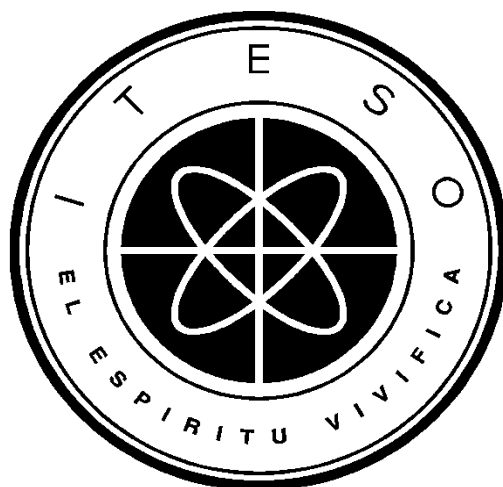


INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. N°. 15018
PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976.



DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES MAESTRÍA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

LA CONTEMPLACIÓN ROMÁNTICA MEDIEVAL.
LA VIDA ESTÉTICA DE BEETHOVEN COMO POSIBILIDAD DE HUMANIZACIÓN.

**ENSAYO CRÍTICO PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**

PRESENTA:

Álvaro Valencia Garibi

TLAQUEPAQUE, JALISCO. ENERO DE 2016

Índice

Índice	2
Agradecimientos	5
Introducción	6
Breve historia del concepto de estética.....	8
Sujeto vs objeto.....	14
Otros elementos importantes del siglo XVIII.....	16
<i>La crítica y el público</i>	16
<i>La Historia del Arte</i>	17
Capítulo I. Estética de la Ilustración: La razón como principio estético	23
La Ilustración y el desarrollo de las Ciencias Sociales como contexto de la Estética.....	23
La razón; la nueva mirada de los siglos XVII y XVIII. Preámbulos de la Estética.....	28
1. Categorías estéticas de la Ilustración.....	31
1.1 <i>El gusto</i>	33
1.2 <i>La imaginación</i>	37
1.3 <i>La sensibilidad y el sentimiento</i>	40
1.4 <i>Naturaleza</i>	42
1.5 <i>Lo bello y lo sublime</i>	45
2. <i>La experiencia estética del siglo XVIII</i>	50
2.1 <i>Experiencia estética</i>	51
2.2 <i>De la experiencia estética a la contemplación: primeros atisbos</i>	52

Capítulo II. El Romanticismo y sus precursores	57
La Europa del siglo XIX.....	57
<i>Desarrollo económico</i>	57
<i>Otros ámbitos del Romanticismo en este contexto</i>	60
1. El Romanticismo.....	62
1.1 <i>Orígenes del Romanticismo</i>	66
1.2 <i>Algunas decepciones de los románticos</i>	67
2. Categorías estéticas en el Romanticismo.....	70
2.1 <i>El gusto</i>	71
2.2 <i>La imaginación</i>	73
2.3 <i>La sensibilidad y el sentimiento</i>	75
2.4 <i>Naturaleza</i>	78
2.5 <i>Lo bello y lo sublime</i>	81
3. Visión del arte en el Romanticismo.....	84
3.1 <i>El intento de Kant</i>	87
3.2 <i>La idea y la representación sensible en Hegel</i>	90
3.3 <i>Formas del arte</i>	92
Capítulo III. La contemplación de Ludwig van Beethoven	98
1. El origen de la <i>contemplación</i>	100
1.1 <i>Las cinco estaciones de la contemplación</i> --.....	101
1ª estación: la contemplación griega.....	104

2ª estación: la contemplación medieval.....	105
3ª estación: la contemplación renacentista e ilustrada (experiencia estética).....	106
4ª estación: la contemplación romántica.....	107
5ª estación: la contemplación contemporánea.....	109
<i>1.2 La contemplación estética. Consideraciones generales.....</i>	<i>111</i>
<i>1.3 Una visión actual.....</i>	<i>113</i>
1.3.1 Interés y desinterés.....	115
2. La contemplación estética “romántico-medieval”	118
2.1 <i>La Edad Media del Romanticismo.....</i>	<i>118</i>
2.2 <i>Rasgos compartidos entre Edad media y Romanticismo.....</i>	<i>123</i>
2.3 <i>Contemplación estética “romántico-medieval”.....</i>	<i>124</i>
3. Beethoven y la contemplación estética romántico-medieval de un Héroe	128
Conclusiones generales.....	145
Bibliografía.....	155

Agradecimientos

Mientras más pasa el tiempo, más larga la lista de personas a quienes debemos agradecer lo logrado en esos días transcurridos hasta la meta. El agradecimiento general es para quienes conforman esa larga lista. Especialmente a quienes en algún momento preguntaron cómo iba el trabajo; para mí es muestra de interés, aliento y credibilidad en mi capacidad.

