

La estética contemporánea

José María Valverde Pacheco

PID_00142467



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	9
1. El Romanticismo	11
1.1. Hacia el Romanticismo alemán: Schiller y su utopía estética	11
1.2. Herder: el lenguaje, expresión de los pueblos y esencia del hombre	14
1.3. El idealismo, filosofía estética y moral	16
1.4. Hegel: las etapas de lo estético como parte del gran Sistema	17
1.5. La segunda generación romántica: fragmentos, ironía	19
1.6. Inglaterra: una poética sobria, realista, democrática	20
1.7. Keats: más sobre la crisis del Yo literario	22
1.8. Francia: romanticismo rezagado	22
2. El Postromanticismo y el Realismo	24
2.1. Schopenhauer: el arte como consuelo. Kierkegaard: lo estético como falta de compromiso	24
2.2. Estética en París: Taine. El magisterio de Edgar Allan Poe para una literatura consciente: Flaubert, Baudelaire	26
2.3. Inglaterra: artesanía gótica contra fealdad maquinista, como paradójica preparación del diseño moderno	29
3. De Nietzsche hasta hoy	32
3.1. Nietzsche: la puesta en cuestión del lenguaje	32
3.2. Historicismo y vitalismo: análisis del tiempo en Proust	33
3.3. Croce: intuición como expresión. Freud: el inconsciente en el arte	34
3.4. Para una historia del arte formalista	36
3.5. El yo literario en crisis: Valéry, Rilke, Machado	38
3.6. El funcionalismo y los "ismos" en general: Ortega	39
3.7. Wittgenstein y Cassirer, en la nueva conciencia lingüística	40
3.8. Formalismo ruso y estética marxista: entre reflejo y extrañamiento. El compromiso según Sartre	42
3.9. Teorías literarias en inglés: del estructuralismo y la semiótica al postmodernismo heideggeriano	45
Actividades	49
Ejercicios de autoevaluación	49

Solucionario	50
Glosario	52
Bibliografía	53

Introducción

A partir del estallido de la crítica kantiana, se configura en el mundo germánico la corriente de pensamiento que conocemos con el nombre de **idealismo**. Si **Goethe** figura en la vanguardia del prerromanticismo (aunque al final de su vida invoca el clasicismo), **Schiller** hace un llamamiento al orden, ya que ante el terror revolucionario francés considera que la humanidad no está preparada para el uso de la libertad y que sólo lo estará si cultiva la tendencia al juego. **Herder**, por su parte, centra en el lenguaje la revelación expresiva del ser de la humanidad: el lenguaje es decisivo para los pueblos y los individuos, ya que la lengua expresa, en su forma, el carácter del pueblo que la habla.

La filosofía idealista –filosofía del Romanticismo alemán– tiene en **Fichte** un primer impulsor de la nación alemana, y en **Schelling**, un defensor de la intuición artística con la que el yo reúne poesía y pensamiento. Sin embargo, el sistema estético de **Hegel** es el más elaborado, y ya anticipa la tendencia cultural a reducir el arte y la literatura a conceptos abstractos que valen en la medida en que se insertan en el esquema del desarrollo histórico. Una segunda generación romántica, en la que **Richter** plantea la cuestión de la comicidad y el humor, y **Schlegel**, con su ironía no nihilista, aporta consecuencias fecundas a las ideas estéticas.

Los románticos concibieron el arte esencialmente como expresión de las emociones personales del artista. El poeta mismo, su personalidad vista a través de la "ventana" del poema, se convirtió en centro de interés, y la sinceridad fue uno de los principios orientadores de la crítica. Aportaron, también, un nuevo enfoque cognoscitivo: la imaginación como facultad inmediatamente captadora de verdad, diferente e incluso superior a la razón y al entendimiento, un don especial del artista. La **imaginación** al mismo tiempo creadora y reveladora de la naturaleza y de lo que se esconde detrás de ella: una visión romantizada del idealismo trascendental kantiano, que adscribe la forma de la experiencia a la capacidad configuradora de la mente.

Coleridge, con la distinción entre imaginación y fantasía, proporciona una de las formulaciones más completas: la fantasía es un **modo de memoria**, que opera de forma asociativa para recombinar los datos elementales de los sentidos; la imaginación es la **facultad unificadora** que disuelve y transforma los datos y crea la novedad y la calidad resultante. La distinción (basada en Schelling) entre imaginación primaria y secundaria es una distinción entre la creatividad inconsciente y la expresión consciente y deliberada en la creación del artista. Coleridge concibe la obra de arte como un todo orgánico, cuyos

elementos se encuentran vinculados por una unidad más profunda y sutil que la expuesta en la normativa neoclásica, y dotada de una vitalidad que fluye desde dentro.

La idea de que la obra de arte es, en cierto sentido, **un símbolo**, la encarnación material de un significado espiritual, aunque antigua, adquirió nueva relevancia en el periodo romántico. Goethe distingue la alegoría –una combinación mecánica de lo que es universal y de lo que es particular– del símbolo, en cuanto a unidad concreta. Los poetas románticos ingleses (sobre todo Wordsworth) elaboraron una nueva poesía lírica donde el paisaje visible se apropiaba de los atributos de la experiencia humana. En Francia, el movimiento simbolista (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) puso el acento sobre objetos simbólicos concretos: ellos eran la médula de la poesía.

En la obra primordial de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1819), se combina la crítica kantiana del conocimiento con una idea del mundo inspirada en la filosofía hindú. El mundo es mi representación, y el conocimiento sólo me da representaciones; no realidades, sino más bien un ilusorio velo de *Maya* que encubre el auténtico fondo de lo que es real, un fondo que no tan sólo no es conocible por la razón, sino que es irracional en sí mismo. A esta realidad, sólo se llega por **intuición interna**, si sabemos sacar la cabeza por el portillo de nuestro yo en lugar de insistir inútilmente en mirar la representación encubridora que llamamos **mundo**. Lo que intuimos por este portillo es una voluntad irracional, impetuosa, obstinada y ciega, que se objetiva como voluntad de vivir: la **Voluntad** es una, pero el espacio, el tiempo y la causalidad producen la ilusión individualizadora. El progreso moral es una ilusión y el progreso social no conduciría a ningún sitio, porque no puede cambiar la naturaleza de lo que es real (pesimismo metafísico).

Nietzsche repudiaba el arte romántico como evasivo, pero sus ideas estéticas, esbozadas en *La voluntad de poder*, están bastante relacionadas con las de Schopenhauer. En la obra *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música* (1872), hacía derivar la tragedia de la conjunción del impulso dionisiaco y el impulso apolíneo: el primero consiste en una jubilosa aceptación de la existencia, y el segundo, en una necesidad de orden y proporción.

Durante el siglo XIX, una buena parte del pensamiento estético se centró en la relación del artista con la sociedad. Una solución al problema fue considerar al artista como una persona dotada de una vocación propia, cuya única obligación era perfeccionar su obra, especialmente su belleza formal, prescindiendo de lo que la sociedad pudiera esperar de él. Para **Wilhelm Wackenroder** y **Johan Ludwig Tieck**, el artista, por su superioridad o sensibilidad, o por exigencias de su arte, se tenía que alejar de la sociedad.

Entre 1820 y 1830, la doctrina del **arte por el arte** fue el centro de incesantes controversias: el arte era lo más importante de todo, o bien el arte era una ostentación de la falta de responsabilidad del artista, o bien la teoría del arte

por el arte se presentaba como una declaración de independencia artística y como una especie de código profesional de dedicación (fruto de la tarea de Kant de darle un campo autónomo).

La teoría del **realismo** (o naturalismo, en el sentido de Zola) va a surgir como fruto de una convicción muy extendida sobre el cometido intelectual de la literatura, como un deseo de darle un estatus empírico e incluso experimental, en tanto que es manifestadora de la naturaleza humana y de los condicionamientos sociales. En Flaubert y Zola, el realismo exige del novelista una visión fría y analítica que aborde la virtud y el vicio como productos similares al vitriolo o al azúcar. Los teóricos rusos plantean el arte como reproducción de la realidad fáctica o como portador de ideas sociales.

Los socialistas franceses formularon la idea de que el arte es primariamente una fuerza social y que el artista tiene una responsabilidad social. **Saint-Simon, Comte, Fourier o Proudhon** combatieron la idea de que el arte puede ser un fin en sí mismo; el arte tiene que preparar un futuro orden social libre de violencia y explotación, donde belleza y utilidad han de estar fructuosamente combinadas.

En Inglaterra, **John Ruskin** y **William Morris** fueron los grandes críticos de la sociedad victoriana desde el punto de vista estético. Pusieron el acento en la degradación del obrero convertido en máquina, sin libertad para expresarse, y también denunciaron la pérdida del buen gusto, la destrucción de la belleza natural y la trivialización del arte. El arte, según Morris, debía ser de esta manera:

"... la expresión de la felicidad del hombre en su trabajo... hecho por el pueblo y para el pueblo, como una cosa causante de felicidad en el realizador y en el usuario".

La primera teoría estética de **Benedetto Croce** (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*) ejerció la máxima influencia en la estética del siglo XX. La estética es la **ciencia de las imágenes**, o el conocimiento intuitivo, como la lógica es el **conocimiento de los conceptos**, y las dos se distinguen del conocimiento práctico. En el nivel inferior de la conciencia hay meros datos sensoriales o impresiones que, cuando se autoaclaran, son intuiciones (se dice también que son expresadas). Expresar, en este sentido subjetivo, al margen de cualquier actividad física externa, es **crear arte**. De eso proviene la fórmula intuición = expresión, sobre la cual se basan muchos principios de su estética.

La teoría de la intuición que presenta **Bergson** (1859-1941) es muy diferente. Según él, es la intuición (o el instinto hecho autoconsciente) lo que nos permite penetrar en el *élan vital*, la realidad última, que nuestro intelecto espacializante inevitablemente deforma.

John Dewey plantea el arte como culminación de la naturaleza. Cuando la experiencia incluye campos más o menos completos y coherentes de acción y experimentación, quiere decir que tenemos *una* experiencia; y esta experiencia es estética en la medida en que la atención se fija en la calidad general. El arte es expresión en el sentido que en los objetos expresivos se da una fusión de sentido en la calidad presente.

Este módulo didáctico, pues, nos ofrece un recorrido que nos lleva del romanticismo a Croce, pasando por Hegel, Schopenhauer y Nietzsche, y acaba con un breve repaso de las principales aportaciones a la estética contemporánea (de Wittgenstein a la semiótica, del formalismo al postmodernismo heideggeriano).

Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, los estudiantes deben alcanzar los objetivos siguientes:

1. Describir las principales aportaciones del romanticismo a los planteamientos estéticos.
2. Debatir el sistema estético hegeliano.
3. Establecer las diferencias entre los planteamientos que se dan en Alemania, Inglaterra y Francia.
4. Profundizar en las aportaciones estéticas de Schopenhauer.
5. Analizar los parámetros estéticos del realismo.
6. Plantear la concepción nietzscheana y sus repercusiones en el campo de la estética.
7. Obtener una visión global de las tendencias más importantes en la estética contemporánea.

1. El Romanticismo

1.1. Hacia el Romanticismo alemán: Schiller y su utopía estética

Permanecemos en territorio alemán para acercarnos a la época romántica: en él es especialmente complejo y rico el panorama, a la vez que más fiel al concepto típico de lo *romántico*, ya que el **romanticismo inglés** tendrá aspectos en que parecerá adelantarse hacia los futuros intentos de una estética menos subjetiva.

En menos de sesenta años, aparte del ya aludido florecimiento de la obra crítica kantiana, surge un animado bosque de corrientes y personalidades germánicas, que, en el orden estrictamente filosófico, incluyen nada menos que el **idealismo**, pero que también, en un plano menos abstracto, aportan otras novedades radicales.

Empecemos por el personaje más descollante, **Johann Wolfgang Goethe** (1746-1832), quien, como ya indicamos, figuró en la vanguardia del prerromántico *Sturm und Drang*, pero que, un año después de *Werther* (1774), reaccionó invocando el clasicismo, para llegar a decir, en sus últimos años, que *clásico* era sinónimo de **sano**, y **romántico**, sinónimo de **enfermizo**.

Johann Wolfgang Goethe

Nacido en Frankfurt en 1749 y muerto en Weimar en 1832. Como literato y filósofo, Goethe, vinculado al *Sturm und Drang*, se interesó por la poesía y formó parte de un gran círculo de intelectuales. Después de haber pasado por la política, se dedicó de pleno a la cultura. Contrario a algunos planteamientos de la Revolución Francesa, profundizó en la dialéctica histórica y presintió la libertad absoluta en un futuro. Su obra más importante, a la cual dedicó una gran parte de su vida, es *Fausto*, presentada en dos partes.



Johann Wolfgang Goethe.

Sin embargo, no hay en Goethe ningún salto atrás, hacia un racionalismo preceptista más o menos cartesiano: la ausencia de sentido matemático caracteriza su interés, más o menos dilettantesco, por la ciencia: lo clásico es para él equivalente a lo natural, a la naturaleza sabia y dinámica, nunca abrumadora ni caótica.

En general, en los pensadores de entonces, se produce un abandono del paradigma geométrico para pasar a la *Naturphilosophie* de paradigma biológico.

Temas de paradigma biológico

Dentro de la naturaleza, fascinan aspectos tan "dramáticos" como la termodinámica o la electricidad como atracción y descargas, sin fluido en corriente todavía. Podríamos decir también: la química, pero entendiéndola no de modo estrictamente físico, sino como una suerte de biología de lo no orgánico.

Goethe pide a la terminología química de su tiempo el nombre de su novela, *Las afinidades electivas*, y, sin llegar al evolucionismo darwiniano, ve en lo natural una *Urform*, 'protoforma' única de que derivan las diversas formas vivas: así, hay una protoplanta en la hoja, de que son variaciones todas las plantas. También los vertebrados son versiones de un solo punto de partida (las vértebras superiores).

Entonces, sería contradictorio buscar en Goethe un sistema de ideas estéticas, cuando él se gloriaba de la naturalidad de su mente y de no "pensar nunca sobre el pensamiento"; pero, por otra parte, nadie tan influyente como él en su época: la fama de su juventud ardiente le sirvió para dar más peso a su constante lección de serenidad y equilibrio.

Por otra parte, el *Fausto: Primera Parte* no se publicó hasta 1808, y la *Segunda Parte*, ya póstuma; de modo que su función fue más bien de contrapeso dentro de la agitación de su época, a la que estimuló, por ejemplo, a considerar el mundo griego, pero entre la cual se mantuvo distanciado. Se ha señalado, por ejemplo, la deliberada falta de sentido introspectivo en su obra, en contraste con la vehemente exploración, y aun desintegración del Yo a que se lanzaron los más típicos románticos. Y sin embargo, él había sido quien, en 1773, exaltara por primera vez el gótico, bajo el nombre de **arquitectura alemana** –sin preocuparse por el origen innegablemente francés de ese estilo–, frente a la desvalorización neoclásica.

