde se gestan sus tesis respecto a la mediación artística y la construcción del fragmento y sistema estético a partir de una reactualización moderna que se sobrepone al olvido de lo trágico y enlaza con lo clásico. Para ello parte de la distinción de los planos apolíneo y dionisiaco que *in extremis* desembocan en la embriaguez estética. Las dos tendencias (apolínea y dionisiaca) coexisten en la obra artística aunque puedan parecer antagónicas. Lo dionisiaco se identifica con la embriaguez de los sentidos y la necesidad de fundirse con la naturaleza en sus aspectos más irracionales. La tendencia apolínea se centra en la necesidad de medida representada por la racionalidad y la proporcionalidad del individuo vinculada al canon clásico.

Lo que va a ser determinante de esta concepción moderna de la fragmentación es la reinterpretación de una Grecia clásica, en la que ya hay conciencia de escisión a partir de la división del individuo entre sus aspectos apolíneos y dionisiacos. Para ello, se plantea, como mostrar el carácter mitológico del tiempo lineal-casual volviendo al dilema originario del idealismo alemán: devolver al pasado la posibilidad abierta que la historia reservaba sólo a los futuros contingentes. A partir de ahí Nietzsche juega a una reinterpretación de la tragedia griega como otra rememoración de la esencia que se transforma en modernidad. Y se sitúa de una forma original en la querelle entre clásicos y modernos al relativizar sus puntos de vista, ya muy afianzados y estabilizados. La bella apariencia de lo apolíneo no es sino el anverso de la profundidad insondable de lo dionisiaco. La ejemplaridad griega no está en su sentido ingenuo de lo bello sino en la profunda conciencia de la dualidad que emerge entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta

experiencia de la tragedia entronca con la escisión moderna entre lo racional e irracional.

Para el filósofo, la diferencia primordial con la autoconciencia hegeliana que se reafirma y corrige absorbiendo sus diferentes oposiciones internas en un proceso de reapropiación totalizadora, es ese nuevo espacio estético y artístico que se inaugura con el velo de maya roto. Es lo incomprensible que ya ni siquiera podría ser reconocido como obra de arte, en palabras de Baudelaire: Lo inmutable sin lo fugitivo.

Las formulaciones estéticas de Nietzsche y en concreto su concepción de la obra artística junto con los escritos de Wagner y su práctica artística de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) marcan ya la ruptura del sentido progresivo de la estética cuyas ramificaciones se expanden hasta el siglo XXI. A su vez, la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) precisa de la unión del mayor número de artes como exponente del persistente anhelo de grandiosidad de un período en que se mezcla la tradición del movimiento alemán con un intenso vacío y desarraigo existencial. Dicha concepción no es cerrada sino abierta aunque el conjunto de fragmentos no se puede entender de forma aislada. A la música, se le une el teatro y la representación, junto con el lirismo poético. El desmembramiento de dichos elementos para analizarlos individualmente desvirtúa su significación. El todo confiere sentido a cada una de sus partes.

Nietzsche considera que el arte está vivo porque es creación y representación de vida y se enaltece en la obra artística. El hombre copia la actividad artística de la naturaleza, él mismo actúa en tanto que artista y toda su actividad es también de carácter estético. Por tanto, la acción del hombre en general es de naturaleza estética en tanto que su hacer es proyección de apariencias y su instinto fundamental es la fabulación, el instinto de crear metáforas. En la misma línea, Wagner apunta en *La Obra de Arte del futuro* que el arte puede obtener materia y forma solamente de la vida, de esa vida que es la única que puede ser el origen de la exigencia del arte. Coincide con Nietzsche y Andreas-Salomé, en que el arte y la filosofía que son vida no se organizan únicamente por la conciencia sino que han de ligarse también a la fuerza inconsciente. Se abre una nueva dimensión de la contemplación moderna. Es esa reivindicación del profundo sentido de la vivencia artística que Nietzsche, Wagner y Andreas-Salomé mantienen como *leitmotiv* la que tendrá una influencia decisiva en

Heidegger y las vanguardias del siglo XX. Y en autores como Foucault o Deleuze cuando reivindican las reglas facultativas que producen la existencia como obra de arte.

En su última época, la construcción estética de Nietzsche se impregna de una estética de la decadencia que enlaza definitivamente con Baudelaire en una explicación de la realidad esteticista, y fugaz a partir de la imposibilidad de compartir el optimismo de la fe racionalista. Una vez cuestionada seriamente la posibilidad de acceso a un fundamento indubitable de lo real, surge un trabajo de poetización y metaforización del mundo que lo convierte en fábula a partir de un punto de vista crítico y desencantado. Es el pensamiento a la contra fundado en un hondo dolor vivencial, que supone la inmersión en las sombras de su última época. A partir de lo que Nietzsche considera el refinamiento de sus sentidos que le produce el hondo dolor vivencial, se afina su sensibilidad y es capaz de percibir nuevos matices. Consigue, de esta forma, un mirar por detrás de la esquina a través de las tinieblas. Se impregna su estética de lo que llama la transvaloración, dar la vuelta a la perspectiva, que vuelve a enlazar con Deleuze cuando habla de empujar el lenguaje hasta su límite extremo elevándolo hasta la potencia de lo indecible.