Gracias a quienes han estado de manera más cercana en los distintos momentos de este proyecto y hasta el final.

A Alejandra R., por creer que es posible. A Marcela, por sostenerme con sus oídos y alentarme con su buen humor. A Adán por su amistad y complicidad. A mi familia.

Y mi agradecimiento más profundo y transparentemente sincero por su paciencia, su estoicismo y generosidad incondicional a Mariana Méndez, incansable soñadora y creadora.

“Danzan las libélulas en torno a los jacintos
con promesas de que el buen tiempo ha de venir”.

Elisa Golott

Introducción

Desde tiempos inmemorables han existido conceptos que acompañan al hombre en su paso por el mundo, y otros que, de manera emergente, han surgido conforme la necesidad y el caminar humano lo han solicitado. A ambos tipos de conceptos se les ha dotado de diferente contenido y significación según las distintas épocas y siglos que los vieron pasar. Entre los conceptos con más tradición en la Historia de la Filosofía se encuentra el de *estética*, como uno que, desde su aparición en el contexto griego, ha mostrado una cadena más o menos continua de cambios que nos permiten reconocer a todas luces los cambios de sentido de las diferentes épocas. Así, mientras que en algunas épocas sólo se consideró un apartado de la visión gnoseológica o epistemológica para conocer al cosmos (*kosmos aiestheticos*), en otras se vinculó con categorías y prácticas como las del arte, belleza, creatividad, gusto, experiencia y contemplación en torno a “lo bello”.

Por lo anterior, y a manera de introducción a nuestro problema de estudio, revisaremos de forma sucinta la historia del concepto “estética”, así como la aparición de otras nociones, actores y sucesos que influirán en la comprensión del término y sus alcances.

Como veremos, existen varias categorías que requieren un profundo análisis, pues, ya sea de manera expresa o tácita, llevan el apellido de “estética”. Dichas categorías las encontraremos claramente enunciadas tanto en la Ilustración como en el Romanticismo. Así, la Ilustración, al hablar de “estética”, lo hizo desde la enunciación del concepto de “experiencia estética”, ligada a términos como los de “sentimiento” y “sensibilidad”. Por otra parte, el Romanticismo invitó a “contemplar” como práctica sustancial de la anteriormente llamada “experiencia estética”, al considerar que el hombre, su espíritu, alcanzó la plenitud y la capacidad de gozar de una forma más elevada.

Por lo anterior, el análisis de las categorías que propongo en este ensayo, servirá para una mejor comprensión del desarrollo del concepto *estética*, en su versión ilustrada y romántica. Uno de los objetivos de mi ensayo es revisar la transición que el concepto de estética sufrió entre la llamada “experiencia estética” (Ilustración), y la “contemplación estética” (Romanticismo), para reconocer la conexión de esta última con la noción medieval de

“mística”, la cual se acerca al despliegue del sentimiento que, sobre la razón, exaltarán los románticos como parte fundamental de la experiencia (contemplación) estética. De lo anterior, se desprende el planteamiento de la hipótesis de que la estética en el Romanticismo ha de entenderse como una “contemplación” al estilo medieval, cercana a la visión mística de dicho contexto. Creo que la contemplación, tal como la propondré en este ensayo, será más profunda que la pura experiencia estética, ya que, entendida como “contemplación estética romántica medieval” es posibilitante (capaz de concebir, diseñar y construir posibilidades a través de la complejidad) de la formación y realización de los seres humanos, al estar conformada de elementos tales como: la quietud, en un mundo inquieto; el silencio, en un mundo de infinitos ruidos; la franqueza, en un mundo de simulación; la transigencia, en un mundo de fanáticos, etc. Los anteriores son valores y virtudes con un fondo que afecta otros aspectos de lo humano (la voluntad, la inteligencia, la afectividad y la biología o cuerpo). Así, cuando estos últimos se desarrollan de manera más humana, dan como resultado seres realizados, ética y estéticamente hablando, pues posibilitan el que nos “sumerjamos” en las profundidades de lo humano.