Pero luego protestaría cuando Schiller le dijera que su *Ifigenia* era menos clásica y más romántica de lo que él pretendía, y le echaría la culpa a él y a los hermanos Schlegel de plantear semejante alternativa, que no se daba cuando él era aún joven, pero ya famoso y ya apeado de los ardores del *Sturm und Drang*.

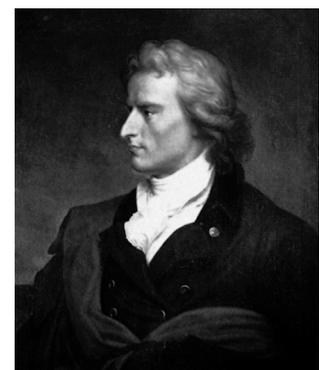
Johann Christoph Friedrich von Schiller

Nació en Marbach en 1759 y murió en Weimar en 1805. Partidario de la Revolución Francesa, tuvo que huir a Mannheim, donde escribió obras teatrales de fuerte cariz republicano. Más tarde, sin embargo, decepcionado de la política posterior de la Revolución, Schiller se inclinó por el idealismo de Kant. Con Goethe estableció una buena colaboración de apoyo a una cultura nacional alemana sobre la base de los ideales humanistas.

Ese efecto de "llamada al orden" –al orden que Goethe llegaba a poner por delante de la justicia–, se hace especialmente evidente en **Johann Christoph Friedrich von Schiller** (1759-1805), no sólo poeta y teórico, sino importante dramaturgo.

Lectura recomendada

Johann Wolfgang Goethe,
De la arquitectura alemana
(1770-1773).



Schiller.

Schiller, dramaturgo

La dramaturgia de Schiller va desde su explosiva irrupción con *Los bandidos* (1781), que pareció ponerlo todo en cuestión, pasando por un teatro de melodrama burgués, en *Intriga y amor*, hasta la dramaturgia más lírica y cada vez menos amenazadora.

Goethe acabó por seducir a Schiller, no a título racionalista y conservador frente a sus agitaciones, sino como **sensorial** y **natural** frente a las abstracciones teóricas a que el joven era más dado, bajo el influjo de Kant.

Así se ve en las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1795): Schiller se había entusiasmado con la Revolución Francesa, pero el Terror, en 1793, le decepciona, y piensa entonces que la humanidad no está preparada para el uso de la libertad, y que sólo podrá estarlo gracias al libre entrenamiento de sus facultades en el juego, es decir, cultivando la tendencia al **juego** (*Spieltrieb*), en que se reúnen armónicamente la tendencia a la materia y la tendencia a la forma.

Ese **juego** tiene como suprema referencia la belleza, la apariencia en *libertad*: torpe traducción, sobre todo porque habría que entender que libertad, implícitamente desde Kant, y explícitamente en el idealismo, no es indiferencia en la elección, sino fuerza moral en el ánimo que nos empuja a ser más y a llegar a más dignidad, siquiera en nuestro modo de ver el mundo.

Dignidad, junto con **gracia**, son ahora –en título de un posterior trabajo schilleriano– dos conceptos que dejan anticuada a la pareja bello-sublime. Pero también pone en marcha Schiller otra dualidad, no necesariamente disyuntiva, en *Poesía ingenua y sentimental* (1796), y que no coincide bien con **clásico** y **romántico**: la poesía de los clásicos griegos era ingenua en cuanto a que no tenía autoconciencia, no estaba vuelta sobre sí misma. La sentimental es la moderna, consciente de sí misma, ya sin inocencia, y llena de añoranza por aquel paraíso perdido de que Hölderlin dará la inolvidable imagen de su *Archipiélago*.

Entonces, Goethe pretende ser ingenuo, pero lo pretende de un modo sentimental.

Lectura recomendada

Johan Christoph Friedrich von Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1795).

1.2. Herder: el lenguaje, expresión de los pueblos y esencia del hombre

El llamado "Mago del Norte", **Johann Georg Hamann** (1730-1788), autor de *Esthetica in nuce: una rapsodia en prosa cabalística*, e irracionalista vehemente, había tomado como cuestión central el **lenguaje**, viéndolo como milagroso don de Dios.

A partir de este autor, **Johann Gottfried von Herder** (1744-1803), sin llegar a una opinión tan mística, puso en el lenguaje la revelación expresiva del ser de la humanidad, la cual, como en esbozo de Hegel –o quizá mejor, en afinidad con Vico–, desarrollaba su destino a lo largo de los siglos en evolución de creciente claridad de conciencia, lo cual no sería, sin más, positivo, puesto que se perdería la energía de las edades primitivas, más poéticas y religiosas, para reducirse a una mentalidad menos creativa con el crecimiento de la civilización.

En ese destino de la humanidad, según Herder el lenguaje es lo decisivo, tanto para los pueblos como –a través de éstos– en los individuos: la vida espiritual sólo se da en forma de lenguaje, en cuyo ejercicio el hombre llega a poseer su ser. Concretamente, cada lengua expresaría en su forma el **carácter del pueblo** que la habla (pueblo, *Volk*, no raza).

Johann Gottfried von Herder

Nació en Mohrungen, Prusia Oriental, en 1744 y murió en Weimar en 1803. Era discípulo de Kant y estableció contacto con Diderot, D'Alembert y los enciclopedistas. Se dedicó al campo de la literatura, y así se convirtió en crítico literario e impulsor de la filología. Influyó sobre Goethe y la literatura y la filosofía alemanas en general. También fue promotor del *Sturm und Drang*.

No está claro si Herder tiene ya plena conciencia del lenguaje en su realidad estructurada tal como la tenemos –o empezamos a tener– hoy día, pero ese punto de vista estaba llamado a tener consecuencias decisivas. En el orden propiamente literario, aquí ocurre algo revolucionario: la valoración de lo popular, de lo anónimo, de lo tradicional, aun por encima de la literatura culta, ya que nos da más directamente el ser original de su pueblo y sus gentes.

Valoración de la cultura popular

Ahora se preferirá sustituir, por ejemplo, la imagen de un Homero inventor de sus poemas, por la acumulación de una serie de canciones y leyendas, que la gente ha ido ordenando y seleccionando como en un proceso vital casi inconsciente (un lector español no dejará de entrever aquí la raíz del tradicionalismo menendezpidaliano).

Además, el horizonte de la estimación literaria queda ya abierto a todos los países, independientemente de su nivel de civilización: los pueblos "primitivos" pueden tener una poesía tan valiosa como los civilizados, o más (¿qué era la Grecia de los poemas homéricos?). Se necesita toda la imaginación histórica

de que se disponga para darse cuenta de la revolución que esto representó para la conciencia literaria, antes limitada en su estimación a los viejos clásicos y a las recientes producciones de buen gusto en los países más adelantados.

Junto a Grecia y Roma, la Edad Media podía ahora también ser materia para la sensibilidad estética –y, en efecto, Herder fue quien abrió los ojos a Goethe para su ya aludida conversión juvenil al gótico–, sin olvidar otros clásicos más próximos y todavía no bien asimilados, como Shakespeare.

Los poetas románticos alemanes coleccionan e imitan canciones populares y cuentos infantiles, además de abrirse al exotismo: Goethe compone su *Diwan* y trata tardíamente de aprender el persa.

Y otra novedad que a nosotros nos parece obvia: que la literatura tenga su forma más característica en la lírica, y no en el teatro, se venía dando por supuesto hasta Lessing.

En conjunto, esa nueva situación de la sensibilidad la hemos heredado sin rupturas, aunque nos cueste imaginar cómo pudo ser una novedad; en cambio, la conciencia lingüística herderiana, después de ser llevada a plenitud por otros románticos, se eclipsará hasta reaparecer ya bien entrado el siglo XX.

Esa plenitud tiene lugar con **Wilhelm von Humboldt** (1767-1835), aunque no sería justo silenciar la aportación ocasional y aparentemente ligera, pero memorable, de **Heinrich von Kleist** en su breve humorada *Sobre la gradual puesta a punto del pensar en el habla* (1810), que consiste, simplemente, en caer en la cuenta de que el pensar tiene lugar mediante el lenguaje.

¿Qué es el lenguaje?

El lenguaje no es una suma de palabras, sino un conjunto de sistemas de categorías formales, con un material articulado sonoro, y que cambian de lengua a lengua de un modo inimaginable: las gramáticas de las diversas familias lingüísticas del mundo ofrecen los ejemplos más sorprendentes de la diversidad estructural.

Sin embargo, esta decisiva intuición fue comprendida entonces por muy pocos, y olvidada enseguida; en cambio, perduró la creencia de que cada idioma, en su misma forma, expresa el **carácter de su pueblo** (su "cosmovisión", dirían los antropólogos del siglo XX). Y es que la concreción modesta, material, casi risible del lenguaje no iba muy bien al vuelo sin límites del espíritu romántico, rebelde a todo compromiso con una forma determinada.

Culto a Ossian

Mientras tanto, llega también a Alemania el culto a Ossian, el inexistente bardo medieval escocés, inventado por Macpherson: la mayor superchería de la historia literaria.

1.3. El idealismo, filosofía estética y moral

En la filosofía idealista, que es la filosofía del romanticismo alemán, las ideas estéticas habían de alcanzar necesariamente su máxima ambición de **universalidad**. Pero, en eso, como en general, la filosofía idealista puede resultar absolutamente ininteligible para quien no sintonice con los supuestos generales del lenguaje romántico alemán; quizá, para su comprensión, resulte requisito previo la aclimatación a su literatura, con atención no sólo a sus autores más consagrados –**Friedrich Hölderlin**– sino a otros más marginales y extravagantes, pero acaso más característicos, como **Jean Paul Richter**, sobre cuya peculiar estética aún volveremos.

Friedrich Hölderlin

Nació en Lauffen am Neckar, Württemberg, en 1770 y murió en Tubinga en 1843. Hölderlin era un poeta que tanto leía a los autores prerrománticos como a los líricos griegos. Se aproximó al idealismo gracias a Hegel y Schelling, y más tarde estableció contacto con Fichte, Goethe, Herder y Wieland. Su filosofía, expresada en la poesía, es que el objetivo de la vida es alcanzar la revelación de la sublimidad y que el sacrificio es el lenguaje del corazón del hombre.

La nueva sensibilidad ha encontrado así su estilo y su voz también en lo conceptual, y hay que esforzarse por olvidar el sentido tradicional de la terminología filosófica para aceptar la nueva pretensión: todo es, básicamente, una gran fuerza divina manifestada en el empuje del ánimo humano –palabras como *libertad* y *moral* toman ahora un valor creativo, de dignidad y autoennoblecimiento, más que de decisión entre alternativas planteadas intelectualmente.

El gran vuelco se dio en un filósofo que no se ocupó explícitamente de estética: **Johann Gottlieb Fichte** (1762-1814), con su sentir sobre el Yo, que, con su actitud de arranque, determina el No-Yo, dominándolo y no dejándose dominar por él, como en la vieja filosofía servil, en que la mente no hacía sino someterse a las cosas.

No es ocioso añadir que Fichte dedicó vibrantes lecciones a la edad presente y a la nación alemana: más que análisis de lo dado, son exhortaciones a lo posible, y más aún, a lo que **debía** ser; la nación alemana, ya lo hemos indicado, no existía todavía como realidad política.

El temple poético de la filosofía idealista se muestra más explícitamente en el pensamiento de **Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling**, a través de diversos sistemas en el fondo análogos. En 1800, en su *Sistema del idealismo trascendental*, encuentra la síntesis de naturaleza y espíritu precisamente en la **intuición artística**. Con ésta, el Yo reúne lo inconsciente que sube del empuje natural (*Poesie*) y la deliberación consciente del arte propiamente dicho (*Kunst*).



Johann Gottlieb Fichte.

Nos podemos dar cuenta de que Schelling revive el "juicio de gusto" kantiano, sólo que engrandecido y sublimado: la revelación de la unidad del universo en el agrado estético no es sólo el clavo ardiendo a que se agarra a última hora el espíritu, sino la triunfal manifestación de un empuje divino en el mundo, concretado en una mente que intuye así, como en un pistoletazo, el Absoluto donde queda abolida la dualidad.

Lectura recomendada

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *La relación de las artes de la forma con la naturaleza* (1807).

El **arte**, entonces, es más que la filosofía, porque manifiesta íntimamente y de hecho esa unidad trascendental que la filosofía sólo puede expresar exteriormente y de modo abstracto. Después, en las lecciones sobre *Filosofía del arte*, éste –variación sobre el tema ya presentado– es encarnación de las infinitas **ideas** o **potencias** contenidas en el Absoluto.

Entender a Schelling

Quizá sea una traición reducir el sentir shellinguiano a fórmulas conceptuales: habría que sumergirse en su niebla exaltada, donde se difuminan los perfiles de la terminología, para poder simpatizar con su mente.

Con todo, el idealismo no es irracionalista: forma parte de su fe creer que la razón está unida a la Naturaleza y a la vida. Y eso es lo que permite la magna culminación de la filosofía –estética incluida– en el pensamiento de Hegel.

1.4. Hegel: las etapas de lo estético como parte del gran Sistema

En forma muy elemental, casi caricaturesca, cabría decir que Hegel cree en un Dios que, enajenándose al perder la unidad consigo mismo, se hubiera desarrollado en forma de **naturaleza, historia y espíritu objetivado** –es decir, cultura, religión y filosofía–, con un ascenso gradual que le llevaría hacia el reencuentro consigo mismo.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Nació en Stuttgart en 1770 y murió en Berlín en 1831. Hegel, después de pasar una fuerte crisis religiosa, se dedicó a la docencia en la Universidad de Jena, y más tarde ocupó la cátedra de la Universidad de Berlín que Fichte dejó vacante. Según Hegel, el objetivo de la filosofía es comprender el propio tiempo. El sistema hegeliano rehace la tradición religiosa de Occidente y la proyecta sobre la historia y la política: Dios está aquí y se manifiesta en la historia, en tanto que la humanidad alcanza la libertad.

La **Naturaleza**, entonces, es inconsciente, y por ello apenas puede llamarse **bella**: la conciencia, para el espíritu, se empieza a dar en la historia, de la que forma parte, si bien en su aspecto inferior, menos especulativo, la historia del arte, también estructurada ternariamente.

Ritmo ternario

Esta teoría sigue el ritmo ternario, que es a la vez la forma de la realidad divina y la forma del razonamiento mental: afirmación, consiguiente negación recíproca y negación de la negación, que resulta positiva elevación a un nuevo nivel donde se reabsorbe lo positivo de los elementos de la contradicción anterior, superándose lo negativo de ellos (nuestras palabras *superar, reabsorber* y *abolir* no son aquí sino diversas facetas o "momentos", por contradictorias que parezcan, del mismo término *aufheben*).

En efecto, primero hay arte **simbólico** (Oriente), cuyo bárbaro encanto reside en que el espíritu encaja visiblemente mal con las formas –la arquitectura es el arte central–; luego, **arte clásico** (Grecia), en que, sobre todo en la escultu-

ra, espíritu y materia encuentran adecuación armónica en las estatuas de los dioses, y finalmente **arte cristiano-romántico**, en que el espíritu rebosa manifiestamente sobre la materia y las formas artísticas.