Por todo lo expuesto, resulta fundamental la influencia del eterno retorno de Nietzsche en Freud y en el giro ontológico hermenéutico del Heidegger con la rememoración, que da lugar a otro espacio y tiempo del lenguaje al que se accede por la estructura dialógica del olvido. Disolución de la universalidad, a partir de un modelo fragmentario en el que va implícita la conciencia de la disolución de los sistemas estéticos y artísticos, que engarza con la posmodernidad y el nuevo estatuto de lo visible y de lo enunciable.

Décima. Después de Nietzsche, rota la subjetividad estética como principio constructivo de la totalidad, lo cual va a tener una influencia determinante en el siglo XX desde el impresionismo a las vanguardias, ya como epílogo, nos situamos en *la episteme* posmoderna o en el después de lo posmoderno. El discurso estético queda de construido, descentralizado y diseminado. Se caracteriza por la discontinuidad y la dispersión a partir de la imposibilidad de abarcar una realidad compleja en su totalidad. Con las transformaciones de lo próximo y lo lejano en la línea del afuera.

Desde la actual diseminación, las cartografías se revelan instrumentos sugestivos para que cada cual desarrolle un sentido topológico de orientación y localización en una geografía artística en la que las obras se aglutinan cada vez más de acuerdo a las afinidades de la sensibilidad. Lo clásico en la actualidad ya no coincide con lo que se identificaba como “antigüedad” (*o les anciens*) respecto a la nostalgia y fascinación por el pasado. Por otro lado, también se produce la devaluación de lo real, como discurso ficticio, junto con la rememoración de un pasado que se convierte en parodia a partir de una suerte de continuas citas que dan cuenta de lo artificial del proceso.

La querelle se desentraña y se deshace respecto a que ambos lados llegan a la misma convicción: La superioridad o no de los clásicos o de los modernos es insatisfactoria o poco interesa ya después de la modernité de Baudelaire y las vanguardias. Es decir, los límites de la confrontación entre lo moderno y posmoderno y clásico en los distintos ámbitos del discurso artístico quedan diluidos. Y si la modernidad asumía como insignia la originalidad y la marca de autor hoy se puede señalar que todavía existe el anhelo por lo novedoso aunque en consonancia con el espíritu escurridizo de un tiempo en que lo último muta en ruina de forma frenética. Este revival en el ámbito estético no desecha ni tendencias ni estilos, lo clásico, lo moderno, lo posmoderno aunque sí con un componente inédito que marcan las nuevas tecnologías. También los fenómenos artísticos tienden a solaparse, transformarse y reciclarse de manera que en plena postmodernidad tenemos no pocos ejemplos de tendencias que conservan muchos elementos de la modernidad.

Por otro lado, el sistema virtual de las redes rompe la disyuntiva o el anhelo de obra total y el fragmento se sitúa en la pasión por la ausencia de acabamiento. Su pertenencia a un pensamiento ligado a la movilidad de la búsqueda, a la dispersión, evita la interpretación de conjunto. Surgen nuevos frentes, nuevos territorios en la red. La transitoriedad y la fugacidad de los fragmentos virtuales se conectan con el nuevo concepto de memoria digital. Al igual que los soportes, ordenadores, tienen fecha de caducidad lo mismo ocurre con estas piezas artísticas infra leves. Ya no responden a la pulsión de coleccionarlas o guardarlas para luego recuperarlas sino que se convierten en flujos pasajeros. Además ya no se discute que el cine y la video instalación tienen un lenguaje artístico propio y estilístico que se expresa con medios cada vez más

estilizados. Estos lenguajes artísticos consolidan las estéticas de la recepción en la que el espectador interactúa y se trata de conmocionarlo.

Y a la vez, dicha obra como fragmento actual debe ser también experimento, a condición de que las nuevas técnicas y formas que introduzca amplíen el horizonte de la experiencia vital o exponiéndolos a valores estéticos inéditos que revolucionan nuestra sensibilidad y nos dan una visión más sutil y novedosa de la condición humana.

En el ámbito literario, por ejemplo, el fragmento remite a que toda lectura se hace sobre lo ya escrito, que es también el espacio de lo ya leído. Aparece un espesor de códigos previos que filtran contenidos culturales, por lo que más que un proceso lineal, es un despliegue en volumen de tales códigos. Instalarse pétrea y monolíticamente en un discurso, como fragmento cerrado, constriñe la productividad textual. La noción de intertextualidad posmoderna tiende a disolver la concepción de texto como unidad cerrada y autosuficiente, idéntica a sí misma. En estas transformaciones del estatuto de lo literario también entra en crisis la noción misma de obra y autor. Desvaneciéndose las utopías de trascendencia y desarticulándose el proyecto mismo de monumentalidad sistemática en la obra de arte, sólo queda una visión del mundo fragmentaria. Es lo que dice Derrida respecto a la deconstrucción del texto y lo escrito. También a la reapropiación de la obra no sólo literaria sino también artística a partir de su indudable carácter de subjetividad. En este sentido, respecto a las preguntas de Baudrillard a si en los confines de la hipervisibilidad, de la virtualidad hay todavía espacio para una imagen, para un enigma, para una potencia de ilusión, verdadera estrategia de las formas y las apariencias, se concluye de manera afirmativa.