Para justificar lo anterior, me apoyaré en algunos autores y comentaristas de las obras de la época, que nos ayudarán a comprender mejor este proceso. ¿Qué es lo que hace fundamentalmente distinta la “experiencia” de la “contemplación”?, ¿qué factores, además de las categorías analizadas (como el interés y desinterés,) influyeron en esta transición?

Por último, y como parte central de este ensayo, revisaremos la figura de Ludwig Van Beethoven como artista y músico que vivió, que percibió y sintió, es decir, contempló, de esta manera romántica medieval, mística y limpia, que lo transformó para profundizar y sentir la vida desde ahí y para poder producir y crear la obra que nos legó.

La idea de progreso moderno, no realizada aún, y el lugar al que llevó al mundo la economía capitalista, nos tienen navegando en la “superficie de la superficie” de lo humano y sin rumbo fijo. Es por ello que propongo retomar la contemplación y en específico la “contemplación estética romántica medieval” como una actividad que nos llevará a esas profundidades humanas mencionadas y a una mayor realización.

Breve Historia del Concepto de Estética

Desde la Grecia clásica se hablaba ya de estética, aunque se trataba de una comprensión relacionada solamente con los sentidos. Aun así, lo que anunciaban los filósofos con esas reflexiones fue el comienzo de la larga trayectoria que tendría que recorrer este concepto, pasando por las distintas épocas de la historia conocida por el hombre, hasta nuestros días, sumando contenidos y disertaciones variadas sobre el tema. Recorrido que, si nos remitimos a Hegel, es esta especie de evolución dialéctica que necesariamente el espíritu absoluto tendría que realizar para llegar al Romanticismo, esto es, para llegar a su máximo esplendor.

Revisemos el desarrollo que tuvo el concepto de “estética” para entender cómo es que surge como tal en el siglo XVIII y revisar posteriormente las transformaciones que tuvo a finales de este siglo y comienzos del XIX; cambios que impactarían la concepción del fenómeno del arte en sus distintos ámbitos, desde la comprensión, la producción, la recepción y la apreciación.

Iniciemos en Grecia, donde los filósofos ya habían comenzado a encontrar respuestas a lo que percibían con sus sentidos (*aisthetike*), no obstante, sería hasta entrada la Ilustración, con Baumgarten (1714-1762), que se iba a esgrimir el concepto de "estética" propiamente dicho, a partir de determinar su relación con un uso particular de la razón humana.

Son muchos siglos los que transcurren entre el mundo antiguo, la Grecia clásica y el periodo helénico, sin embargo, algunas ideas nos pueden dar cuenta de la construcción y contenido que el incipiente concepto “estética” tenía para los filósofos y pensadores de estas épocas. Concepción que representa, sin dudar, un gran avance respecto a épocas inmediatas anteriores, aunque continúa siendo una idea de “estética”, digamos, simple, dado que se comenzaba a descubrir, junto con ella, el mundo y sus nuevas y diversas realidades.

En la antigua Grecia se hablaba de "lo bello" asociado a reflexiones sobre "lo bueno", siendo esto lo que es útil y perfecto, y por lo tanto, emparentando la comprensión de "lo bello" siempre a la armonía y a la proporción. Para Platón, la belleza es una idea que existe independientemente de las cosas bellas. En el mundo podemos ver la belleza, pero sólo adentrándonos en ella podremos conocer la belleza verdadera, que es aquella que reside en el

espíritu. Lo terrenal, la belleza del mundo, es tan sólo una manifestación de tal belleza. En Platón, entonces, la belleza es una concepción metafísica (antes decía ontológica) que se encuentra ubicada en "el mundo de las ideas" y lo bello en este mundo es sólo una reminiscencia de la idea de belleza. Aristóteles afirmaba que *"la belleza consiste en una magnitud y disposición ordenadas"*¹ y que las principales formas de la belleza son el orden, la proporción y la precisión.

Para los estoicos *"lo bueno es aquello que se elige; lo que se elige es aquello que se ama; lo que se ama es aquello que se estima; lo que se estima es aquello que es bello; por lo tanto lo bello es lo bueno"*.² En Plotino, en cambio, la estética derivaba de la teología: *"No es la belleza sensible, ni la belleza formal, ni la racional lo que produce la atracción, sino una emanación de Dios lo que constituye la intensidad del sentimiento estético. El bien es lo bello actuado, dice Plotino, y lo bello es el bien contemplado"*.³ Pitagóricos, Platón, Aristóteles, estoicos y hasta Vitrubio acudieron a esta teoría de la proporción de la belleza.