Esta tercera y última fase tiene, no uno sino tres artes típicos, en una sucesiva jerarquización (pintura, como arte de la luz; música, como expresión casi directa del espíritu a través del sonido, y, en nivel supremo o aparte, poesía, *Dichtung*: nos resistimos a traducir por 'literatura'), donde la materia queda de hecho "asumida-superada-abolida" (= *aufgehoben*), dejando al espíritu tener así manifestación entera.

De esta manera, fiel a sus principios teóricos, Hegel desvalora el lenguaje mismo en cuanto que es materia y estructura concreta. Una implicación funesta de este planteamiento es que el arte, en la propia época en que escribe Hegel, ya está superado, en posthistoria: ya no responde a "la necesidad interior del espíritu", porque éste es demasiado consciente de estar por encima de la concreción de cualquier forma que adopte. Falta, pues, el compromiso necesario para que haya *una* obra como expresión convencida: el espíritu siente su insatisfacción, como Fausto o Don Juan, ante todos los recursos y logros del arte.

Hegel añade que a medida que el arte se va haciendo menos necesario para el espíritu, crece la necesidad de la **estética**, de la **conciencia** y la **teoría** que den su sentido a lo ya creado y a lo que todavía se pueda crear, insertándolo en el despliegue de la razón histórica universal.

Una consecuencia de eso es la **ironía**, tan peligrosa para el artista, a medida que se hace absoluta, y que llega a ser también la situación del espíritu en toda su actividad intelectual. Hegel, por más que vea la ironía como un mal, tiene que aceptarla: F. Schlegel se hará adicto de ella como de una droga peligrosa.

Suponemos que basta una aproximación hegeliana, aun mínima como ésta, para que inmediatamente el estudiante se dé cuenta de hasta qué punto anticipa lo que iba a pasar y la situación actual del arte y la literatura: la tendencia cultural a reducirlos a conceptos abstractos que valen sólo en cuanto se insertan en el esquema del desarrollo histórico, el cual es, a su vez, la Razón universal, el sentido lógico y el valor de todo.

De esta manera se pierde el valor único, irreductible a saldos abstractos, que hace que una obra pueda ser decisivamente valiosa, mientras que otra, análoga a aquélla ante un análisis crítico, sea inválida. Es lo que se ha llamado la **muerte del arte**.

Lectura recomendada

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética*. Introducción, I: "Delimitación de la estética y réplica a algunas objeciones contra la filosofía del arte".

Lectura recomendada

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética*. Tercera sección: "La forma romántica de arte".

Lectura recomendada

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética* (páginas finales).

1.5. La segunda generación romántica: fragmentos, ironía

Volvamos ahora brevemente a los literatos, dejando a los metafísicos –aunque tal distinción tiene menos sentido en la época romántica alemana que en cualquier otra–, para aludir, ante todo, al extravagante "Jean Paul" (hoy día se le añade su apellido, Richter, 1763-1825), quien, entre su abigarrada obra, tiene un librito, *Introducción a la estética*, donde, aparte de otros temas, plantea de un modo nuevo y más prometedor la cuestión de la **comicidad** y el **humor**.

Se comprende, en efecto, que el romanticismo hubiera de elevar la consideración de lo que la anterior tradición crítica había visto como ridículo y bajo: cierto que en la literatura el *Quijote* y su herencia en la novelística inglesa del XVIII habían introducido un humorismo más poético, pero los lectores de entonces se reían y por otras razones que nosotros.

La clave terminológica de esta elevación está en el término **humor**, que, en manos de los ingleses había pasado de significar 'manera extravagante de ser' –equivalente al español *ingenio* en Huarte de San Juan y en Cervantes, el *ingenioso hidalgo...*–, a indicar un distanciamiento irónico y sarcástico, que ensanchaba la vieja idea de lo cómico como algo vinculado a situaciones, tipos y juegos de palabras de una ridiculez peyorativa. El humor se empieza a volver algo positivo, un modo más elevado de mirar el mundo, sonriendo melancólicamente ante su pequeñez.

El humorismo es sólo un lado del romanticismo: hay otro lado patético y sin ironía en la entrega de la sublimidad etérea, y Richter lo ataca sobre todo en **Novalis** (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), no sólo lírico de alto vuelo y novelista *sui generis*, sino ensayista en *Europa o la cristiandad* y en los fragmentarios materiales para una *Enciclopedia*.

Esta vertiente vehemente e inocente del romanticismo alemán tiene su máximo poeta en Hölderlin –a quien conviene ver libre de las interpretaciones heideggerianas–; en la otra vertiente, las sugerencias de Richter encuentran más eficaz forma en el sentido de la ironía, tal como lo lleva a su plenitud **Friedrich Schlegel** (1772-1828).

Este concepto, tomado en cuenta y criticado por Hegel –según sugeríamos–, en Schlegel ha arrancado de Fichte: el Yo de éste llegaba a poner el universo, el No-Yo, como algo real en sentido de concreto y avenido con unas formas; en cambio, en Schlegel el Yo es aún más libre que en Fichte, en cuanto que desprecia las formas y concreciones que pueda "poner", y las disuelve a la vez que las usa y pasa sobre ellas. Es decir, es el Yo irónico, "satánicamente insolente", pero no orgulloso al modo de Fausto o Don Juan.

Friedrich von Schlegel

Nació en Hannover en 1771 y murió en Dresden en 1829. Convertido al catolicismo e inclinado a posiciones conservadoras, es uno de los teóricos más destacados del romanticismo, que él define como "poesía universal y progresiva". Con su hermano August Wilhelm, fundó la revista *Athenäum*.

De hecho, en lo literario queda claro que esta ironía, al menos de momento, no es nihilista en cuanto que se revela positiva y enriquecedora: tiene una forma predilecta, el **fragmento** –que Friedrich cultiva en colaboración con su hermano August y con otros, firmando conjuntamente– y que se distingue sutilmente del aforismo clásico –al modo de los moralistas franceses o, en Alemania, de **Georg Christoph Lichtenberg**–, porque no quiere redondear conclusiones.

Todavía más, esta actitud se organiza como disciplina, precisamente como filología, en un sentido muy diverso del hoy día usado académicamente: como apertura universal a todas las mentes de todas las épocas y naciones. Así, una década antes de que Goethe haya lanzado el término *Weltliteratur*, 'literatura universal', ya Schlegel ha esbozado lo que eso podría ser en su *Historia de la literatura antigua y moderna* (1815), tan significativa en su esfuerzo, por más que Heinrich Heine pudiera reprocharle que la altura de su punto de vista era la de un campanario gótico.

El punto de vista de un campanario gótico

Esta expresión es en alusión a la inclinación entonces creciente a cobijarse en situaciones de creencia al menos nominalmente cristianas, un tanto "pasadistas".

La nueva actitud de esta línea romántica revela también su lado positivo en el trabajo del hermano de Friedrich, **August Wilhelm** (1786-1845), cofundador de la revista *Athenäum*: él, en sus *Lecciones de literatura dramática* (1808), acabó con los prejuicios neoclasicistas en el teatro, preservados por los franceses, difundiendo en su lengua, entre otros, a Calderón, también elogiado por Goethe.

El romanticismo germánico tendrá todavía consecuencias fecundas en el orden de las ideas –y de las ideas estéticas en concreto–, pero será saliéndose de él mismo –Schopenhauer, Kierkegaard–; por eso las dejaremos para posteriores apartados.

1.6. Inglaterra: una poética sobria, realista, democrática

La conciencia estética, en la época romántica inglesa, vuelve a dar esa impresión de adelantamiento, de presagio de épocas venideras, que, en general, venía dando la historia inglesa desde fines del siglo XVII.

A punto de empezar el siglo XIX aparece ya un texto capital, las *Baladas líricas*, de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, con una introducción redactada por el primero, y con una curiosa división del trabajo poético, más propia –diríamos– de una edad tan demasiado consciente como la nuestra, que de una edad como la romántica, que se suele creer arrebatada por la ciega inspiración.

Lectura recomendada

William Wordsworth, Prefacio a las *Baladas líricas* (1802).

Lectura recomendada

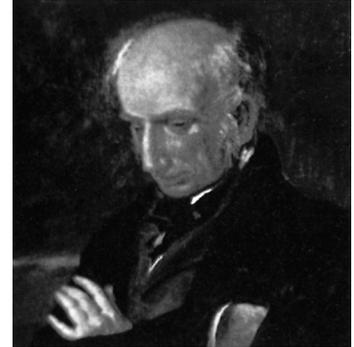
Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria IV*, capítulo XIII.

Imaginación y fantasía en *Baladas líricas*

Wordsworth se reserva los poemas basados en temas verosímiles y cotidianos, mientras que a Coleridge le corresponden más bien los de tema fantástico y extraordinario; en la posterior terminología de Coleridge cabe decir que aquél actúa como lírico de la **imaginación** y éste de la **fantasía**.

Pero aquí tenemos que aludir sobre todo a ese prólogo, que introduce una perspectiva nueva –muy de acuerdo con el sentir de no pocos escritores del siglo XX, ya que no con la sensibilidad general de hoy–: para empezar por lo más llamativo, Wordsworth, aunque reconozca que la poesía se basa en un rebose de emociones poderosas, pone lo propiamente poético en la "emoción recordada en tranquilidad".

La **poesía** no debe escribirse mientras dura la emoción, sino luego, con distancia y sosiego: pero entonces ocurre que la verdadera materia del poema no es tampoco aquella emoción, ni lo que la causó, sino la maravilla de que se recuerde, el milagro de la conservación, depuración y expresión de lo vivido, a través del tiempo, en memoria y palabra.



William Wordsworth.

Ahí pues, está, acaso, el arranque explícito de la creciente tendencia de nuestro propio tiempo a lo que Heidegger, con el pretexto de Hölderlin, llamaría la **poesía de la poesía**, es decir, aquella que tiene como tema la poesía misma.

Pero hay también otra novedad llamativa en el prólogo wordsworthiano: su sentido de la **dicción poética**, que, en pacífica y silenciosa revolución, no ajena a la tendencia democratizadora que hacía ampliar poco a poco la base electoral parlamentaria, toma como modelo la lengua real de la gente corriente –cierto que cepillada de dialectalismos y de groserías–, porque ahí es donde más se expresan los sentimientos comunes de la humanidad.

Es cierto que a lo largo del siglo XVIII la literatura inglesa, en general, se había acercado más que ninguna otra a la lengua viva y conversacional, pero ahora se da un paso más, enfocando la poesía en un **habla de la clase media** –más o menos convencional, por supuesto–, abandonando el tono elevado, enfático y selecto que solía ser condición de toda lírica.

Su colaborador poético, Coleridge, lleva la teoría a más abstractos niveles, también por estudiar en Alemania, donde recoge conceptos de Kant y Schelling: complemento de las ideas wordsworthianas son sus propias ideas sobre la imaginación y la fantasía.

La **imaginación** es la potencia que a la vez capta y, en cierto modo, crea nuestro mundo, con dos niveles: el primario, inconsciente, en que nuestra mente, para decirlo en términos de hoy, percibe en imágenes y estructura y dota de sentido nuestro cosmos; y otro nivel, consciente y con intervención de la voluntad, en que se combinan las imágenes elaboradas en el nivel inferior y se establecen sus relaciones y valores. La **fantasía**, por su parte, tiene un carácter más de acuerdo con el significado que hoy damos a este término, en apertura a novedades imprevisas y aun caprichosas.

La gran novedad está en que, por más que Coleridge cultivara la fantasía, incluso con estímulo de drogas, ha aceptado que lo fundamental en el poeta es la "imaginación", su capacidad de ver, comprender y expresar la realidad.

1.7. Keats: más sobre la crisis del Yo literario

En la segunda generación romántica, aparte de la encendida *Defensa de la poesía*, de Percy Bysshe Shelley, cuyo idealismo parece recoger toda la tradición neoplatónica, encontramos el singularísimo caso de **John Keats**, el poeta muerto en plena juventud quien, en unas pocas cartas a amigos, sin pretensión teórica, profetiza, en forma extrema, el nuevo sentido del sujeto literario que, en esfuerzo antirromántico, iban a proponer a algunos escritores del siglo XX.

Lectura recomendada

John Keats, *A Benjamin Bailey*
(22 de noviembre de 1817).

Keats, con rotundidad casi humorística, niega el Yo lírico y dice que el poeta es el ser menos poético del mundo, porque no tiene personalidad propia, sino que es un "camaleón" que, en cada momento, inventa y adopta una personalidad diferente. Ciertamente que él lo ejemplariza en alusión a figuras dramáticas, y precisamente de Shakespeare, el enigmático y neutral creador de criaturas contradictorias entre sí, pero deja abierta su aplicación a la poesía en general.

La persona privada del poeta, pues, queda en la sombra: lo que cuenta es la personalidad que reviste en cada poema. Esto se separa de la idea de la literatura, predominante en el Romanticismo, como revelación de un yo genial y exquisito, con el que se desea tener trato en la lectura: el método Sainte-Beuve, que Proust atacará, pero que acaso sigue el supuesto tácito del uso de la literatura en nuestra propia época.

1.8. Francia: romanticismo rezagado

Las ideas estéticas en el romanticismo francés, aparte de quedar atenuadas al territorio literario, no llegan en éste la originalidad e importancia de los ingleses.

Por otra parte, el romanticismo tarda más en madurar en Francia, por la coyuntura política y social: curiosamente, como ya se sugirió, los revolucionarios fueron clasicistas en lo estético, y el nuevo espíritu estuvo en buena medida a cargo de exiliados, regresados casi todos con Napoleón, como **François René de Chateaubriand**, el autor de *El genio del Cristianismo*, expresión de la tendencia de tantos románticos a unir conservatismo y catolicismo.

En cambio, Napoleón hizo seguir siempre desterrada a **Madame de Staël** que, con su libro *De Alemania* (1810), divulgó entre los franceses el nuevo espíritu germánico. **Alphonse de Lamartine**, en 1820, populariza la reflexión lírica, y luego **Victor Hugo** consigue oficialmente la victoria del romanticismo, desde el prólogo a *Cromwell* (1827) y con el estreno de *Hernani* (1830). Él presumiría de haber cambiado el estilo y la dicción de la poesía francesa, sobre todo en su *Respuesta a un acta de acusación*, aunque la fecha de este poema, 1834, es falsa, estando realmente escrito veinte años después.

De hecho, con la hegemonía de la nueva burguesía, desde julio de 1830 ha cambiado el clima francés: los supuestos románticos, que Charles Augustin Sainte-Beuve lleva a una vigencia universal, sólo serán cuestionados en la segunda mitad del siglo, a partir de Flaubert y Baudelaire.