Lo escrito y lo visto es lo que nos separa de nosotros mismos y lo que franqueamos y atravesamos con la obra en la desobra para pensarnos. Por último, también es necesario el espacio que proporciona el silencio. Silencio que produce un efecto de presencia plena y supone el reconocimiento de un límite al fragmento estético en su relación con una totalidad ya abierta.

BIBLIOGRAFÍA.

Addison, J. Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator, Visor, Madrid, ed. 1991.

Adorno, T. Actualidad de la filosofía, Pensamiento contemporáneo 18, Paidós, Barcelona, ed. 1991.

Adorno, T. W. Filosofía de la nueva música, Obra completa, Akal, Madrid, ed. 2003.

Adorno, T. “Sobre sujeto y objeto” en Consignas, Amorrortu editores, Buenos Aires, ed. 1969.

Adorno, T. Teoría estética, Taurus, Barcelona, ed. 1971.

Adorno, T. Sobre Walter Benjamin, Cátedra, Madrid, ed. 1995.

Agamben, A. Profanaciones, Anagrama, Barcelona, ed. 2005.

Amendola, G. La ciudad postmoderna, Celeste ediciones, Madrid, ed. 2000.

Andreas-Salomé, L. Mirada retrospectiva: Compendio de algunos recuerdos de la vida, Madrid, Alianza editorial, e. 2005.

Andreas-Salomé, L. Aprendiendo con Freud, Alertes, Barcelona, ed. 1977.

Andreas-Salomé, L. Friedrich Nietzsche en sus obras. Minúscula, ed. 2005.

Arendt, H. La condición humana, Seix Barral, Barcelona, ed. 1974.

Arendt, H. La vida del espíritu, Paidós, Barcelona, ed. 2002.

Argullol, R. La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico, Destino, Barcelona, ed. 1994.

Argullol, R. Cazador de instantes, Destino, Barcelona, ed. 1996.

Argullol, R. Sabiduría de la ilusión, Taurus, Madrid, ed. 1994.

Arnaldo, J. “Ilustración y enciclopedismo”, en Historia de las ideas estética y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. I., La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, ed. 1996.

Augé, M. Los no lugares, Gedisa, Barcelona, ed. 1994.

Auster, P. Experimentos con la verdad, Anagrama, Barcelona, ed. 2001.

- Azúa, F. Diccionario de las artes, Planeta, Barcelona, ed. 1995.
- Azúa, F. Baudelaire y el artista de la vida moderna, Anagrama, Barcelona, ed. 1999.
- Baudelaire, Ch. Las flores del mal, Alianza, Madrid, ed. 1987.
- Baudelaire, Ch. “El pintor de la vida moderna”, Revista de Estética y Teoría de las artes, núm.7, septiembre, 2008.
- Baudrillard, J. Cultura y simulacro, Kairós, Barcelona, ed. 1993.
- Baudrillard, J. El complot del arte. Ilusión y desilusión estética, Amorrortu, Buenos aires, ed. 2006.
- Baudrillard, J. Las estrategias fatales, Anagrama, Barcelona, ed. 1983.
- Baudrillard, J. La transparencia del mal, Anagrama, Barcelona, ed. 1990.
- Bauman, Z. Modernidad líquida, Fondo de Cultura Económica, México, ed. 2003.
- Baumgarten, A. G. Ästhetik, 1750-1758, Philosophische Bibliothek, Hamburgo, ed. 1988.
- Baumgarten, A. G. “Reflexiones filosóficas en torno al poema” en Belleza y verdad, sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo, Alba, Madrid, 1999.
- Barthes, R. El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México, ed. 2000.
- Barthes, R. El susurro del lenguaje, Paidós, Barcelona, ed. 1994.
- Barthes, R. El placer del texto, Siglo XXI, Madrid, ed. 1974.
- Bataille, G. Obras escogidas, Barral, ed. 1974.
- Bayer, R. Historia de la Estética, Fondo de Cultura Económica, México, ed. 1965.
- Benjamin, W. El origen del drama barroco alemán, Taurus, Madrid, ed. 1990.
- Benjamin, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en Discursos Interrumpidos II, Taurus, ed. 1989.
- Benjamin, W. Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II, Taurus, Madrid, ed. 1991.
- Benjamin, W. Dirección única, Alfaguara, Madrid, ed. 1988.
- Beuys, J. y Bodenmann-Ritter, C. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones* en Documenta 5-1972, Visor, Madrid, ed. 1995.
- Blanchot, M. Nietzsche y la escritura fragmentaria, Caldén, Buenos Aires, ed. 1973.

Bloch, E. Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel, Fondo de Cultura Económica, Madrid, ed. 1982.

Byron, Schelley, Keats, Coleridge, Wordsworth. Poetas románticos ingleses, introducción de José María Valverde, Planeta, Barcelona, ed. 2000.

Boullée, E.L. Architecture: Essai sur l'art, ed. Montclos, París, ed. 1968

Burke, E. A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, Tecnos, Madrid, ed. 1987

Borges, J.L. Fini Mundi, con las pinturas de John Martin, Franco Maria Ricci, Milán, ed. 1997.

Bozal, V. "Orígenes de la estética moderna", en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. I, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, ed. 2000.

Calinescu, M. Cinco caras de la Modernidad, Tecnos, Madrid, ed. 1991.

Calvo Serraller, F. "Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte", en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. I, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, ed. 2000.