En la Edad Media, uno de los representantes más influyentes es San Agustín, y es él el encargado de cristianizar el pensamiento de Platón y de Plotino. Sus reflexiones marcarán la mayoría de las ideas de sus sucesores hasta la pre-escolástica. *"Muy pronto afirmó que lo bello tenía un valor intrínseco, independiente, y, por tanto, no identificable con lo útil"*.⁴ Es uno de los pensadores que habla de la experiencia estética y de la contemplación de lo bello. Una de las riquezas de su pensamiento se deriva de la posibilidad que tuvo de vivir de manera pagana y luego convertirse al cristianismo. De las dos formas de vida y pensamiento nutrió sus reflexiones, aunque, poco a poco, fue siendo más crítico de la vida pagana. *"La belleza despierta en nosotros un placer, que en sí mismo no es malo si va exento de concupiscencia"*.⁵

¹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín (España, Tecnos/Alianza, 2002), 158.

² Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. (México: FCE, 2012), 65.

³ Bayer, *Historia de la*, 83.

⁴ Juan Plazaola, *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos* (España: Universidad de Deusto, 1999), 39.

⁵ Plazaola, *Introducción a la*, 41.

Como sabemos, ya desde la **Pre-escolástica** de la Edad Media, en que San Agustín escribe, acudimos a un momento que puede parecer ajeno o raro a nuestra forma de pensar actual, donde se intentó justificar la fe sin ayuda de la razón, pues los axiomas para el razonamiento provenían de la fe religiosa, de forma que debería ser la razón la que se apoyara en ellos y no al revés. “*El dogma es algo absolutamente extraño a la razón y no debe pedirle a ésta apoyo alguno*”.⁶ Pero inmersos ya en los siglos XII y XIII acudimos a la llamada **Escolástica**. Para entonces, una de las tareas fundamentales de los filósofos de esta época fue la de acercar la razón a la fe, no sólo razonando con la fe como punto de partida, sino fundamentalmente como punto de llegada; no se trataba de demostrar ahora que los razonamientos eran piadosos, sino, además, que la piedad era razonable, es decir, los filósofos de este periodo, como San Anselmo, comenzaron a racionalizar el dogma. Sería hasta la llamada Alta Escolástica cuando los esfuerzos realizados por filósofos como Averroes, Alberto Magno, Duns Escoto y Guillermo de Ockham, lograrían diferenciar con claridad los papeles de la fe y la razón. Esfuerzos que se reflejan en la *Suma* de Santo Tomás de Aquino y que iniciaron el proceso de independencia de la razón que marca el fin de la Filosofía medieval y el comienzo de la Filosofía moderna, la cual pudo aceptar y buscar otra explicación a la belleza distinta a la asociada con la divinidad.

En el Renacimiento, y posteriormente en la Ilustración, la palabra *estética* comenzó a significarse de manera distinta, aceptando connotaciones diferentes a las épocas anteriores. Una de las principales ideas que cambia es la del hombre mismo y se abandona el modelo ideal que se tenía de éste; en la antigüedad “*el modelo es el docto y erudito, conocedor de las letras y el pensamiento antiguos, cultivador del “decoro” y de la “armonía”; por eso debe buscar la perfección en el estilo y el lenguaje, como expresión de la armonía y belleza interior*”⁷. Pero tal modelo se sustituye con el modelo del libre pensador que aventura ideas, invenciones y conjeturas nuevas, que no usa en su razonamiento el pensamiento y a los pensadores antiguos como autoridad, sino que toma distancia de éstos y su pensamiento se vuelve la autoridad misma que se justifica con la eficacia de los frutos que produce (piénsese, por ejemplo, en Andrés Vesalio).

⁶ Plazaola, *Introducción a la*, 86.

⁷ Plazaola, *Introducción a la*, 67.

Comienza entonces a aparecer una lista importante de personajes que irán transformando poco a poco, con sus reflexiones, el contenido de la palabra “estética”. Por un lado los que se adscriben al “racionalismo cartesiano”, como Spinoza, Leibniz y Wolff, y por el otro, quienes se adhirieron a las ideas de David Hume, más en la línea del “empirismo”, sentimiento o percepción sensible individual. Así, hay dos corrientes opuestas: los racionalistas decían que la causa de que experimentemos gozo estético es que nos enfrentamos a las cosas bellas (el eje era aprehender o definir la idea de la belleza), mientras que los empiristas invertían por completo la relación causal y decían que la causa de que las cosas sean bellas es que nos producen gozo estético (el eje es la experiencia de la belleza). Esta segunda manera de concebir la relación humana con lo bello, donde lo importante no es el abstracto universal misterioso con el que nos conecta, sino la intensidad de la experiencia individual que suscita, fue el que terminó imponiéndose.