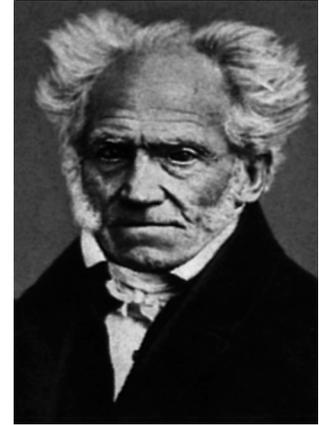
2. El Postromanticismo y el Realismo

2.1. Schopenhauer: el arte como consuelo. Kierkegaard: lo estético como falta de compromiso

La obra fundamental de **Arthur Schopenhauer** (1778-1860), *El mundo como voluntad y representación* (1818), alcanzó su plena fama y resonancia a raíz de la segunda, *Parerga y Paralipómena* (1851), es decir, en otro clima, intelectualmente desencantado pero socialmente estable, tras el fracaso de las agitaciones de 1848. Entonces, la burguesía dinámica y próspera encontró muy oportuno adornarse con ese escepticismo pesimista, en cuanto a las creencias últimas, sin perder por ello energía en su actividad.

Arthur Schopenhauer

Nació en Gdansk en 1788 y murió en Frankfurt en 1860. Seguidor de Kant, y en contra del idealismo y de Hegel, consideraba que el Yo que es "voluntad de vivir" utiliza la sensibilidad y el entendimiento, pero no es reducible a ello; el hombre es toda la realidad que en ella misma es una irracional voluntad de vivir, la cual se manifiesta en la conciencia humana como "mundo de representaciones". El mundo como voluntad conlleva la imposibilidad de la autosatisfacción, y eso implica un dolor infinito. Fue un gran entusiasta del budismo.



Arthur Schopenhauer.

En el pensamiento schopenhaueriano, lo estético aparece a modo de alto consuelo entre un negro vacío desesperanzado. Utilizando, con cierta arbitrariedad metafórica, un término de Kant, Schopenhauer afirma que la **cosa en sí** universal, lo **nouménico** incognoscible en el ser, es una tenebrosa e inexorable Voluntad –el dinámico Dios hegeliano ahora parece haberse vuelto ciego, pero implacable, con más de demonio que de dios–, que sólo se hace conciencia en el hombre.

Ante la inteligencia del hombre, en efecto, esa oscura voluntad cósmica aparece como **representación**; esfera en la cual se establecen el sujeto y el objeto, las categorías de tiempo, espacio, causa, etc. En la inteligencia humana, esta subida del ser universal se hace consciente de la vanidad general y de la especial miseria del hombre, sintiendo un dolor metafísico que sólo puede curarse dignamente con el *nirvana* indio, con la *noluntad* –que diría Unamuno–, pero sin que sea decoroso el suicidio.

Sin embargo, en medio de tanta tiniebla, hay algo relativamente positivo: ese algo incognoscible del universo produce una cadena de ideas que aparecen como especies concretas e inmutables en el mundo. La inteligencia, en la desinteresada contemplación estética, capta tales ideas, en que se objetiva la Voluntad:

"El arte es la clave de esa objetivación, la cámara oscura que muestra los objetos con más pureza y permite dominarlos y abarcarlos mejor: el espectáculo dentro del mismo espectáculo, como en *Hamlet...*".

A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (52).

El genio es la capacidad de absorberse del todo en esa contemplación, pero hay algo aún mejor: lo **sublime** –el término suena a Kant–, que es la ruptura deliberada y violenta con la Voluntad misma, por parte de nuestra mente, reivindicando para nosotros la dignidad de ser la condición de todo el espectáculo universal.

Schopenhauer establece grados en lo estético, según las artes, en elevación desde la arquitectura –que, en el límite inferior, opera con la materia inorgánica, aunque tiene cierta posibilidad más elevada en la curiosa hipótesis de la "arquitectura hidráulica"–, pasando por la jardinería, la pintura de paisaje, la escultura, la pintura de retrato, hasta subir a la literatura, dentro de la cual, claro está, la **tragedia** es lo que mejor expresa el mundo y el destino humano, llamado a la nada.

Schopenhauer y Calderón

Schopenhauer, el gran lector de Gracián, cita también a Calderón: *Porque el delito mayor del hombre es haber nacido*.

Por encima de todo, ya no como un arte más, sino como revelación de lo *nouménico* del mundo, está la **música**.

Concepto wagneriano de la música

La música se tiene que tomar preferentemente en su forma wagneriana: el mundo que se nos presenta, igual podría verse como encarnación y objetivación de la música que de la "Voluntad" (Schopenhauer, en sus gustos, si bien propende al wagnerismo es, por lo demás, clasicista y antirromántico).

Uno de los pocos admiradores que tuvo Schopenhauer antes de su segundo libro fue el danés **Sören Kierkegaard** –a su vez desconocido hasta comienzos del siglo XX–: en parte, por compartir su oposición contra Hegel –con más rigor que el propio Schopenhauer–; más profundamente, por el gran acierto literario de éste en su corrosiva crítica de ideas y costumbres. Pero Kierkegaard, a través de su juego de seudónimos y de sus brillantes equívocos, aparentemente de signo sólo individualista, quería ser un **cristiano radical**.

Lectura recomendada

Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, tercer libro.

Lectura recomendada

Arthur Schopenhauer, *ibíd.*, capítulo 52.

Lectura recomendada

Sören Kierkegaard, *Diario*.

Según Kierkegaard, lo estético es el nivel de disfrute sin compromiso, lo romántico en el sentido donjuanesco y fáustico; por encima de él está el nivel de lo "ético", con su dilema de elegir y renunciar; por encima aún queda lo religioso, que, especialmente en lo que él llama **religioso B**, implica el sacrificio de todas las categorías racionales y morales para dar el salto a lo desconocido, a un Dios otro y sin límites, de implacable exigencia amorosa (cierto es que esa desvalorización de lo estética se hace en una obra de calidad literaria excepcional).

Volviendo al ámbito alemán, a lo largo del siglo XIX van apareciendo en él diversos autores de importantes y detalladas obras de estética que, sin tener importancia suficiente en la historia de la filosofía, se desarrollan en pleno nivel filosófico: autores como Schasler, Eduard von Hartmann, Friedrich Theodor Vischer... Hoy día, sin embargo, sólo se les acuerda como curiosidades, y apenas se les lee.

En cambio, recientemente se ha reeditado a un autor como **Eduard Hanslick**, que para su época fue más bien un crítico antiwagneriano, sin pretensiones de generalizar en lo estético más allá del alcance de lo musical. También, por su condición de vienés, precursor de tantas inmediatas tendencias intelectuales de su ciudad, se le recuerda por su protesta contra la interpretación romántica de la música como expresión de sentimientos, tomándola como forma y contemplación pura de estructuras sonoras. Por eso, él servirá de enlace con posteriores desarrollos.

2.2. Estética en París: Taine. El magisterio de Edgar Allan Poe para una literatura consciente: Flaubert, Baudelaire

En el ambiente postromántico francés, con respecto a la conciencia estética, hay en principio una dualidad entre idealismo y naturalismo, que quedará desbordada y superada por lo que suele llamarse *l'art pour l'art*.

En el primer aspecto está, por ejemplo, **Victor Cousin** (*Du Vrai, du Beau, du Bien*, 1837), que encabeza toda una escuela algo influida por el idealismo alemán; o **Félicité-Robert de Lamennais**, más importante en la historia religiosa, pero que en su *De l'art et du beau* (1841) también aporta una contribución a la teoría estética de sentido espiritualista y sublimador.

Al otro lado, al margen de las protestas antiartísticas de algún crítico truculentamente radical de la sociedad, como Proudhon, destaca **Hippolyte Adolphe Taine** (1828-1893), quien pretende considerar el arte desde el punto de vista del método experimental propio de la ciencia, como en una suerte de investigación botánica que señale los medios ambientes, la geografía, el clima –también la "temperatura moral"–, para una explicación determinista.

Lectura recomendada

Eduard Hanslick, *La belleza en la música* (1.a ed., 1854).

Lectura recomendada

Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*.

En cambio, conviene indicar que **Karl Marx**, quien reside una decisiva temporada en París antes de trasladarse definitivamente a Londres, no ve que haya una conexión muy clara entre la calidad de la creación literaria y la elevación del nivel económico en cada cultura: más aún, precisamente las creaciones de épocas más pobres y atrasadas pueden tener en tiempos modernos un encanto especial, al ser vistas como testimonios de épocas más ingenuas y enterizas.

Lectura recomendada

Karl Marx, "Debates de la sexta Dieta Renana, por un renano," en la *Gaceta Renana* (mayo de 1842).

Su gran discípulo, **Friedrich Engels**, señalaría cómo las opiniones políticas de un escritor –Honoré de Balzac– pueden estar en contradicción con el valor de su crítica social, con lo que salva la enriquecedora ambigüedad de la literatura a la vez que defiende su valor de documento y análisis.

En un orden puramente teórico, aquel idealismo y aquel naturalismo no alcanzan gran importancia, y **J. M. Guyau** pudo ofrecer fácilmente una síntesis de ambas tendencias: la cuestión se hace más compleja e interesante en manos de los propios creadores, sobre todo los literarios, pues el llamado **arte por el arte** no se limita a soñar mundos de fantasía, sino que incluye también la posibilidad de un realismo incluso cruel.

Los dos mayores creadores en el periodo de entrada a la segunda mitad del siglo –en poesía, **Charles Baudelaire**; en novela, **Gustave Flaubert**– tienen también una nítida conciencia crítica, que les hace doblemente maestros de la literatura posterior, aparte de que Baudelaire, en sus *Salons*, sea el mejor crítico de arte de su siglo, y el primer teórico de lo moderno.

Pero conviene recordar también aquí a alguien que, siendo norteamericano, tendría su máximo impacto precisamente gracias a su traductor Baudelaire: **Edgar Allan Poe** (1809-1849), y no sólo por sus relatos y poemas, sino el ensayo *Filosofía de la composición* en que expone –sin duda, como mentirosa ocurrencia *a posteriori*– que su poema *El cuervo* es el resultado de una deducción lógica a partir del reconocimiento en abstracto de cuáles podrían ser los elementos y las formas más adecuados para lograr un efecto emotivo en el lector.

Lectura recomendada

Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición* (1845?).

La clave intelectualista y consciente de todo este ambiente estético, en medio de sus aparentes paradojas, es la siguiente: por un lado, parece que los escritores y artistas quieren volver la espalda a este bajo mundo, y encerrarse en la "torre de marfil", viviendo al revés –à rebours es el título de la arquetípica novela de Joris-Karl Huysmans– de lo normal.

"En cuanto a vivir", dice un personaje de una narración de Villiers de l'Isle-Adam, "eso pueden hacerlo nuestros criados por nosotros".

Por otro lado, en ello mismo hay un deseo de dar "una bofetada al gusto del público", una protesta contra el estado social de las cosas.

Baudelaire dijo:

"En estos tiempos, se tiene que ser dandi o socialista".

Este fracasado partidario de las revueltas de 1848 se refugió en la *poesía maldita* quizá en parte para consolarse de su incapacidad revolucionaria. Y él como nadie mostraba también cómo el satanismo y la ostentación en la inmoralidad eran una rebelión contra la moral burguesa que, paradójicamente, implicaba una conciencia del pecado y un profundo anhelo de trascendencia. **Émile Zola**, poco dotado para los vuelos teóricos, y empeñado en hacer una novelística científica, encontraría el mejor sentido para su vida en la militancia política a favor de Alfred Dreyfus.

Quizá nadie como Flaubert se dio cuenta de la desgarrada situación del artista en esa situación: "Estamos hechos para decirlo, no para tenerlo", dijo refiriéndose al mundo y a la vida. Y no era tan sólo una retirada a la contemplación, sino una renuncia a la propia personalidad

El **método Flaubert** incluía tomar notas minuciosas sobre la realidad y ofrecer el relato como si no existiera narrador, de manera directa e impersonal (después, se podría llamar **cinematográfico** a este método). La individualidad del autor no debería dejarse ver, y, sin embargo, se expresa mejor de este modo que con el exhibicionismo propiamente romántico.

El realismo de Flaubert

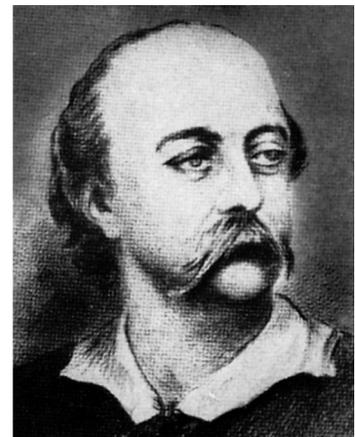
Flaubert soñaba obtener mundos de belleza y sentimiento, y practicó sólo el realismo como un duro ejercicio al aceptar la tarea de escribir alguna novela sobre un hecho real –y prosaico–, tarea propuesta por sus amigos para que no se evadiera demasiado a la fantasía, produciendo su *Madame Bovary*, a modo de quien cumple un deber o una penitencia.

Esta posición estética supone, en el artista, una conciencia incluso excesiva de los medios, formas y motivos que puede usar en su renovación creativa: por ejemplo, Baudelaire, en su soneto *Correspondencias*, habla de la conexión –sinestesia, dicen en psicología– entre los diferentes sentidos, que, de ese modo, dejan entrever su más honda conexión final, en referencia al misterioso centro y origen del universo.

Es difícil decir si esta fase de la evolución de la mente estética es el extremo del romanticismo o más bien su superación –y probablemente no tiene sentido plantear semejante dilema alternativo–: la diferencia está seguramente en la

Lectura recomendada

Gustave Flaubert, *Correspondencia*.



Gustave Flaubert.

Lectura recomendada

Charles Baudelaire, *Exposición Universal 1855. Bellas artes*.

Lectura recomendada

Charles Baudelaire, *ibíd.*

exacerbación en la claridad con que se perciben las contradicciones, y, sobre todo, en la hiperestesia en cuanto a los efectos formales posibles, y a la ilimitada capacidad para encontrar otros nuevos.

La exigencia técnica y el virtuosismo refinado sirven para sorprender —*épater le bourgeois*—, no sólo con una actitud moral agresiva, sino con un estilo incomprensible para el "filisteo". El **escándalo** empieza ahora por ser formal; pero los escandalizados, aun sin comprender bien el contenido, se dan cuenta de que ahí debe haber una posición ante la vida que choca en todo con la de ellos: pensemos en el clamor levantado ante la primera exposición de pintura impresionista, que hoy nos parece tan amable y decorativa.

Y no falta, en otro clima y otra sociedad, quien cierre el círculo, renegando de lo estético en su posible conflicto con lo ético: el gran Lev Tolstói, en la cumbre ya de su magisterio literario, publica uno de los más graves ataques existentes contra el arte, acusándolo de frivolidad y aun de inmoralidad. La novela, dice, sólo puede tener valor por sus efectos edificantes.

Crítica en la novela

Es curioso que sea el autor de *Guerra y paz* quien así acusa el arte a cuya cumbre había llegado; no sin deteriorar también su propio estilo en su tarea de propagandista moral, como en *Resurrección*.