Calvo Serraller, F. El arte contemporáneo, Taurus, Madrid, ed. 2001.

Campioni, G. "Fisiología de la ilusión y de la decadence: El problema del actor y del teatro en Nietzsche y Wagner", en Estudios Nietzsche, núm. 7, Trotta, Madrid, 2007.

Cordemoy, J.L. Nouveau traité de toute l'architecture, París, 1714

Cassirer, E. La filosofía de la Ilustración, Fondo de Cultura Económica, Madrid, ed. 1993.

Cassirer, E. El problema del Conocimiento, Fondo de Cultura Económica, Madrid-México, ed. 1966.

Claramonte, J. La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad, Cendeac, Murcia, 2011.

Dalí, S. Diario de un genio, Tusquets, Barcelona, 2010.

Danto, A. Después del fin del arte, Paidós, 2012.

De Azúa, F. Diccionario de las Artes, Planeta, Barcelona, 1995.

De Santiago Guervós, L.E. "Nietzsche y los límites del lenguaje: la fuerza del instinto", en Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento, Philosophica Malacitana, Suplemento núm. 2, 1994.

- De Santiago Guervós, L.E. Estética y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche, Trotta, Madrid, ed. 2004.
- Debord, G. La sociedad del espectáculo, ed. Traficantes de sueños, Madrid, ed. 2007.
- Debord, G. Panegírico, tomos I y II, Acuarela & Machado, ed. 2009.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ¿Qué es la filosofía?, Anagrama, Barcelona, ed. 1993.
- Deleuze, G. El pliegue. Leibniz y el barroco, Paidós, Barcelona, ed. 1989.
- Deleuze, G. Conversaciones, Pre-textos, Valencia, ed. 1995.
- Deleuze, G. Diferencia y repetición, Ediciones Júcar, Madrid, ed. 1988.
- Deleuze, G. Lógica del sentido, Paidós, Barcelona, ed. 2005.
- Derrida, J. “De la economía restringida a la economía general”, en La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona, ed. 1989.
- Derrida, J. La reconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora, Paidós, Barcelona, ed. 1989.
- Derrida, J. “Las artes del espacio”, Deconstruction and Visual Arts, Cambridge University Press, ed. 1994.
- Derrida, J. Texto y deconstrucción, Anthropos, Barcelona, ed. 1989.
- Derrida, J. La diseminación, espiral, Madrid, ed. 1997.
- Diderot, D. Y D’Alambert, J. La Enciclopedia (1751) trad. Castellana en La Enciclopedia, Guadarrama, Madrid, ed. 1970
- Diderot, D. Oeuvres, ed. Assezat. Garnier, ed. 1875
- Diderot, D. “Coloquio entre D’Alambert y Diderot”, Escritos filosóficos, Editora Nacional, Madrid, ed. 1981
- Downs, P.G. La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven, Akal, Madrid, ed. 1998.
- Du Bos, J. B. Réflexions critiques sur la Poésie et sur la peinture, París, 1770, reimpresso en Slarkine, Ginebra, ed. 1967.
- Duque, F. La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia, Akal, Madrid, ed. 1997.
- Eco, U. Apocalípticos e integrados, Debolsillo, Barcelona, ed. 2004.
- Eco, U. Arte y belleza en la estética medieval, Lumen, Barcelona, ed. 2012

Eisenman, P. "El Fin de lo clasico: el fin del comienzo, el fin del fin", *Arquitecturas Bis*, núm. 48. Barcelona, 1984.

Eurici, A. Richard Rorty y Slavoj Zizek. "La contingencia y el retroceso como formas de interpretación de la angustia de Martin Heidegger", *A parte Rei, Revista de Filosofía*, núm. 48, noviembre 2006.

Fernández Agis, D. "La poesía como forma de conocimiento" en *Arte y Conocimiento*, colección siete ojos, ed. 2000.

Fernández-Galiano, L. *Arquitectura Viva. Surreal Works*, 152. 5/13.

Ferry, L. *Aprender a vivir*, Taurus, Madrid, ed. 2007.

Fichte, J.G. *Introducción a la teoría de la Ciencia*, Tecnos, Madrid, ed. 1997.

Finkielkraut, A. *La derrota del pensamiento*, Anagrama, ed.1987.

Foucault, M. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, ed. 1968.

Foucault, M. ¿Qué es la Ilustración?, en *La Revista Magazine Littéraire* núm. 309, en *Saber y Verdad*, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, ed. 1991.

Foucault, M. "El pensamiento del afuera", *Entre Filosofía y literatura*, vol. I, Paidós, Barcelona, ed. 1999.

Francastel, P. "La estética de las luces" en *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Akal, ed. 1987.

Frampton, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, ed. 1993.

Franzini, E. *La estética del siglo XVIII*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, ed. 2000.

García Hernández, B. "Vico acerca del cogito de Descartes y Plauto. Mucho más que una simple analogía", en *Pensar para el nuevo siglo Giambattista Vico y la cultura europea*, volumen I, *La città del sole*, Nápoles, ed. 2001.

Greenberg, C. *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, ed. 2002.

Fubini, E. *Estética de la música*, La Balsa de la Medusa, Madrid, ed. 2004.