Estamos ya en el Renacimiento y los cambios comienzan a tomar forma. Marcilio Ficino dice que la belleza es “*la fuerza que llama y embelesa (vocat et rapit) la mente o los sentidos*”.⁸ Giordano Bruno no redacta una definición de belleza, pero en las ideas que manifiesta se puede encontrar este subjetivismo más claro, que nos indica el cambio de rumbo respecto a ideas anteriores; para él “*no existe nada que sea absolutamente bello, sino sólo para alguien*”.⁹

Ya en el siglo XVII, los racionalistas tratan de reformular su postura, pero en lugar de buscar un abstracto universal en la idea de lo bello, lo buscan en el individuo que experimenta lo bello, en su estructura psíquica, es decir, vuelven un poco a la concepción objetivista de la estética pero, como la semilla de la otra postura ya germinó, para finales de éste y principios del XVIII, se toma más en cuenta la postura psicologista, aquella que comenzará a tomar en cuenta, sin poderla definir del todo, esa facultad que ayuda en el proceso de percepción y que permite que el que contempla externe su “gusto” por lo que ve y escucha. Lo expresa mejor Tatarkiewicz:

⁸ Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, 241.

⁹ Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, 243.

*“La tendencia subjetivista en estética cambió las preocupaciones de esta ciencia: se abandonó la búsqueda de unos principios generales y de las reglas de la belleza y el arte porque no se confiaba ya en ellos. En su lugar, se intentó descubrir las bases psicológicas de los fenómenos estéticos: ¿imaginación, gusto, o simplemente el proceso asociativo de la imaginación?”.*¹⁰

Llegamos así al siglo XVIII, al llamado “Siglo de las Luces”, uno en el que se conformarán y se concretarán muchos cambios que venían gestándose desde algunos siglos atrás. Años, los del 1700, en los que se consolidan finalmente las viejas discusiones de Galeno, el médico del siglo II, o la de Boecio en *Quadrivium*, en el siglo VI y “*Trivium*” en el siglo IX, sobre las distintas artes y su separación dependiendo de si se basaban en alguna habilidad intelectual o en alguna habilidad manual o performativa en “artes liberales” y “artes vulgares”, también llamadas “intelectuales” o “artesanas y manuales”. José Jiménez define muy bien el siglo XVIII en su *Teoría del Arte*:

*“Durante el siglo XVIII, se produce lo que puede considerarse una gran revolución en la cultura europea: la expansión y auge de las ciencias naturales, con la aceptación creciente de las teorías de Galileo y Descartes. Un nuevo clima cultural impera en Europa, con el racionalismo y la experimentación como ideas claves del nuevo ideal científico, algo que a la larga, con su aplicación práctica, implicará el desarrollo de la técnica moderna, sin duda el factor determinante en la deriva de nuestra civilización. Todas esas transformaciones suponen, en el plano ideológico, una tendencia a emancipar el pensamiento de todo tipo de tutelas, del dictado o limitación de una “autoridad” externa, bien se trate de la Antigüedad Clásica, o de la Iglesia. Una tendencia que acabaría culminando, ya en el siglo XVIII, con las distintas formulaciones del programa de la Ilustración o las Luces por toda Europa. La expansión del “espíritu científico” fue preparando el terreno para una clara distinción entre las artes y las ciencias, completamente ausente en los debates antiguos, medievales y renacentistas sobre el tema. Poco a poco se iba dibujando un nuevo cuadro institucional e ideológico del saber y de las prácticas y actividades de la representación, de la imagen”.*¹¹

¹⁰ Tatarkiewics, *Historia de Seis Ideas*, 248.

¹¹ José Jiménez, *Teoría del Arte* (España: Tecnos/Alianza, 2002), 97.

Es en 1735 cuando Alexander-Gottlieb Baumgarten utiliza la palabra *estética* en su tesis doctoral y en 1750 publica su *Aesthetica*. “*Es el primero que intenta hacer de la ciencia de lo bello y del arte una ciencia distinta de la otras*”.¹² Baumgarten terminaría por definirla como “la ciencia del conocimiento de lo sensible (*scientia cognotionis sensitivae*)”, en la que Filosofía y arte, “*tan repetidamente tenidos por antitéticos, están por el contrario, en la más estrecha unión*”¹³, ya que son capaces de componer una *obra de arte*.