2.3. Inglaterra: artesanía gótica contra fealdad maquinista, como paradójica preparación del diseño moderno

En el ámbito inglés, la estética de esa época sigue un camino peculiar, quizá por plantearse menos en lo literario y más en lo artístico: ahí se da la típica paradoja de la historia de las ideas; de que ciertos autores que, inicialmente, pueden parecer pasadistas y aun reaccionarios, acaben por revelarse como preparadores de nuevas tendencias imprevistas. Nos referimos a una corriente de protesta contra la nueva situación industrialista que, a efectos generales, tiene sus principales nombres en **Carlyle** y **John Ruskin** (1809-1882): nos centramos en éste.

Lectura recomendada

Charles Baudelaire, *El arte romántico. Consejos a los jóvenes literatos: VI. Del trabajo diario y de la inspiración*.

Lectura recomendada

John Ruskin, *Pintores modernos* (1843-1860).

A lo largo de varias décadas y de muchos libros, Ruskin clama contra la artificialidad y la fealdad del nuevo mundo tecnologizado, exaltando en cambio la **belleza de la Naturaleza**, cuyas formas vivas son lo más hermoso que cabe contemplar.

Como consecuencia, este autor revisa la valoración entonces vigente de la historia del arte, denigrando la creciente desnaturalización de éste a partir del Renacimiento, y ensalzando en cambio la Edad Media, y en especial el gótico, como sistema de formas más vivas y legítimas, e incluso más honradas por mejor atender a las necesidades de la existencia humana. El arte medieval, para él, estaba más cerca de la "línea de la Naturaleza", en que situaba el secreto del arte.

A primera vista, esto no es más que un salto atrás, por muy cargado de razón que esté en su crítica de la bastardía de un mundo de formas que, ya corrompidas desde el Renacimiento, se acaban de echar a perder con el modo de producción industrial. Sin embargo, Ruskin preparó el camino para que se comprendiera por dónde había de ir un auténtico arte de la época industrial: eso lo haría, todavía con no pocas ambigüedades, **William Morris** (1834-1896).

Morris, partiendo de la protesta de Ruskin contra la fealdad de la industrialización y contra el sentido propagandístico del arte desde el Renacimiento, llegó a preparar, sin imaginarlo, las bases del **funcionalismo**.

Tal como hace su maestro, Morris contrapone la transparencia y la honradez de las formas medievales a la creciente bastardía de las formas modernas, regidas por la intención de aparentar "mayor" poder económico mayor del que se tiene, o de ostentar el que se tiene.

La aparición del modo industrial de producción introduce un nuevo nivel de fealdad, porque ahora la forma de los objetos no responde en absoluto al proceso de su manufactura, sino que trata de ocultarlo, revistiéndose de otras formas tomadas de épocas pasadas, para dar un tono elegante y culto, así como para tapar la sencillez del uso y la evidencia de la vida humana, considerada ésta como una vergüenza a ocultar.

La sociedad tecnológica hace que el mundo creado por el hombre se vuelva una mascarada: Morris hace notar cómo en la Edad Media incluso todos los objetos de uso eran bellos por atenerse a su finalidad y al modo de producción de la mano. Entonces, propugna un retorno a la sencillez de la artesanía, y él mismo trabaja en tipografía, en producción de tejidos estampados para paredes, en invención de muebles y vidrieras...

Lectura recomendada

William Morris, *Las artes menores* (1877).

Las obras poéticas de Morris, por él impresas con tipos y ornamentaciones a la antigua, evidenciaban con especial claridad el error de ese salto atrás a lo medieval, llamado al fracaso porque, paradójicamente, las presuntas producciones de arte sencillo y pobre resultaban muy caras, y sólo cabían en ambientes sofisticados. La crítica de la situación sí había sido acertada, y Morris incluso entrevió sus implicaciones políticas, en sus conferencias sobre "arte y socialismo" y contra el "comercialismo", como llamaba él al capitalismo.

Aun así no pasaba de cierto utopismo reformista: faltaba el paso decisivo, es decir, lanzarse a explorar el nuevo sentido de las formas posibles dentro del modo industrial de producción, una auténtica estética de la época maquinista.

Pero William Morris, aunque no llegó a ello, lo postuló con su crítica y con su sentido de que la belleza sólo puede nacer de la legitimidad del trabajo –"la belleza es la expresión de la alegría del hombre en el trabajo"–: a los grandes renovadores del siglo XX les quedaría la parte positiva de buscar otro arte, enraizado en la vida humana, y por tanto derivado básicamente de la arquitectura y las "artes menores" de lo usuario, que partiera de la nueva situación industrial y tecnológica.

De eso surge la paradoja de que en el mundo de la arquitectura y el diseño de nuestra época se invoque como profeta a William Morris, cuyas creaciones como artista –y mucho más como escritor– fueron "pasadistas" y ornamentales.



Oscar Wilde.

Mientras tanto, también se da en Inglaterra la cuestión del esteticismo, pero lo que en Francia era ya chocante, lo resultaba más en la rígida gazmoñería victoriana: **Oscar Wilde**, como es sabido, fue a parar a la cárcel. Con todo, él también aportó algo británico al *arte por el arte*: un sentido del humor que contrasta con la gravedad de los franceses. "La Naturaleza imita al Arte", dice, por ejemplo, en una de sus famosas paradojas.

Al mismo tiempo, otros autores ingleses, como **Walter Pater**, trabajan en crear una nueva imaginación histórica acorde con la sensibilidad esteticista.

Lectura recomendada

Oscar Wilde, prefacio de *El retrato de Dorian Gray* (1891).

Lectura recomendada

Walter Pater, *Apreciaciones, estilo* (1888).

3. De Nietzsche hasta hoy

3.1. Nietzsche: la puesta en cuestión del lenguaje

Entre el legado del siglo XIX destaca, no sólo a efectos estéticos, la obra de **Friedrich Nietzsche** (1844-1900).

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Nació en Röcken-Lützen, Sajonia, (1844) y murió en Weimar (1900). Adepto a la filosofía de Schopenhauer y a la música de Wagner, se presenta como un crítico radical de la religión y el ambiente cultural y social.

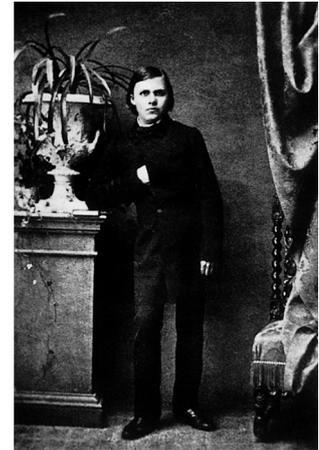
Autor de numerosos poemas, ensayos y composiciones musicales, Nietzsche propone una filosofía vitalista que considera que el hombre tiene que ser superado.

El primer libro de Nietzsche, sobre el origen de la tragedia, distingue dos elementos en la mente griega, el **apolíneo** y el **dionisiaco** –orden y embriaguez; armonía y vida, aproximadamente–, que, en su cumbre, llegarían a una suerte de complementariedad convergente, y que podrían tomarse, más en general, como principios de toda experiencia estética.

Pero esta idea, y otras más amplias, como la afirmación de que el mundo se justifica como obra de arte –es decir, una suerte de panesteticismo antiintelectualista–, están condicionadas por algo más radical y primario: el reconocimiento de que toda actividad mental ha de estar concretada precisamente en **lenguaje** y **estilo**, en una forma determinada y más o menos **bella**, a la vez que **arbitraria** desde un punto de vista lógico.

Nietzsche, que pone en evidencia la falta de sentido de la pretensión intelectualista e idealista establecida desde Sócrates, requiere una nueva conciencia del pensamiento respecto a sí mismo, a la vez irónica y aceptadora de su modo de expresión, como algo que no se puede separar de lo expresado, frente al tradicional supuesto dualista.

Quizá cabría decir que con Nietzsche el pensamiento se reconoce como inevitablemente poético –y aun si se quiere así, "literario"–: esa aceptación, que puede parecer limitadora y humillante, es fuente de una dignificación sin límites de la realidad, que ya no queda desventajosamente contrapuesta a la **idealidad**.



Friedrich Wilhelm Nietzsche.

No nos corresponde aquí entrar en cómo ese punto de partida determina el sentido, acaso escandaloso y paradójico, de la llamada **filosofía de Nietzsche**, y sus afirmaciones sobre el "superhombre", la transmutación de los valores, el eterno retorno, etc.: nos basta quedarnos en el arranque y señalar cómo, a partir de él, resulta cuestionable la contraposición entre **pensamiento** y **forma de pensar**, entre **estética** y **teoría**, entre **filosofía** y **poesía**, pues, de modo perogrullesco, lo abstracto sólo es aislable *después* de que se habla, en la coerción del lenguaje, coerción que excluye la posibilidad de una "libertad".

Podemos dejar, pues, las cuestiones concretas, las ideas nietzscheanas –por lo demás, tan ambivalentes en su posible valor de crítica y rebeldía–: lo que nos importa es que, a partir de él, lo estético no es algo aparte. Por consiguiente, escribir, después de Nietzsche, y no sólo en el terreno de la "creación literaria", no es lo mismo que antes de él, y quien dice escribir, dice, a la vez, "leer".

3.2. **Historicismo y vitalismo: análisis del tiempo en Proust**

Hay otros pensadores que, a caballo entre los dos siglos, representan prolongaciones de filosofías decimonónicas con limitadas posibilidades de porvenir.

En el caso de **Wilhelm Dilthey** (1833-1911), su visión de la historia como una sucesión de diversas "cosmovisiones" que van determinando el mundo de cada época, resulta positiva en cuanto aportación al sentido hermenéutico de nuestra propia situación, mirando al pasado, y, en consecuencia, relativizando nuestro propio presente.

Tenemos aquí, pues, algo importante para la mente de la modernidad, y, por otra parte, Dilthey se ocupa con gran finura de grandes autores literarios, sobre todo románticos. Pero, con todo eso, no se abre bastante espacio para el intento, acaso desesperado, de una remoción radical de los supuestos de la propia creación estética.

A su vez, **Henri Bergson** (1859-1941) llega a una contradicción abierta: con un arranque vitalista, naturalista, quiere elevarse a la libertad del espíritu, no sólo en el orden moral, sino dejando a un lado los esquematismos abstractos de las ideas.

Lectura recomendada

Friedrich Wilhelm Nietzsche,
El nacimiento de la tragedia.

Para ser consecuente consigo mismo, Bergson no habría debido escribir ni hablar, sino entregarse a la contemplación silenciosa, supuesto que ésta sea posible: pues el lenguaje, inevitablemente, es algo común, no individual, con significados y categorías generales, y, por mucho que sea temporal en su desarrollo y que dé, básicamente, relatos de la experiencia personal, no puede nunca dar la intuición pura en la *durée* de una persona, ni aun para uso interno de esa persona.

La actitud de Bergson, pues, resulta un gesto irracionalista, pero de gran coherencia estilística: una exaltación de lo concreto y lo fugaz en términos universales y permanentes.

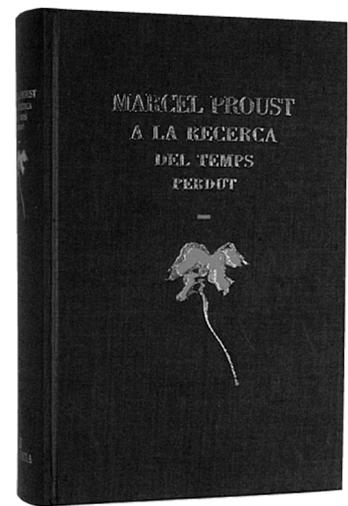
Se ha relacionado excesivamente a Bergson con Proust, quien más bien viene a ser lo contrario: el repaso de su memoria empieza y acaba por ser análisis teórico del mecanismo del recuerdo involuntario, y, además, él niega el valor del "Yo" personal en la literatura, para insistir en que el sujeto literario tiene su propia entidad autónoma, la única a considerar en la lectura, sin buscar intimidades, y menos por vías indirectas.

Hay más relación de la que puede notarse a primera vista entre el bergsonismo y el pragmatismo norteamericano, que, a efectos de estética, tiene el principal nombre en **John Dewey** (1859-1952) y su libro *El arte como experiencia*. De hecho, esta actitud niega su peculiaridad a lo estético, al verlo sólo como una suerte de enriquecimiento vital, de ganancia "al contado" (*cash*) en nuestra propia condición, e incluso en nuestro bienestar.

La independencia del objeto de arte, sus problemas formales y sus referencias a un contexto histórico, son asuntos que no tienen especial relieve para esta manera de ver. Este pensamiento tendrá luego repercusiones o afinidades en el ámbito anglosajón, en que enlazará con perspectivas semióticas.

3.3. Croce: intuición como expresión. Freud: el inconsciente en el arte

Pero ahora recordemos al pensador que más influjo ha tenido en medio siglo de cultura italiana, siendo también citado fuera de ella: **Benedetto Croce** (1866-1952).



Cubierta de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

Lectura recomendada

Benedetto Croce, *Estética*, capítulo I: "La intuición y la expresión".

En su tradición idealista y romántica, podría entenderse que el principio básico de Croce es señalar –como Nietzsche– que la vida mental sólo tiene realidad en cuanto que sea expresión, e incluso lenguaje: sin embargo, más bien es al contrario, ya que **expresión**, para él, es igual a **intuición**, y, por tanto, se desdeña lo concreto de las formas del lenguaje y de la literatura.

Descuidar los aspectos concretos

Por ejemplo, hablar de "géneros literarios" resulta casi un pecado en la perspectiva de Croce, así como prestar atención, en el arte, al material usado, y distinguir sustancialmente entre un esbozo al carbón y un mural.

Benedetto Croce

Nació en Pescasseroli, en la región de los Abruzzos, en 1866, y murió en Nápoles en 1952. Dedicado a la política una vez derribado el fascismo, también estaba consagrado al arte, por medio del cual identifica el espíritu y la realidad. Considera las artes como imágenes fragmentarias de la realidad. Desde el punto de vista de la estética, tiene la poesía como la conciencia moral y el lenguaje como expresión. En el campo teórico, lingüística y estética coinciden.

De eso proviene una costumbre que en nuestro tiempo ha llegado a universalizarse, pero ahora por razones semiológicas y ya no de Croce: **el intercambio indiferente entre la terminología artística y la literaria**, hablándose, por ejemplo, de "gramática" y "vocabulario" en la fachada de un edificio, o de lenguaje refiriéndose a la fotografía o a la música, o incluso a la danza.

Según Croce y sus seguidores, esto ocurría por desdén hacia lo diferencial: para ellos sólo contaba el momento de iluminación intuitiva, a que llamaban **poesía**. Actualmente, en cambio, esto ocurre, y sobre ello volveremos, por el supuesto de que en todo puede haber códigos –aunque sean "débiles", en "hipocodificación"–, y de que eso es lo que cuenta: su **lectura**.

Podemos considerar otra corriente; así, el análisis experimental, incluso cuantitativo y mensurable, de la impresión estética, a cargo de **Gustav Theodor Fechner**, en busca de leyes matemáticas en el mayor o menor placer: por supuesto que haciendo estadística de numerosos individuos. Luego, **Wilhelm Wundt** daría mayor refinamiento científico a estas investigaciones que, sin embargo, hoy día no forman parte de los temas de la estética, sino más bien de la psicología aplicada y la sociología del consumo.