Fumaroli, M. *Las abejas y las arañas. La querelle de los Antiguos y los Modernos*, Barcelona, Acantilado, Madrid, ed. 2008.

Furtwängler, W. *Conversaciones sobre música*, Acantilado, Barcelona, ed. 2011.

Gadamer, H. G. La actualidad de lo bello, Introducción de Rafael Argullol, Paidós, ICE-UA, Barcelona, ed. 1991.

Gadamer, H.G. La dialéctica de Hegel, Cátedra, Madrid, ed. 2005.

García-Alcalde, G. “Wagner y la literatura española del Siglo de Oro” en Wagner/Estética, Vicerrectorado de Cultura y Deportes, Servicio de Publicaciones y Difusión científica, ed. 2010,

García Sánchez , R. Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura, Tesis doctoral presentada en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, ed. 2006.

Gombrich, E. H. La historia del arte, Debate, Barcelona, ed. 1995.

González Rodríguez, A. Las claves del arte últimas tendencias, Ariel, Madrid, ed. 1989.

González Rodríguez, A. “Entre la mitología y el fervor religioso”, en Descubrir el arte, núm. 58, 2003.

González Ruiz, A. Pensamientos racionales acerca de Dios, el mundo y el alma del hombre, así como sobre todas las cosas en general, Akal, Madrid, ed. 2000.

Habermas, J. “La modernidad, un proyecto incompleto” en VVAA. La posmodernidad, kairós, Barcelona, ed. 2008.

Hegel, G.W.F. Escritos de juventud, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, ed. 1978.

Hegel, G.W.F. Fenomenología del espíritu, México-Madrid, ed. 1966.

Hegel, G.W.F. Filosofía del Arte o Estética, Abada, Madrid, ed. 2006.

Heidegger, M. Nietzsche, I y II, Destino, Madrid, ed. 2000.

Heidegger, M. “El origen de la obra de arte” en Caminos del bosque, Alianza, Madrid, ed. 1998.

Heidegger, M. “La época de la imagen del mundo” en Caminos del bosque, Alianza, Madrid, ed. 1998.

Heidegger, M. “¿Y para qué poetas?” en Caminos del Bosque, Alianza, Madrid, ed. 1998.

Heidegger, M. Ser y Tiempo, Fondo de Cultura Económica, México, ed. 1989.

Hautecoeur, L. Historie de L'Architecture classique en France, tomo IV, París, ed. 1952.

- Hartmann, N. Filosofía del idealismo alemán, vol. I, Buenos Aires, 1960, Horkheimer, M. y Adorno, T. Dialéctica de la Ilustración, Trotta, Madrid, ed. 1994.
- Habermas, J. “La modernidad, un proyecto incompleto” en VVAA. La posmodernidad, kairós, Barcelona, ed. 2008.
- Houllebecq, M. El mapa y el territorio, Anagrama, Barcelona, ed. 2011.
- Hölderlin, Hiperion, Alianza, Madrid, ed. 2001.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. Dialéctica de la Ilustración, Trotta, Madrid, ed.1994.
- Hume, D. A Treatise of Human Nature (1739-1740), en Tratado de la naturaleza humana, Tecnos, Madrid, 1992.
- Hume, D. De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto, ed. Biblos, Buenos Aires, ed. 2003
- Hutcheson, F. Collected Works, vol. I, ed. Hildesheims, Olms, ed. 1990
- Izquierdo, A. Estética y Teoría de las artes. Nietzsche, Tecnos, Madrid, ed. 2001.
- Jauss, H. R. Experiencia estética y hermenéutica literaria, Taurus, Madrid, ed. 1992.
- Jameson, F. Teoría de la postmodernidad, Trotta, Madrid, ed. 1996.
- Jameson, F. Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Jameson, F. Las semillas del tiempo, Trotta, Madrid, ed. 2000.
- Janik, A. y Toulmin, S. La Viena de Wittgenstein, Taurus, Madrid, ed. 1998
- Jarque, V. Gotthold Ephraim Lessing, en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. I, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, ed. 2000.
- Jodidio, P. Building a new millennium. Construir un Nuevo milenio, Taschen, Colonia, ed. 2000.
- Jünger, E. La emboscadura, Tusquets, Barcelona, ed. 2002.
- Kant, I. Kant's Schriften, Von der Philosophie als einem System, Berlín, ed. 1938.
- Kant, I. Primera introducción a la “Crítica del juicio”, Visor, Madrid, ed. 1987.
- Kant, I. Antropología, Alianza, Madrid, ed. 1991.
- Kant, I. Obra selecta, Gredos, Madrid, ed. 2010.
- Kant, I. Observaciones sobre lo bello y lo sublime, Fondo de Cultura Económica, ed. 2005.