Sin embargo, esta definición estaría orientada a una nueva forma de concebir la razón humana, a la vez que al momento previo del desarrollo de la ciencia; ambas, razón y ciencia moderna, se convertirían en la nueva y absoluta guía no sólo de la naciente estética, sino del conocimiento y de las explicaciones de los sentidos en general.

Sería en los siguientes siglos de su aparición, en los que la Estética emergería como una disciplina autónoma, tomando incluso distancia de la antigua concepción que la relacionaba con la percepción y los sentidos. A partir de ahora la Estética se habría de posicionar como una disciplina encargada de analizar lo bello ya no sólo como lo que se percibe, sino como algo propio del objeto que se percibe o algo que atiende al “gusto” de quien percibe. Así, la tensión entre material-inmaterial en el campo de la Estética se transforma en otra entre lo objetivo y lo subjetivo.

“A Schiller, más que a Kant, le debemos el esfuerzo por entender la belleza como un atributo adherido a la propia realidad, al propio objeto (bello) en cuanto que está ahí, y no sólo entendido como una cualidad que puede expresarse en juicios, esto es, como “forma de una forma”, sino también para que el sujeto pueda vivenciar (a través de una experiencia única) la relación con el objeto bello como objetivación misma de su propio ser”.¹⁴

¹² Plazaola, *Introducción a la*, 103.

¹³ Baumgarten, Alejandro, *Reflexiones Filosóficas acerca de la Poesía*. Ed. Aguilar. Madrid, 1960, p.19 citado en Andrés Alberto Kroepfly Ahumada, “*El Poder Transformador del Cine: la Poética del Despertar*” (Tesis de maestría, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2008) 6.

¹⁴ Manuel Rodríguez Guerrero, “Schiller y el diagnóstico Estético-Antropológico de la Ilustración”, A parte Rei Revista de Filosofía, núm. 68. (Marzo 2010): 3. La frase entrecomillada –forma de una forma- tiene otra cita a su

Y aparecieron entonces una serie de definiciones sobre la estética, o sobre lo bello, que estarán marcadas por esta tensión entre sujeto y objeto. En la teoría del arte, al menos, dice Tatarkiewicz, fue donde tuvo lugar el gran cambio, la victoria del subjetivismo. De la lucha entre estas dos posturas discordantes nacería el Romanticismo.

Sujeto vs Objeto

Los empiristas del siglo XVIII, y su idea de estética, son quienes introducen un nuevo método, el psicológico ya mencionado. Esto es, uno que toma en cuenta primero al sujeto que al objeto. Hay una facultad humana capaz de sentir y juzgar la belleza de los objetos. La belleza para ellos depende de las dos partes, sujeto y objeto, de la relación que se da entre ambos. Además, la belleza no tiene que ver con los sentidos, sino con *el sentimiento*, una facultad diferente. Sin embargo, en algunos empiristas sigue existiendo la influencia del racionalismo cartesiano y con ello, la dificultad para reconciliar las dos corrientes mencionadas anteriormente: racionalismo y empirismo.

Emanuel Kant es, sin duda, uno de los filósofos fundamentales del siglo XVIII y es que, quizá, como lo vivió casi completo (1724-1804), pudo ser sensible a las tendencias ideológicas que se iban desarrollando para lograr conjuntarlas, reconciliarlas y proponer una especie de síntesis e inaugurar así un nuevo rumbo en distintos campos del saber y de la Filosofía; uno de ellos, la estética. Kant es un filósofo que no podemos dejar de lado al intentar estudiar la Estética debido a los alcances de su obra y a la influencia que tuvo tanto en sus contemporáneos como en otros filósofos posteriores a él, o incluso en personajes que pertenecían a otras áreas, como el arte. Hay quienes afirman, por ejemplo, que Beethoven leyó a Kant y esto nos hace pensar en la posible influencia que en el pensamiento y personalidad del músico habrá tenido la obra del filósofo.

Kant fue el primero en afirmar que “*el dominio estético no se basa en el conocimiento, sino en el sentimiento*”¹⁵. Esta es sin duda una idea trascendental para lo que posteriormente se

vez en el texto, *Carta del 25 de enero* en Schiller, F. Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Madrid, 1990.