Tuvieron un gran efecto sobre la interpretación de las artes –sobre todo de la literatura– las famosas teorías de **Sigmund Freud**: el inconsciente del escritor y del pintor llevaría a la luz en sus obras ciertas oscuras tendencias reprimidas por la moralidad vigente, de carácter principalmente sexual, como es sabido, aunque después también como tendencia a la autoaniquilación y muerte.

Lectura recomendada

Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, pág. 404-405.

Este punto de vista psicoanalítico no sólo daría mucho pasto a la crítica y hermenéutica literarias, sino que incluso promovería, total o parcialmente, algunos movimientos experimentales como el **surrealismo**, con su técnica de la "escritura automática", que procura exteriorizar el inconsciente en la forma más directa, si bien para luego manipular literariamente su material.

Entre las disidencias y consecuencias del psicoanálisis freudiano destacaría por sus efectos literarios la doctrina de **Carl Gustav Jung**: en la poesía y en el arte adquiere importancia el **inconsciente colectivo**, heredado a través de muchas generaciones, con formas, ideas y mitos que configuran la mente de hoy, sobre todo en el escritor.

En época más reciente, **Jacques Lacan** da un nuevo giro a la tradición psicoanalítica al considerar el lenguaje entero como "desliz freudiano" que deja rezumar el fondo básico vital a través de sus resquicios: así, el lenguaje sería todo él **Estado**, **exterioridad** e **impersonalidad**.

3.4. Para una historia del arte formalista

En el cambio de siglo, hay también una línea de teoría estética muy profesional –esto es, especializada y autónoma, sin intención de entrar en una metafísica ni de ser teoría de las letras y las artes–, que, sin embargo, acaso preparara el terreno para un nuevo sentido de la historia del arte.

Aludimos a algunos pensadores alemanes, el más importante de los cuales fue **Theodor Lipps** –que dominó la última década del siglo–, y entre los cuales también tuvieron renombre **Friedrich Theodor von Vischer** y **Johannes Immanuel Volkelt**. Éstos aportaron sobre todo un concepto, el del **Einfühlung**, que se tradujo –si eso es traducción– por 'empatía', o sea, la consustanciación del sujeto contemplador con el sentido humano inherente en la forma del objeto contemplado.

Esta escuela puede verse como complementaria del formalismo neokantiano –Johann Friedrich Herbart– que, ya se indicó, encontró su traducción a la estética musical el Eduard Hanslick, atenido a las puras estructuras sonoras, sin pretensión de significado ni expresividad emocional. Pero nos interesa más su correlato, a un nivel menos filosófico, en la tendencia de la llamada **pura visibilidad**, que afluiría a su vez a la mejor escuela renovadora de la historia del arte.

Ejemplos de consustanciación

Para decirlo vulgarmente, por ejemplo, sintiéndose elevado y espiritualmente estilizado ante la visión de una columna, o dinamizado y exaltado ante un *allegro* beethoveniano.

La tendencia de la **pura visibilidad** la fundó **Konrad Fiedler** (*Aforismos póstumos*, 1914), que establece una manera de mirar en que se prescindía de contenidos, asociaciones y significados, distinguiendo los valores sensibles por sus cualidades propias: sobre todo, su discípulo **Adolf von Hildebrand** (1847-1921), sin duda también influido por su actividad de escultor, contraponía los valores **ópticos** a los **hápticos**, es decir, los de imagen lejana, en visión simultánea, a los **táctiles**, de imagen cercana, de percepción sucesiva y existencial.

Con esas clasificaciones formales, estaba preparado el terreno para el éxito de **Heinrich Wölfflin** (1864-1945), sobre todo en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), donde propone una dicotomía entre **formas cerradas** –clásicas– y **formas abiertas** –barrocas–, que servirían para interpretar, en general, el proceso evolutivo de los estilos, aunque, como se ha objetado, no cuando se produce una "marcha atrás", de abierto a cerrado, como en el paso del barroco al clasicismo.

Esta nueva manera de contemplar, con la atención abierta a las formas y calidades intrínsecas, tuvo un célebre representante en **Bernard Berenson**, famoso coleccionista y experto americano; pero, por otra parte, se fue enriqueciendo y combinando con otros puntos de vista, a instancias de la complejidad del tesoro ofrecido por los milenios de la producción artística en el mundo.

Así, el arquitecto alemán Gottfried Semper, en la década de 1860-1870, había ofrecido una interpretación del arte como resultado de las técnicas disponibles en cada época, que impondrían su sistema de formas a los objetos. Este tecnicismo, muy propio de un arquitecto, sería luego recordado con mucho interés por los funcionalistas, pero sus limitaciones fueron puestas de manifiesto **Alois Riegl**.

Alois Riegl señaló –en sus *Cuestiones de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, 1893– que hay una **voluntad artística** que determina decisivamente la existencia y forma de las obras, saltando más allá de los presupuestos técnicos y prácticos.

No creamos, sin embargo, que Riegl tendía a una visión espiritualista y abstracta del arte: otra obra clásica suya fue la erudita *Industria artística tardorromana* (1901), donde señaló la vinculación del estilo artístico de cada época con las condiciones generales de la sociedad e incluso de la coyuntura económica.

Lectura recomendada

Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

El tomar un arte anónimo por naturaleza –el pequeño arte aplicado de objetos de uso– le sirvió para verlo mejor como expresión del espíritu común de un tiempo, condicionado por la situación colectiva. De ese modo, se establecen ya los dos flancos de un horizonte total para el estudio del arte en su historia: por un extremo, el **sistema formal**; por el otro, el **estado de cosas en la estructura material de la sociedad**.

Max Dvorák llegaría a proponer, así, **una historia del arte sin nombres**, como pura historia del estilo, libre de anécdotas y caracteres individuales. Esta corriente, parcialmente vinculada a la cultura vienesa de la preguerra, incluiría con el tiempo, de un modo o de otro, nombres tan ilustres de la historiografía artística como Erwin Panofsky, Rudolph Wittkower, Arnold Hausser o Ernst Hans Gombrich, el cual, entre otras aportaciones, analiza el inevitable condicionamiento formal que todos llevamos en la mirada, conforme a los hábitos inconscientes de nuestra educación...

3.5. El yo literario en crisis: Valéry, Rilke, Machado

Es curioso que la estética de la mirada tuviera un brillante paralelo literario en la poética de **Rainer Maria Rilke**, sobre todo desde el *Libro de imágenes* (1906) hasta la Primera Guerra Mundial, es decir, antes de que escribiera sus *Elegías de Duino*.

Según Rilke, el poeta debe entregarse a transformar en palabras su visión del mundo y, sobre todo, **las cosas**, olvidándose de sus sentires personales (en esto, pero también en sus *Elegías*, Rilke influiría mucho en Heidegger).

En general, no pocos escritores de ese tiempo, como ya había empezado a ocurrir con los románticos y con Flaubert y Baudelaire, ofrecen ideas estéticas mucho más profundas y sugestivas que los filósofos y los teóricos profesionales de la estética. Aludiremos a dos grandes poetas pensadores: **Paul Valéry** y **Antonio Machado**.

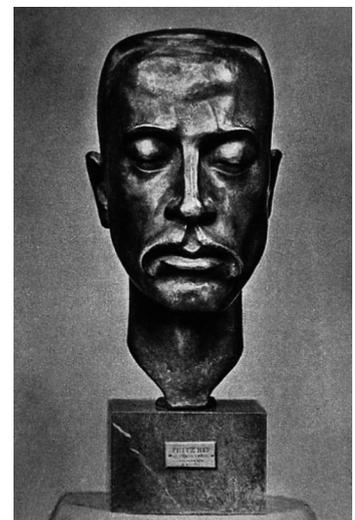
El primero –que se tomó su labor poética como un experimento, sin íntima seriedad– ha sido acaso el más riguroso y nítido crítico del "yo" y del yo literario y el lenguaje poético. Su aparente formalismo es la consecuencia de un corrosivo nihilismo intelectual en que el ejercicio de la poesía puede parecer sólo un deporte tan vacío como riguroso.

Arnold Hausser

Arnold Hausser es el autor de la conocida *Historia social de la literatura y las artes*, que se ha podido leer casi en clave marxista, y que, sin embargo, descansa en un agudo sentido de la evolución de las formas.

Lectura recomendada

Rainer Maria Rilke, *Réquiem por un poeta*.



Busto de Rainer Maria Rilke.

Lectura recomendada

Paul Valéry, *Tel quel: Choses tues* (1930).

Antonio Machado, por su parte, reflexionó siempre –llegado el momento, también en contra del "neobarroco" conceptual de la generación del 27– sobre la condición temporal de la poesía: en un momento dado, Bergson pareció ofrecerle su terminología, pero Antonio Machado no se satisfizo con su intuicionismo biologista, sino que reconoció que la **inteligencia abstracta**, aunque no nos dé la realidad, es lo que crea la libertad y la dignidad autoconsciente del hombre, mientras que la palabra poética, por su parte, intenta "intemporalizar lo temporal", lo fugaz e irrepetible, todo ello con un escepticismo ante la inteligencia que se entiende como premisa para una posible esperanza abierta hacia un valor trascendente de la vida.

Lectura recomendada

Antonio Machado, *De un cancionero apócrifo* (1928).

3.6. El funcionalismo y los "ismos" en general: Ortega

Mientras tanto, además, las artes mismas –literarias y visuales– entran en el rápido periodo en que se producen en sus revoluciones más intensas y radicales de todos los tiempos. Y son los que se lanzan a tal aventura quienes mejor saben dar de ella.

Tomemos, primero de todo, el caso de la arquitectura:

Adolf Loos y **Le Corbusier**, entre otros, exponen con toda claridad el nuevo sentido de la construcción –llámese racionalismo o funcionalismo o como sea–, en que la forma deriva de la síntesis creativa entre las necesidades reales de la vida humana y las condiciones del material y las técnicas disponibles, todo ello partiendo de cero, sin tradiciones ni estilos.

Lectura recomendada

Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*.

La gran literatura teórica de la arquitectura nueva la han escrito los propios arquitectos: los intérpretes externos han llegado tarde y tenían poco que decir. De hecho, todavía no se ha llegado a tener una conciencia general de lo que significa esta revolución arquitectónica –que incluye también el diseño, la producción de objetos de uso–, quizá porque la sociedad, en general, y casi todos los clientes posibles, en particular, se han mostrado reacios a aceptarla, por su excesiva austeridad y transparencia moral. Pues una de sus premisas sería la de un adecuado marco urbanístico y social, y esta exigencia no parece viable, al menos en el momento actual del mundo.

En la pintura, la revolución que tuvo sus dos aspectos más evidentes en el **cu-bismo** y en el **no figurativismo** (el "suprematismo", en términos rusos), apenas fue flanqueada por programas ni interpretaciones teóricas, cuanto menos por una estética desde un plano filosófico.

Con respecto al campo literario, los dadaístas, los creacionistas, los surrealistas, etc., lanzaron sus manifiestos detonantes con agresiva claridad, proclamando su voluntad de intentar remover los cimientos mismos de la expresión poética –cosa, por cierto, no tan factible en el lenguaje como en la organización y representación de lo espacial: las interpretaciones que vinieron luego fueron menos radicales, en cuanto que insertaban el vanguardismo en la historia, relativizándolo un tanto, en consecuencia.

Así, *El arte deshumanizado* (1926), de Ortega y Gasset, aplicaba una perspectiva deportiva y intelectualista, muy de acuerdo con la filosofía de este autor –la poesía, por ejemplo, como "álgebra superior de metáforas", que no acababa de compaginarse con la intención antiburguesa y antirromántica que ese autor señalaba en el arte nuevo, para él, ya existente en Debussy–: pues es evidente que la idea del arte como deporte ante el cual ser espectador, es precisamente la idea de la burguesía avanzada y puesta al día, y no de ninguna revolución antiburguesa.

En el orden de la teoría estética, pues, como en general, el pensamiento especulativo quedó un tanto rezagado o marginado al lado de las grandes revoluciones radicales que tuvieron lugar en todos los aspectos de la vida cultural durante el primer cuarto del siglo XX, o, si se quiere, hasta 1930.

3.7. Wittgenstein y Cassirer, en la nueva conciencia lingüística

Incluso cierta especulación especialmente pura asumió un papel que podría parecer de defensa y reacción ante una de esas revoluciones: la **revolución de la toma de conciencia lingüística**, es decir, el reconocimiento de que toda vida mental tiene carácter de lenguaje, concretamente, en toda su formalización de mecanismos y categorías, desde el teclado de los fonemas pasando por la gramática y el léxico, hasta las unidades melódicas.

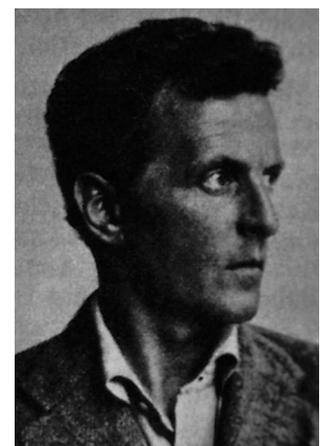
Ludwig Joseph Johann Wittgenstein

Nacido en Viena en 1889 y muerto en Cambridge en 1951. Discípulo de B. Russell, en un primer momento identifica los problemas filosóficos con los problemas del lenguaje. Pero después cambia de planteamiento y considera que la tarea de la filosofía no es sino deshacer los malentendidos que provoca el uso del lenguaje.

Esto que, como ya dijimos, no se había tomado bien en cuenta cuando lo señalaron los románticos ni cuando Nietzsche habló de la "coerción del lenguaje", ahora lo van haciendo patente los lingüistas –Ferdinand de Saussure, Ed-

Lectura recomendada

José Ortega y Gasset (1926). "La deshumanización del arte". *Revista de Occidente* (pág. 1-13). Madrid.



Ludwig Joseph Johann Wittgenstein.

ward Sapir–, pero ya antes toda una línea filosófica había empezado a proponer, frente al "lenguaje ordinario", modelos de lenguaje puro, científico aunque poco apto para la vida común.

El ideal del **lenguaje puro**, estudiado, por ejemplo, por **Bertrand Russell**, llega a su crisis en el *Tractatus logico-philosophicus* de **Ludwig Joseph Johann Wittgenstein** (1921), que acaba llevando al borde del silencio, en vista de la imposibilidad de un lenguaje exacto: parodiando sus propias formulaciones, diríamos que su lección final es que aquello de que valdría la pena hablar es precisamente aquello de que no se puede hablar con claridad.

Así, lo estético y lo ético –que para él son lo mismo– quedarían en el ámbito inefable de lo translingüístico y, en rigor, ya eso sería demasiado decir.

Entre los pocos filósofos que se hacen cargo de la nueva conciencia lingüística, **Ernst Cassirer** la enlaza con la tradición kantiana, considerando el lenguaje como un **a priori de la mente** –una de sus "formas simbólicas", junto al mito y al arte–; no sin cierta inconsecuencia conflictiva, ya que el lenguaje, según su propia hipótesis, debería ser base de las demás formas posibles.