- Kaufman, E. La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia, Prólogo de Rafael Moneo, Biblioteca de arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, ed. 1989.
- Kaufmann, E. Tres arquitectos revolucionarios Boullée, Ledoux y Lequeu, Barcelona, Gustavo Gili, ed. 1980.
- Kierkegaard, S. El concepto de angustia, Alianza, Madrid, ed. 2006.
- Kierkegaard, S. Temor y Temblor, Tecnos, Madrid, ed. 1987.
- Klee, P. Teoría del arte moderno, Cactus, Buenos Aires, ed. 2007.
- Koolhaas, R. Delirio de Nueva York, ed. Gustavo Gili, ed. 2004.
- Kristeva, J. Semiótica, Fundamentos, Madrid, ed. 1998.
- Kristeva, J. Travesía de los signos, Aurora, Buenos Aires, ed. 1985.
- Kultermann, U. Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia, Akal, Madrid, ed. 1996.
- Lacan, J. El seminario (libro 23), Paidós, 2007.
- Lacan, J. Escritos 1, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- Lacan, J. Escritos 2, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- Leibniz, G.W. Die Philosophische Schriften, ed. Hildeshem, Berlín, 1965. Marchán Fiz, S. La estética en la cultura moderna, Alianza forma, Madrid, ed. 1992.
- Leibniz, G. W. Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano, Alianza, Madrid, ed. 1992.
- Le Corbusier en “Hacia una arquitectura”, Estética del ingeniero, Arquitectura, Ediciones Apóstrofe. Colección Poseidón, Barcelona, ed. 1998.
- Lévi-Strauss, C. Mirar, escuchar, leer, Siruela, Madrid, ed. 1994.
- Lessing, G. E. Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía, Folio, Barcelona, ed. 1999.
- Lipovetsky, G. La sociedad de la decepción, Anagrama, Barcelona, ed. 2008.
- Lipovetsky, G. La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Lipovetsky, G. y Roux, E. El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas, Anagrama, Barcelona, ed. 2004.

- Lyotard, J.F. La condición posmoderna, Madrid, Cátedra, ed. 1984.
- Lyotard, J. F. A partir de Marx y Freud. Editorial fundamentos, ed. 1973
- Lyotard, J.F. “Entrevista a Jean-Francois Lyotard: La tarea del pensar es pensar”, Revista de Filosofía, Meta, vol. I, núm. 2, ed. 1987.
- Lyotard, J. F. El entusiasmo. Crítica Kantiana de la historia, Gedisa, Barcelona, ed. 2009.
- Lucas, A. El trasfondo barroco de lo moderno. Estética y crisis de la modernidad en la filosofía de Walter Benjamín, Cuadernos de la UNED, Madrid, ed. 1992.
- Lukács, G. Aportaciones a la historia de la estética, Grijalbo, México, ed. 1966.
- Mann, T. Cervantes, Goethe, Freud, Losada, Buenos Aires, ed. 2004.
- Marchán Fiz, S. El arte después de la modernidad: ¿Final de un período artístico? En Parrando del Olmo, J.M y Gutiérrez Baños, F., coordinadores “Estudio de historia del arte, Homenaje al profesor De la Plaza Santiago”, Universidad de Valladolid, ed. 2009.
- Marchán Fiz, S. La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno, Universidad de Salamanca, ed. 2010.
- Marchán Fiz, S. “La arquitectónica de la razón y sus violaciones en la Crítica del Juicio” en Del Pensar y su Memoria (Ensayos en homenaje al profesor Emilio Lledó), UNED, Madrid, ed. 2002.
- Marchán Fiz, S. “¿Es esto una obra de arte? (La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt) en Endoxa: Series Filosóficas, núm. 12, 2000.
- Marchán Fiz, S. “Las querellas modernas y la extensión del arte”, Discurso de académico electo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 25 de noviembre de 2007.
- Marchán Fiz, S. La estética en la cultura moderna, Alianza, Madrid, ed. 1992.
- Marchán Fiz, S. La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura, Siruela, Madrid, ed. 2008.
- Marchán Fiz, S. y Rodríguez Llera, R. Resplandor pop y simulaciones posmodernas 1905-2005, Akal, Madrid, ed. 2006.
- Marchán Fiz, S. “Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte” en Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes, Paidós, ed. 2005.

Marchán Fiz, S. “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra” en Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Akal, Barcelona, ed. 2005.

Marchán Fiz, S. “El estado de la cuestión. La estética en unos tiempos estéticos”, Diálogo filosófico, núm. 71, 2008.

Marchán Fiz, S. “La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas” en VVAA. El descrédito de las vanguardias artísticas, Blume, Barcelona, 1980.

Marchán Fiz, S. “Lo estético y la Estética en la dialéctica de la Ilustración”, Discurso inaugural del Curso Académico 2012/2013, impartido en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Anuario 2013, Valencia.

Marco, T. “Modernidad, postmodernidad, intertextualidad”, Conferencia impartida en el Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga, ed. 2006.

Market, O. “Aproximación al morfema: Romanticismo alemán”, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, VI, Edit. Universidad Complutense, Madrid.

Marx, C. y Engels, F. La ideología alemana, Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas, Grijalbo, Barcelona, ed. 1970.

Mas, S. Hölderlin y los griegos, La Balsa de Medusa, Visor, Madrid, ed. 1999.

Mateo Girón, J. “Zygmunt Bauman: una lectura líquida de la posmodernidad”, en Revista Académica de Relaciones internacionales, núm.9, octubre de 2008.

Mauricio Subirana, S. “Darwin, Marx y Nietzsche. La lucha por la supervivencia”, en VVAA. Nuevas formas de entender a Darwin: 1809-2009, Universidad de Las Palmas

Mauricio Subirana, S. “Apuntes sobre la construcción estética Kantiana tras la modernidad”, Éndoxa, núm. 16, 2002.