¹⁵ Bayer, *Historia de la*, 181.

considerará al momento de *crear*. Si esta afirmación kantiana transformó la manera de percibir y de sentir, si esta consideración dio pie a que algunos artistas comenzaran a tomar en cuenta, por fin, los sentimientos, de manera distinta a los racionalistas cartesianos, estamos ante una idea revolucionaria, ante un momento histórico que transformó la vida de algunos que, posteriormente, con su obra, fueron impactando a las sociedades y transformándolas a su vez. El devenir de la historia no se da por sí solo, va siempre de la mano de algunas ideas que hombres y mujeres de épocas anteriores se atrevieron a poner en práctica, a vivirlas para modificar, consciente o inconscientemente, sus entornos. Para Kant, entonces, “*en el dominio estético basta con saber si sentimos placer o desagrado*”.¹⁶

En 1790, Kant publica su *Crítica del Juicio*, texto en el que sistematiza las tesis de empiristas y racionalistas y en el que queda

“definido el puesto de la estética en el cuadro de las ramas del saber, deslindados los terrenos del arte y de la ciencia, la conciencia estética separada de la inteligencia abstracta y claramente diferenciada la fruición estética del placer meramente sensible (contra los sensualistas), así como de lo útil y lo perfecto (contra los intelectualistas)”.¹⁷

Dice Bayer, en su *Historia de la Estética*, que todos los teóricos alemanes del siglo XVIII estuvieron sometidos al imperio de Baumgarten, quien, como ya veíamos, fue el primero que separó esta ciencia de lo bello, de las otras ramas de la Filosofía. No obstante, estos teóricos fueron más allá y se movieron en otro campo, “*el de la **Empfindung**, que es a la vez sensación y sentimiento*”.¹⁸

Vemos, entonces, cómo el siglo XVIII, heredero del racionalismo de Descartes, comienza a no aceptar como únicas las reflexiones y dictados de la razón para explicar lo que va aconteciendo en este nuevo mundo que ha dejado atrás la minoría de edad. Un mundo que crece en avances científicos, que progresa y que le encuentra explicaciones teóricas a muchos

¹⁶ Bayer, *Historia de la*, 181.

¹⁷ Plazaola, *Introducción a la*, 121.

¹⁸ Bayer, *Historia de la*, 186.

fenómenos de la realidad, incluido el del arte. Fue precisamente Kant quien, a decir de Juan Plazaola, dio armas poderosas a los románticos con sus síntesis y aportaciones novedosas.

En el siglo XVIII “*se fueron tolerando y luego reconociendo las reacciones del sentimiento contra la razón, hasta se admitieron las incursiones de fuerzas irracionales*”.¹⁹

En 1772 (a manera de ejemplo), Sulzer habla ya, en su Teoría de las Bellas Artes, de lo bello considerado como lo sentido por una facultad, el “gusto”; y a la razón se le deja como la facultad para conocer lo verdadero, lo perfecto y lo moral.

Otros Elementos Importantes del Siglo XVIII.

La Crítica y el Público

También durante el siglo XVII y el XVIII surgieron otros dos elementos que fueron cobrando importancia en el ámbito del arte y en la consideración de éste como bello además del autor de la obra: *El Público aunado a la Crítica y la Historia del Arte*.

Público y crítica comparten las fechas de nacimiento, concretamente en la modernidad y como elementos del arte. En 1673 surgen en Francia los llamados “salones” de la Academia en los que sólo podían exponer los miembros de ésta. Con el tiempo comenzaron a permitir el acceso no sólo a los cortesanos, sino a otros ciudadanos para que observaran las obras y, con esto, se les otorgó la posibilidad de decir qué pensaban de tales obras. Comenzó a tomar forma, así, la “crítica del arte”, principalmente en la pintura; luego se extendió a las demás artes ya bien clasificadas. Estamos hablando aquí de la crítica extendida a cualquier obra y por parte de cualquier persona ya que, como nos desglosa José Jiménez en su Teoría del Arte, las palabras *kritérion* y luego *kritikós* provienen de Grecia y de usos exclusivos para “jueces” y sus análisis de obras literarias. Poco a poco se extendió el uso hasta llegar a esta afortunada plataforma en donde cualquiera que acudiera a una exposición podía dar su punto de vista o crítica.

¹⁹ Plazaola, *Introducción a la*, 82.