La autoconsciencia lingüística radicalizará la autoconsciencia literaria iniciada –como se dijo– con la ironía romántica, que, como señaló Hegel, deja en "posthistoria" el ulterior desarrollo del arte.

A la vez que crece la reflexión teórica sobre el lenguaje, la literatura misma se va dando más cuenta de su propia naturaleza en el mismo acto en que se produce: especialmente, la narrativa empieza a presentar, no sólo los actos y palabras exteriores de los personajes, sino su proceso **de palabra interior**, la marcha de su verbalización por dentro, con todo su ridículo aspecto de azarosidad asociativa por semejanzas de sonido y por recuerdos privados, aparte de lo que haya de poco decente en la intimidad mental.

Éste es el elemento más característico y llamativo de *Ulises* (1922), de James Joyce. Pero ese proceso, al principio atractivo y estimulante para los escritores, llegaría a su crisis precisamente en nuestra época.

3.8. Formalismo ruso y estética marxista: entre reflejo y extrañamiento. El compromiso según Sartre

De momento, señalemos también que, en parte por conexión con estudios lingüísticos y en parte por evolución de la coyuntura estética, en la primera década del siglo surgió una escuela formalista rusa que tuvo alguna rama en otros territorios eslavos, y que luego se dispersó parcialmente hacia el Oeste.

Esta tendencia se puede relacionar con lo que ya iba siendo para la historia del arte la que designamos como **escuela de la mirada**: por ejemplo, **Viktor Borissovitch Shklovski** estudia la literaturidad de la expresión como un determinado **extrañamiento** del lenguaje respecto del uso corriente, que abre una posibilidades inéditas de expresión (pero que requiere una continua renovación, al irse embotando su valor de choque novedoso). O, por dar otro ejemplo, Propp estudia las estructuras del relato popular, minimizando sus contenidos hasta mostrar cómo aquéllas obtienen la primacía pudiendo sustituir tipos de personajes con tal que se conserve la forma general de la narración.

Evidentemente, los estudios de la nueva tendencia rusa son extrapolaciones del "modelo" del lenguaje a campos concretos de la cultura: es el "estructuralismo" que empezará a llamarse así por antonomasia cuando el lingüista ruso Roman Jakobson transfiera ese hábito mental al antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. Pero eso ocurrirá mucho después.

Por ahora, atendamos a tendencias que prolongan sin ruptura otras tradiciones inmediatas. Ante todo, aludiremos a la formación, desarrollo y crisis de la estética de signo marxista, dejando la ardua cuestión de su mayor o menor fidelidad a la mente del propio Marx y a su personal sentido de la literatura.)

Ya antes de la Revolución es precisamente en Rusia donde, recogiendo la herencia de los críticos radicales del siglo XIX, como Vissarion Grigòrievitch Belinski, Nikolai Gavrilovich Chernichevski y Nikolai Aleksandrovich Dobroliubov, se va gestando la doctrina de la literatura –las demás artes cuentan con poca atención teórica– como expresión de la problemática política y como instrumento de propaganda y acción revolucionaria: ante todo, un **espejo de la vida social**, en términos del principal teórico, **Gueorgui Valentinovich Plejánov** (1856-1918), quien, sin embargo, rechaza la simple reducción de la creación estética a un servicio al Partido (*partijnost*).

Lo que es individual, tanto en el autor como en sus criaturas, es lo que menos cuenta: lo importante es el **juego de fuerzas colectivas** y de **situaciones generales**.

También antes de la Revolución, Vladimir Illich Lenin, cuando no preveía que él mismo sería el principal cabeza, había acentuado esta puesta del arte al servicio de la política, sin escrúpulos ante el partidismo que Plejánov no quiso llevar al extremo. De hecho, hasta la muerte de Lenin, en 1924, y en parte porque Lev Trotski defiende la libertad del arte en la revolución, se acepta incluso que el formalismo, a que antes aludíamos, pudiera ser compañero de viaje del "partidismo".

Con Josif Stalin, sobre todo en los años treinta, la literatura y el arte se reducirán a un propagandismo de estilo significativamente tradicionalista e incluso burgués. Mientras tanto, escritores marxistas no rusos van desarrollando discusiones teóricas, no sin dificultades por causa del estalinismo.

El caso más significativo es el del húngaro –de lengua alemana– **György Lukács** (1885-1971), quien propone una teoría del conocimiento como **reflejo** de la realidad, base a su vez de un sentido realista –bastante tradicional– de la literatura, que le sirve para justificar su aversión a la modernidad y al vanguardismo, incluyendo inicialmente en su condena a un dramaturgo de marxismo revolucionario mucho más radical que el suyo: **Bertolt Brecht** (pues Lukács, además de procurar conservar las formas del pasado, tendía a la alianza con los intelectuales burgueses, en la coyuntura del frente popular antifascista).

Brecht, en efecto, hacía tabla rasa de la tradición teatral, negando –quizá con el precedente de la "paradoja sobre el comediante" de Diderot– la catarsis aristotélica, y en general, la conveniencia de identificar al espectador con los sentimientos del personaje y del autor. Con su efecto de "extrañamiento", Brecht propugna distanciar fríamente al espectador del espectáculo para que pueda reflexionar críticamente sobre la problemática que allí se representa.

¿Cómo se produce este distanciamiento?

Brecht provoca el distanciamiento entre el espectador y el espectáculo en términos nunca individualizados del todo, sino en personajes un tanto abstractos, como en los "actos sacramentales" o los *morality plays*.

Lectura recomendada

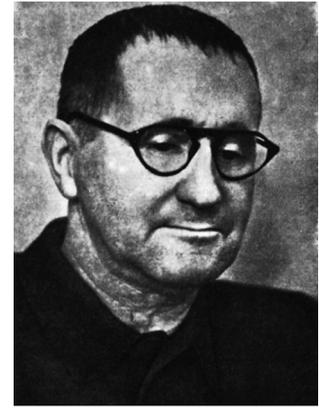
György Lukács, "Arte y verdad objetiva", en *Problemas del realismo*.

Lectura recomendada

Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*.

Este distanciamiento irónico lo aplica Brecht a todo su lenguaje poético, de un duro cinismo sin precedentes en la historia literaria, al poner al descubierto, en los términos más insolentes, el tejido de relaciones sociales establecido por el capitalismo. La paradoja es aleccionadora: Brecht, revolucionario marxista absoluto, no está inicialmente bien visto por el gran teórico de la estética marxista: los soviéticos ni siquiera conocieron su teatro, cuanto menos sus escritos.

Con el tiempo, sin embargo, Lukács suavizaría su postura antibrechtiana – aunque siempre ajeno a su vanguardismo estético y político–, e incluso en su propia doctrina reconocería que la **particularidad** es una categoría estética, si es que no la "anti-categoría" estética por antonomasia.



Bertolt Brecht.

Ya el uso de la dialéctica estética a que aludimos en Marx y Engels, según la cual las opiniones y tomas de partido personales de los autores no son lo que cuenta, sino la agudeza de su visión analítica, había flexibilizado la consideración marxista de la literatura: ahora, el reconocimiento de la particularidad admite que incluso la percepción, a efectos estéticos, ya está teñida de emoción y es algo individualizado.

La estética de base marxista no constituye una línea unitaria: quizá su desarrollo más interesante está en la **escuela de Frankfurt**, donde, sin embargo, a fuerza de profundizar en críticas de la sociedad capitalista, se va dejando paso a un pesimismo fatalista que extingue el empuje revolucionario que era patrimonio natural del marxismo, incluso en el caso de un pensador que durante algún tiempo es estímulo de protestas, como ocurre con **Herbert Marcuse**.

En todo caso, aunque sea como **dialéctica negativa**, por usar el término de Thomas Adorno, esta escuela es la que ha creado el lenguaje del análisis social más agudo de la cultura contemporánea (también como "industria cultural", para aplicar otro término adorniano).

Especialmente sugestivo por lo ambiguo es el caso de **Walter Benjamin**, en parte conectado con esta corriente marxista, pero en parte heredero de la tradición judía, sumergido en una difícil lucha con su propia expresión, que es a su vez expresión de un extravío entre la sociedad de hoy, cada vez más profanadora del mundo.

Es muy diferente el legado marxista tal como lo asumió **Jean-Paul Sartre** (1905-1980), cuando, tras su época inicial de puro existencialista en náusea ante la realidad sin sentido, se adhiere al marxismo como ideología de lucha por una valoración intrínseca del vivir humano sin trascendencia ultramundana.

Lectura recomendada

Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*

Literariamente, Sartre propugna el "compromiso" del escritor, que ha de ponerse al servicio del combate de liberación: sin embargo, exige de tal servicio a la "poesía", que no es precisamente lo escrito en verso, sino toda el área del uso del lenguaje que tiene una intención creativa o experimental.

Con el tiempo, Sartre se fue volviendo más "poético" y menos "comprometido"; por otra parte, tras el fracaso de mayo del 68 en París, se puede percibir un viraje de las letras francesas hacia otros empeños menos implicados en lo social.



Jean-Paul Sartre.

3.9. Teorías literarias en inglés: del estructuralismo y la semiótica al postmodernismo heideggeriano

Para poder entrar en este territorio hay que volver atrás, tomando otro camino diferente desde los años veinte, y en lengua inglesa: hay algún teórico literario que enlaza, más o menos, con el pragmatismo y con la "gran tradición", para dejar paso, en definitiva, a nuevos formalismos.

Esto ocurre, sobre todo, con **Ivor Armstrong Richards** –cuyos *Principios de crítica literaria* son de 1924–, aunque algo de esto pase también, a más elevado nivel, con el poeta y crítico **Thomas Stearns Eliot**. Richards ve en la poesía una manera de dar coherencia, y por tanto libertad, a un "cuerpo" de experiencia, con el consiguiente provecho para nuestra psique: lo bello es *synaesthesia*, sensación de totalidad e integridad.

La significación es, behaviorísticamente, el efecto que produce el lenguaje – que, si es artístico, se compone de pseudoproposiciones no verificables de valor emocional, en contraste con el lenguaje científico. Esto, si por un lado representa cierto desinterés en cuanto a los medios verbales, paradójicamente acrecienta el valor autónomo del poema, ya no visto por su referencia imitativa o aleccionadora al mundo.

A partir de Richards, pues, por un camino no muy lógico, se llega a la **Nueva Crítica**, que ve el poema como contexto cerrado, sin obligación de responder al contexto del mundo: un formalismo que permite una peculiar atención al lenguaje en su organización intrínseca en la obra (en la *Chicago School* no es el léxico, sino la organización del contexto poemático lo que interesa, como una suerte de esencia o acción poética).

La "Nueva Crítica" resultaría especialmente caracterizada desde fuera, por contraste con la consideración histórico-social de la literatura a que contribuyó la mentalidad de los críticos de los años treinta, y su presencia seguiría siendo siempre importante en el mundo norteamericano.

Mientras tanto, surgía otro modo de formalismo, destinado a gran influjo en nuestro propio tiempo; el **semiológico** o **semiótico**, basado en una peculiar visión de la lingüística saussuriana: si el lenguaje es un **sistema de signos** –un **código**, será la gran palabra–, cabe verlo como un caso particular dentro de una teoría general de los signos, como la fundada por Charles Morris en su libro de 1938, completado por *Signos, lenguaje y conducta* (1946).

En vano señalaría después **Roland Barthes** que no puede haber signos si no empieza por haber lenguaje: la perspectiva hoy imperante es –también por conveniencias de las computadoras y los ordenadores– que lo esencial y lo primario es la codificación de la realidad disponible y su consiguiente descodificación a efectos prácticos. Lo estético queda así en una situación peculiar, porque no es un mensaje sino "la presentación de un valor incorporado en el signo" –cuyo significado es fijo y genérico, a diferencia de lo propiamente estético, siempre individualizado.

Con un ejemplo práctico

En el código de circulación no cuenta la calidad ni la belleza de un determinado disco en una determinada esquina, sino su indicación.

La boga semiótica se ha mezclado con la ya señalada autoconciencia de la **literatura** y del **arte**, hasta el punto de que, según ha dicho Barthes, actualmente, "escribir es un verbo intransitivo". Una creación tan excesivamente lúcida sobre su propio hacer y tan escasamente capaz de "hacer algo", llega a distinguirse mal de la propia teoría estética, a fuerza de ser teórica ella misma.

Por otra parte, la especulación estética, a su vez, asume crecientes pretensiones de ser también "literatura", y precisamente la literatura más típica de la situación actual. Un intento como el del Heidegger posterior a *Sein und Zeit*, recogiendo, según señalábamos ya, sugerencias rilkianas, para ensalzar la mis-midad de la obra en cuanto "cosa" y la potencia de la poesía como perennidad de la raíz original del lenguaje humano, la **casa del ser** o el ámbito donde el hombre se constituye en **pastor del ser**, parecía haber quedado atrás como un tardío intento de nuevo comienzo tras una bimilenaria historia gastada.

Lectura recomendada

Roland Barthes, por *Roland Barthes*.

Lectura recomendada

Michel Foucault, *La orden del discurso*.

Lectura recomendada

Martin Heidegger: "El origen de la obra de arte" (1935-1936), en *Arte y poesía*.

A última hora, sin embargo, la teoría estética, después de haber sumado los corrosivos análisis sociales frankfurtianos a un formalismo autoconsciente y deconstructivo, parece dejar surgir, bajo el signo del **postmodernismo**, una actitud que, por lo mismo que se reconoce desesperanzada y débil aun en su lado hedonista, tiene mucho de humanista.

Actividades

1. Haced un comentario de los textos asociados al módulo didáctico, como ejemplificación de los conceptos trabajados y concreción de las ideas de los diferentes autores.
2. Estableced una comparación entre las diferentes aportaciones estéticas y las formas de arte que les sean coetáneas; para hacerlo, escoged una serie de obras de los siglos XIX y XX y comprobad cómo han incidido en determinados planteamientos estéticos.
3. Analizad distintas obras de arte utilizando los conceptos y las visiones de las diversas tendencias. Se trata de escoger una obra (para facilitar la actividad es mejor que sea una pintura) y analizarla en función de los conceptos y los parámetros de las diferentes tendencias historiográficas.

Ejercicios de autoevaluación

1. Comentad las aportaciones estéticas de Schiller y explicad el concepto del juego en sentido schilleriano.
2. Haced un breve estudio sobre el arte entre el Yo y la naturaleza según Schelling.
3. Explicad el concepto de belleza en Hegel.
4. Haced un resumen sobre la concepción romántica del arte y la función de la imaginación.
5. Trabajad la estética de Schopenhauer a partir de *El mundo como voluntad y representación*.
6. Desarrollad las ideas sobre lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche.