Mauricio Subirana, S. “Hay que ser absolutamente moderno” en PSJM. A critical decade 2003-2013, ed. San Martín Centro de Cultura Contemporánea, 2013.

Mendelssohn, M. Briefe über die Empfindungen (1755) trad. “Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras” en Belleza y verdad, sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo, Alba, Madrid, 1999.

Mozart, L. A treatise of the fundamental principles of violin playing, Oxford, 1951

Molinuevo, J.L. La experiencia estética moderna, Síntesis, ed. 2002.

Neidhardt, H.J. “Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico” en Catálogo de Caspar David Friedrich, ed. Museo el Prado, Madrid, ed. 1992.

- Nietzsche, F. El nacimiento de la tragedia, Ensayo de autocritica, en Obras completas, vol. I., Tecnos, Madrid, ed. 2001
- Nietzsche, F. Consideraciones intempestivas, Alianza, Madrid, ed. 2000.
- Nietzsche, F. Así habló Zaratustra, Alianza editorial, Madrid, ed. 1997.
- Nietzsche, F. El ocaso de los ídolos, Tusquets, Barcelona, ed. 1998.
- Nietzsche, F. Nietzsche contra Wagner. El caso Wagner, Siruela, Madrid, ed. 2002.
- Nietzsche, F. De Schopenhauer como educador”, tercera consideración intempestiva, 1874, Valdemar, Madrid, ed. 1999.
- Novalis. Estudios filosóficos de los años 1795-1797, en Obra Filosófica I, Einaudi, ed. 1993.
- Novalis. Schriften, en Bertrams, Hamburgo, ed. 2010.
- Novalis. Himnos a la noche; Enrique de Ofterdingen, Cátedra, ed. 2014
- Nothomb, A. El sabotaje amoroso, Anagrama, Barcelona, ed. 2003.
- Ortega y Gasset, J. El espectador. Antología, Alianza, Madrid, ed. 1995.
- Oñate, T. Materiales de ontología estética y hermenéutica (Los hijos de Nietzsche en la Postmodernidad I), Dykinson, Madrid, ed. 2009.
- Paz, O. “Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia”, en Obras Completas, México, ed. 1994.
- Paz, O. Chuang-Tzu., Siruela, 2011.
- Pérez Carreño, F. “La estética empirista” en Historia de las ideas estética y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. I., La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, ed. 1996.
- Perrault, C. Ordonnances des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens, prefacio del libro I, París, ed. 1683.
- Probyn, C.T. “Ancients and Moderns”, en Jonathan Swift: The Contemporary Background, Manchester University Press, ed. 1978.
- PSJM. “Experiencia Total. La herencia de Wagner en la industria cultural globalizada” en Wagner/Estética, Servicio de Publicaciones de la ULPGC, 2010.
- PSJM. A critical decade 2003-2013, ed. San Martín Centro de Cultura Contemporánea, ed. 2013.
- Ramírez Guedes, J. Fragmentos para una poética de la ciudad contemporánea y líneas de fuga en el horizonte, Proyecto Sur, ed. 2003.

- Ripalda, J.M. De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad, Trotta, Madrid, ed. 1996.
- Ripalda, J.M. Fin del clasicismo. A vueltas con Hegel, Madrid, Trotta, ed. 1992.
- Rodríguez Ruiz, D. Barroco e Ilustración en Europa, Historia del Arte, en Historia dieciséis, Madrid, ed.1999.
- Romá de la Calle. Arte, gusto y estética en la Encyclopédie, PUV, Univ. Valencia, 2009.
- Rousseau, J.J. Emilio o la educación, Alianza, Madrid, ed. 1990.
- Rousseau, J.J. Confesiones, en Porrúa, México, ed. 1996.
- Ross, A. El ruido eterno. Escuchar al siglo XX, a través de su música, Seix Barral, Barcelona, ed. 2009.
- Safranski,, R. Romanticismo una odisea del espíritu alemán, Tusquets, Barcelona, ed. 2009.
- Sánchez Meca, D. Friedrich Schlegel: Poesía y Filosofía, Estudio Preliminar, Traducción y Notas, Alianza, Madrid, ed. 1994.
- Sánchez Meca, D. Introducción el volumen I: La evolución del pensamiento de Nietzsche en sus escritos de juventud, en Obras Completas, Tecnos, Madrid, ed. 2011.
- Sánchez Meca, D. “Nietzsche y la idea romántica de una nueva mitología”, en Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche, núm. 25, 2005.
- Sánchez Meca, D. Historia de la filosofía moderna y contemporanez, Dykinson, Madrid, ed. 2010.
- Shaftesbury, A. Characteristics of Men: Manners, Opinions, Times, 65: “Sensus Comunis: Freedom of Wit and Humour”, 1714, Parte IV, Sección III, Farnborough, Londres, ed. 1968.
- Scheier, Claus-Arthur. “Nietzsche contra Wagner: ¿Música como simulación?, en Nietzsche y Wagner, Estudios Nietzsche, número 7, Trotta, Madrid, ed. 2007.
- Schleiermacher, F. D. E. Sobre la religión, estudio preliminar de Arsenio Ginzó Fernández, Tecnos, Madrid, ed. 1990.
- Schelling, F. Schellings Werke, Munich, ed. 1971.
- Schelling, F. Sistema del idealismo transcendental, Anthropos, Barcelona, ed. 1988.
- Schelling, F. Filosofía del arte, Tecnos, Madrid, ed. 1990.
- Schelling, F. Del yo como principio de la filosofía, Trotta, Madrid, ed. 2004.

- Schiller, F. Kallias: Cartas sobre la educación estética, Anthropos, Barcelona, ed.1990.
- Schlegel, F. Fragmentos del Ateneo 1797-1802. Obras selectas. Fundación Universitaria Española, Madrid, ed. 1983.
- Schlegel, F. Poesía y Filosofía, Estudio Preliminar de Diego Sánchez Meca, Traducción y Notas, Madrid, Alianza, ed. 1994.
- Schlegel, F. Diálogo sobre la poesía, Obras selectas, Fundación Universitaria Española, Madrid, ed. 1983.
- Schleiermacher, F. D. E. Sobre la religión, Tecnos, Madrid, ed. 1990.
- Schopenhauer, A. El mundo como voluntad y representación, (1ª ed. 1818), Porrúa, México, ed.2000,
- Schorske, C.E. Viena Fin-de-Siècle, Gustavo Gili, Barcelona, ed. 1981.
- Siemens, H. W. "Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del genio por el espíritu libre en los años posteriores a 1870" en Estudios Nietzsche, núm. 7, Trotta, 2007
- Sloterdijk, P. El arte se repliega en sí mismo, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007.
- Sloterdijk, P. Crítica de la Razón Cínica, Siruela, Madrid, ed. 2003.
- Sloterdijk, P. El Pensador en Escena. El Materialismo de Nietzsche, Pre-Textos, Valencia, ed. 2000.
- Sloterdijk, P. Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía, Amorrortu, Madrid-Buenos Aires, ed.2007.
- Stromberg,R.N. Historia intelectual europea desde 1789, Debate, Madrid, ed. 1995.
- Sejima+ Ryue Nishizawa/SANAA, Tokyo, Aedes, ed. 2010.
- Subirats, E. Metamorfosis de la cultura moderna, Anthropos, Barcelona, ed. 1991.
- Tafari, M. "El arquitecto loco": Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje, en La esfera y el Laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta, Biblioteca de arquitectura, Barcelona, ed. 1984.
- Trías, E. "Estética y teleología en la Crítica del Juicio" en Kant después de Kant, Tecnos, Madrid, ed. 1989.
- Trías, E. El árbol de la vida, Destino, Barcelona, ed. 2003.
- Trías, E. "Razón y revelación en Schelling. Arqueología de la estética contemporánea" en Otro marco para la creación, ed. Complutense, 1995.

- Trías, E. *Filosofía del futuro*, Ariel, Barcelona, ed. 1983.
- Trías, E. *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, ed. 2007.
- Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*, Mondadori, Barcelona, ed. 2006.
- Trías, E. *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Destino, Barcelona, ed. 2001.
- Trías, E. *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, ed. 2010.
- Usón García, R. “Goya, pintor-filósofo: estética y arquitectura”, en *Goya, la Ilustración y la Arquitectura*, Colegio oficial de arquitectos de Aragón, Zaragoza, ed. 1996.
- Vargas Llosa, M. *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, ed. 2012.
- Vattimo, G. “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje” en *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, ed. 1992.
- Vattimo, G. y otros. *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, ed. 2011.
- Vattimo, G. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, ed. 1987.
- Vico, G. *Principios de ciencia nueva I y II (Principi di scienza nuova, d'intorno alla comune natura delle nazioni, 1744)*, Biblioteca de Filosofía, Barcelona, ed. 2002.
- Vidler, A. *El espacio de la Ilustración*, Alianza, Madrid, ed. 1997.
- Voltaire, *El siglo de Luis XIV*, FCE, México, ed. 1954.
- Voltaire, *Vigesimocuarta carta: “Sobre las Academias” en Cartas filosóficas*, Alianza, Madrid, ed. 1988.
- Wagner, R. “La sinfonía Heroica de Beethoven” en *Escritos y confesiones*, Labor, Barcelona, ed. 1975.
- Wagner, R. *Mi vida*, Turner, Madrid, ed. 1989.
- Wagner, R. *Arte y revolución en Escritos y confesiones* (trad. esp. Ramón Íbero), Barcelona, ed. 1975.
- Wagner, R. *La obra de arte de futuro, collecció estètica-crítica, núm. 13*, Universitat de València, ed. 2007.
- Wagner, R. *El anillo del Nibelungo*, Turner, Madrid, ed. 2003.
- Wagner, C. *Cartas a Friedrich Nietzsche. Diarios y otros testimonios*, Trotta, Madrid, ed. 2013.

Winckelmann, J.J. “Reflexiones sobre la imitación del arte griego”, capítulo de Historia del arte en la antigüedad (1764) recogido en Belleza y verdad, sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo, Alba, Madrid, ed. 1999

Yourcenar, M. Con los ojos abiertos, Plataforma editorial, Barcelona, ed. 2008.

Zizek, S. El acoso de las fantasías, siglo XXI, México, ed. 2007.

Zizek, S. El sublime objeto de la ideología, siglo XXI, México, ed. 2003.

Zizek, S. El espinoso sujeto, Paidós, Buenos Aires, ed. 2001.

Zweig, S. La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche), Acantilado, Barcelona, ed. 2006.