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

1. Schiller parte de las teorías estéticas de Kant, y en *Cartas sobre la educación estética del hombre* expuso una visión neokantiana del arte y la belleza como medio, gracias al cual, la humanidad (y el individuo humano) avanza desde un estadio de existencia sensible hasta otro racional y, en consecuencia, plenamente humano. Schiller distingue dos impulsos básicos en el hombre:

- el impulso material (*Stofftrieb*),
- el impulso formal (*Formtrieb*),

y dice que son sintetizados y promovidos a un plano superior en lo que llama impulso de juego (*Spieltrieb*), que responde a la forma viviente (*Lebensform*) de la belleza del mundo.

El juego, en el sentido schilleriano, es una versión concreta de la armonía kantiana entre la imaginación y el entendimiento; implica este tipo de combinación de libertad y necesidad que se convierte en voluntaria sumisión a unas normas del juego.

Apelando al impulso lúdico y liberando al yo del dominio de su naturaleza material, el arte hace al hombre humano y le da un carácter social; por eso es la condición necesaria de cualquier orden social, ya que éste se basa no en una coerción totalitaria, sino en la libertad racional.

2. Schelling es el primer filósofo, desde Plotino, que hace del arte y la belleza la cumbre de todo un sistema. En su *System des transzendentalen Idealismus* (1800), intenta una conciliación de todas las oposiciones existentes entre el Yo y la naturaleza, por medio de la idea de arte.

En la intuición artística, dice, el Yo es al mismo tiempo consciente e inconsciente; hay a la vez deliberación (*Kunst*) e inspiración (*Poesie*). Esta armonía de la libertad y la necesidad cristaliza y manifiesta la armonía subyacente que hay entre el Yo y la naturaleza.

3. Hegel construye el sistema idealista de estética mejor articulado (*Filosofía de las Bellas Artes*, lecciones impartidas entre 1820 y 1829 y publicadas en 1835).

En el arte la "idea" (el concepto en el estadio más alto de desarrollo dialéctico) se encarna en formas materiales. Eso es la belleza. De esta manera, el hombre se explicita a sí mismo lo que él es y puede ser. Cuando lo que es material es espiritualizado en el arte, se da al mismo tiempo una revelación cognoscitiva de la verdad y una revigorización del observador. La belleza natural puede encarnar la idea hasta cierto punto; pero en el arte humano tiene lugar su encarnación más alta.

Los formalistas critican el análisis de la belleza en el plano de las ideas como una intelectualización abusiva de la estética y un menosprecio de las condiciones formales de la belleza.

4. Los románticos concibieron el arte esencialmente como expresión de las emociones personales del artista. El poeta mismo, su personalidad vista a través de la "ventana" del poema (expresión de Carlyle en *The Hero as Poet*, 1841), devino centro de interés, y la sinceridad fue uno de los principios orientadores de la crítica.

Plantean un nuevo enfoque cognoscitivo: la imaginación como facultad inmediatamente captadora de verdad, diferente e incluso superior a la razón y al entendimiento: un don especial del artista. La imaginación es al mismo tiempo creadora y reveladora de la naturaleza y de lo que se esconde detrás de ella: una visión romantizada del idealismo trascendental kantiano, que adscribe la forma de la experiencia a la capacidad configuradora de la mente.

Coleridge, con su distinción entre imaginación y fantasía, proporciona una de las formulaciones más completas: la fantasía es un "modo de memoria", que opera de forma asociativa para recombinar los datos elementales de los sentidos; la imaginación es la "facultad unificadora" que disuelve y transforma los datos y crea la novedad y la calidad resultante. La distinción (basada en Schelling) entre imaginación "primaria" y "secundaria" es una distinción entre la creatividad inconsciente, y la expresión consciente y deliberada en la creación del artista.

Coleridge concibe la obra de arte como un todo orgánico, cuyos elementos se encuentran vinculados por una unidad más profunda y sutil que la expuesta en la normativa neoclásica, y dotada de una vitalidad que fluye desde dentro.

El concepto organicista de la naturaleza y la concepción del arte como fluyente de la naturaleza a la manera de un ser vivo habían sido expuestos por Johann Gottfried Herder.

5. Schopenhauer (1788-1860), típico pensador de la burguesía *fin de siècle*, exhibió su incredulidad respecto de los valores del antiguo régimen y su menosprecio por la aristocracia tradicional, como también su admiración por la inteligencia de los ilustrados franceses y por su lucha contra los dogmas limitadores del pensamiento. La revolución de 1848, sin embargo, le orientó políticamente en un sentido más reaccionario.

En su obra primordial, *El mundo como voluntad y representación* (1819), combina la crítica kantiana del conocimiento con una idea del mundo inspirada en la filosofía hindú:

- El mundo es mi representación.
- El conocimiento sólo me da representaciones; no realidades, sino más bien un ilusorio velo de *Maya* que encubre el auténtico fondo de lo que es real, un fondo que no sólo no es conocible por la razón, sino irracional en sí mismo. A esta realidad, sólo se llega por "intuición interna", si sabemos sacar la cabeza por el portillo de nuestro yo en lugar de insistir inútilmente en mirar la "representación encubridora" que llamamos *mundo*.
- Lo que intuimos por este portillo es una voluntad irracional, impetuosa, obstinada y ciega, que se objetiva como voluntad de vivir.
- La Voluntad es una, pero el espacio, el tiempo y la causalidad producen la ilusión individualizadora.
- El progreso moral es una ilusión y el progreso social no conduciría a ningún sitio, porque no puede cambiar la naturaleza de lo que es real (pesimismo metafísico).
- La insatisfacción de la voluntad individualizada hace que nuestro estado natural y habitual sea el dolor, mientras que el placer es sólo una momentánea ausencia del dolor. Para liberarse de éste se tiene que extinguir la voluntad individualizada. Una primera vía para la salvación es el arte, "contemplación desinteresada". Cuanto menos revelen la voluntad y la individualización las formas del arte, mayor será la posibilidad de "pura contemplación" liberadora del dolor.
- La música no representa "ideas", como las artes plásticas, sino que expresa directamente la Voluntad no individualizada, la pregonada realidad, pero lo hace sin excitar las apetencias.

Pero la entrega al arte sólo libera transitoriamente. La plena salvación corresponde a la moral: no la moral del "deber" y la acción, que no se propone objetivos ilusorios, sino la de la compasión y el quietismo: aquietar la voluntad individualizada, extinguir el deseo, renunciar al cebo del placer y a la afirmación del ego, compadecerse con todo ser individualizado y ver en todos simples manifestaciones de la unidad profunda. El amor al prójimo del cristianismo y, más todavía, la compasión universal budista, son las formas populares de esta moral filosófica.

6. Nietzsche repudiaba el arte romántico como evasivo, pero sus propias ideas estéticas, esbozadas en *La voluntad de poder*, están bastante relacionadas con las de Schopenhauer.

En la obra *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música* (1872), hacía derivar la tragedia de la conjunción del impulso dionisiaco y el impulso apolíneo: el primero consiste en una jubilosa aceptación de la existencia, y el segundo, en una necesidad de orden y proporción.

La tendencia apolínea se expresa en el diálogo lógico (Sócrates) y en las artes plásticas; tiene por ideal y método la forma y la medida, la apariencia bella y tranquila, y significa el mundo de los fenómenos o "representaciones". La tendencia dionisiaca se expresa en la música, el coro y la danza; es una afirmación radical de la vida, desenfrenada, orgiástica, apasionada, ebria de su propia fuerza, y significa "el mundo como voluntad", que no ha de "ser negada" como en Schopenhauer.

"La filosofía quiere lo que quiere el arte: dar a la vida y a la acción la mayor profundización".

El arte es un gran sí a la vida.

Glosario

apolíneo y dionisiaco *adj* Dicotomía establecida por Nietzsche bajo la influencia de los conceptos metafísicos fundamentales de representación y voluntad heredados de Schopenhauer. El dios griego Apolo encarna un arte de contemplación, de la visión onírica, del principio de individuación; las obras de arte apolíneas son moderadas, armónicas y de una claridad transparente. El dios Dionisos encarna un arte del éxtasis embriagador, de la disolución del principio de individuación en la voluntad de vida, origen de todas las apariencias. Las obras dionisiacas son obras de trasgresión, de fuerza y de destrucción.

arte *m* Concepto estético de arte que, en el siglo XIX se desvincula de lo que es bello y se incluye en él lo que es feo. Desde entonces, el arte es principalmente discutido desde perspectivas no metafísicas, o es presentado bajo la influencia de su desarrollo histórico. El arte es concebido desde la perspectiva materialista como momento de la superestructura ideológica (Lukács) o como manifestación de un mundo mejor (Bloch). Heidegger, por otra parte, describe una vez más el arte como lugar de la verdad. Gadamer lo entiende como juego y como fiesta. Benjamin reflexiona sobre la modificación del carácter de las artes causadas por las técnicas de reproducción. Relacionado con la obra de Wittgenstein se ha tematizado el hecho de hablar sobre arte, sus procedimientos o técnicas concebidos como lenguajes (Goodman), su posición en el mundo de la vida (Dewey) o su valor en la cotidianidad (Danto). Marcuse atribuye al arte un potencial crítico y espera la promoción de una nueva sensibilidad. Adorno destaca la función no afirmativa y Marquard le atribuye una función compensatoria frente a un mundo altamente tecnificado.

autonomía *f* Protección de lo que es estético y del arte ante las exigencias y leyes que las quieren someter a la autoridad de la moral, la política, la religión, en beneficio de una práctica libre que obedezca únicamente a las leyes de la belleza y/o del arte.

belleza *f* Concepto que, en la modernidad, se ha convertido en inadecuado para concebir bien la realidad de la vida y del arte. En la interpretación heideggeriana de la belleza del arte como realización de un documento histórico de la experiencia del ser y del mundo, la belleza se refiere a la totalidad. En cambio, en la estética de la información de orientación positivista, la belleza queda reducida a una magnitud medible, que puede ser percibida también en el diseño técnico de los rascacielos o en las carrocerías de los coches.

contemplación *f* Concepto que tiene la formulación clásica en Schopenhauer; en la contemplación queda abolida la observación usual de las cosas según su dónde, cuándo, por qué y para qué. Nietzsche redujo la pretensión de universalidad de la contemplación al mundo de lo apolíneo y criticó la receptividad pura de la contemplación estética calificándola de "estética de mujeres". La estética especulativa, en cambio, estableció el carácter activo de la experiencia estética.

estética de la empatía *f* Mediación entre la estética idealista del contenido y la estética psicológica de la segunda mitad del siglo XIX. La empatía superó la diferencia de Fechner entre el factor directo y el asociativo, como también el dualismo de forma y contenido, al trasladar los contenidos psíquicos percibidos inmediatamente en los objetos bellos, sublimes, a una actividad creadora de símbolos en el alma humana, la cual, a diferencia de las cualidades objetivas sensibles perceptibles, añade estos contenidos mediante una empatía preconsciente.

ingenuo *adj* Encarnación de lo que es natural, infantil, popular, cuya expresión más pura fue intuida por la estética clásica alemana (Winckelmann, Herder...) en el arte de la Antigüedad. Según Schiller, el concepto de lo que es ingenuo es central como elemento característico de la poesía antigua por contraposición a lo que es sentimental (o moderno). Según Rousseau, el ingenuo no se puede recuperar retornando a una naturaleza perdida, sino mediante el progreso hacia una nueva ingenuidad intercedida por la reflexión. Con la cultura de masas el ingenuo experimenta un cambio de función, ocurre la "fruslería" de la cultura del consumidor o la "docilidad ingenua" del artista: es la expresión de la disponibilidad, con la cual el consumidor y el productor se someten a los intereses de la "industria cultural".

muerte del arte *f* Concepto que forma parte, desde la Antigüedad, de la retórica de defensa de un estilo artístico, que está amenazado de ser superado por otra voluntad artística. Según Hegel, la tesis de la muerte del arte es parte constituyente de la filosofía del espíritu absoluto y significa el fin del dominio exclusivo del arte en la representación de lo absoluto. Algunos críticos actuales interpretan el arte moderno como un síntoma de la decadencia de la humanidad bajo las condiciones de la industrialización y una pérdida de la centralidad del ser humano (Sedlmayr).

Bibliografía

Bibliografía básica

- Bakhtin, M.** (1991). *Teoría y estética de la novela* (2.a ed.). Madrid: Taurus Ediciones ("Humanidades", 339).
- Bürger, P.** (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa", 82).
- Castro, F. y otros** (1997). *La estética del nihilismo*. Ciclo de conferencias "Arte y Filosofía" (junio de 1996). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Cirici, A.** (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili ("Punto y Línea").
- Croce, B.** (1985). *Breviario de estética* (9.a ed.). Madrid: Espasa-Calpe ("Austral", 41).
- Croce, B.** (1993). *Breviario de estética*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Croce, B.** (1997). *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga: Ágora.
- Dufrenne, M.** (1982). *Fenomenología de la experiencia estética. El objeto estético*. Valencia: Fernando Torres ("Aesthetica").
- Fubini, E.** (1997). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (10.a ed.). Madrid: Alianza ("Alianza Música", 31).
- Gadamer, H. G.** (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos ("Metrópolis").
- Garaudy, R. y otros** (1971). *Estética y marxismo*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Ghyka, M. C.** (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (3.a ed.). Barcelona: Poseidón.
- Hegel, G. W. F.** (1988). *Estética*. Barcelona: Alta Fulla Editorial ("Biblioteca. Arte y Arquitectura", 5).
- Hegel, G. W. F.** (1991). *Estética*. Barcelona: Península.
- Hegel, G. W. F.** (1997). *Introducción a la estética* (3.a ed.). Granada Ediciones y Distribuciones ("Nexos", 5).
- Hegel, G. W. F.** (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal ("Akal/Arte y Estética").
- Hemsterhuis, F.** (1996). *Escritos sobre estética: Carta sobre la escultura; Simón, o de las facultades del alma*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València ("Estètica & Crítica", 6).
- Lukács, G.** (1982). *Estética 1*. Barcelona: Grijalbo Mondadori ("Instrumentos", 4 vol.).
- Lukács, G.** (1969). *Prolegómenos a una estética marxista*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Morawski, S.** (1977). *Fundamentos de estética*. Barcelona: Península ("Historia, Ciencia, Sociedad", 141).
- Ortega y Gasset, J.** (1998). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (11.a ed.). Madrid: Alianza ("Obras de José Ortega y Gasset", 10).
- Pareyson, L.** (1997). *Els problemes actuals de l'estètica*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València ("Estètica & Crítica", 9).
- Richter, J. P.** (1991). *Introducción a la estética*. Madrid: Verbum ("Verbum Ensayo").
- Rubert de Ventós, X.** (1980). *La estética y sus herejías* (2.a ed.). Barcelona: Anagrama ("Argumentos", 28).
- Sadzik, J.** (1972). *La estética de Heidegger*. Barcelona: Miracle.
- Schiller, F.** (1983). *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Barcelona: Editorial Laia ("Textos Filosòfics").

Schiller, F. (1991). *Escritos sobre estética*. Madrid: Editorial Tecnos ("Clásicos del Pensamiento", 84).

Schopenhauer, A. (1976). *La estética del pesimismo*. Barcelona: Editorial Labor ("Maldoror").