Es el siglo XVIII

*“un contexto en el que se ha generalizado ya en todo Europa un uso teórico del concepto de crítica, que se entiende fundamentalmente como la formulación de un juicio de valor aplicado a obras literarias, artísticas o musicales, sostenido con argumentos intelectuales. Y, por tanto, como un elemento clave en la clasificación y jerarquización de las obras, así como en la formación del ‹gusto› del público”.*²⁰

Fue Diderot quien contribuyó de manera importante al desarrollo de este concepto en sus constantes críticas sobre las exposiciones parisinas. En 1766, Lessing reconocería en el Laocoonte, no obstante todo el desarrollo y lo que implica ser un crítico de arte y estar cultivado, *“la complejidad del ejercicio de la crítica, la posibilidad de que resulte fallida”*.²¹ Se dio inicio así a posibles pautas para definir las obras como bellas. A tal grado se desarrolló el concepto de crítica -dice José Jiménez- que Kant tuvo que hacer las distinciones pertinentes para el uso de la palabra en su *“Crítica de la Razón Pura”*.

Otro factor importante en la consolidación del “público” fue el gran crecimiento que se dio en las distintas áreas de la cultura. Así, por ejemplo, en la literatura y gracias a la imprenta ya muy expandida, se imprimen grandes cantidades de libros dándole un fuerte impulso a la novela. Aparecen, por otro lado, una gran cantidad de escenarios públicos en donde se interpretan obras de teatro. Y, finalmente, proliferan los conciertos públicos de música, lo que desarrolla toda esta rama del arte. Todo esto nos da una idea clara del crecimiento que tuvo el concepto de “público”, y con éste la crítica a partir del siglo XVIII de una manera más intensa y más presente.

La Historia del Arte

“Aunque gozamos de las obras de arte, menospreciamos al artista”. Esta frase de Plutarco nos deja ver cómo el artista era, efectivamente, visto como alguien vulgar en la antigüedad clásica y hasta entrado el siglo V. A decir de Udo Kultermann en su libro *Historia de la Historia del*

²⁰ Jiménez, *Teoría del arte*, 127.

²¹ Jiménez, *Teoría del arte*, 130.

Arte, el arte no parecía digno de esfuerzo intelectual. Por esta razón es que la historia del arte como hoy la conocemos, con un marcado aire científico e histórico ilustrado, comienza propiamente con Winckelmann.

Es decir, sí hubo, en momentos anteriores a la Ilustración, personajes que escribieron textos que daban cuenta de los artistas de la época e incluso con algunas descripciones de sus obras. Así, tenemos nombres como Jenócrates de Grecia, Plinio el Viejo, Boccaccio, Petrarca, Filippo Villani. Cenninno Cenninni escribe en 1400 *El Libro del Arte*, pero es en 1764 cuando Winckelmann publica su *Historia del Arte en la Antigüedad* y, con ella, una nueva forma científica de hacer historia, rescatando el pasado, proponiéndolo como posible forma de vida presente y proyectándolo al futuro como posibilidad de transformación. Lo que Winckelmann hace es posibilitar un sujeto histórico como condición de cambio. Sujeto histórico marcado por la melancolía que le supone anhelar la belleza antigua y afirmar su necesidad, “*la historia que Winckelmann escribe se configura desde el deseo de felicidad y grandeza que sólo un sujeto histórico puede hacer suyo*”.²²

De nuevo Denisse Diderot, quien llega a decir como anunciando lo que pasaría a finales del siglo XVIII con el arte y los artistas, “*Las reglas han traído la rutina al arte y no sé si lo han perjudicado más de lo que le han beneficiado. Me explico: han protegido al artista mediocre y han perjudicado al genial*”. Y Kutlermann agrega para complementar estas ideas:

“El siglo XVIII, la era de la Ilustración, se mantuvo hasta mediados de siglo bajo el signo del Racionalismo. Lo que, de acuerdo con su naturaleza, determinó igualmente la relación de la época con el arte del presente y del pasado. Los grandes de este siglo crearon un nuevo movimiento, dirigido a captar los aspectos sensitivos de la obra de arte: Diderot, Reynolds y finalmente Winckelmann. Lo que a principios de siglo era considerado aún como materia muerta, a la que daba forma la acción creadora del artista, se convirtió en una nueva realidad, a partir de la que poder comprender el espíritu del artista. De aquí en adelante fue posible considerar la evolución del arte como un todo orgánico y

²² Valeriano Bozal, ed. *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas, Vol. I* (Madrid: La balsa de Medusa, 2000), 25.

*echar las bases sobre las que la Historia del Arte podía sentirse, por primera vez, expresión de una legitimidad interior”.*²³

Es así como la historia del arte pasó a ser tomada en cuenta de otra manera a partir de la segunda mitad del XVIII, gracias a autores como los mencionados en este apartado; piezas clave, ellos mismos, en la transformación y origen de esta nueva perspectiva.

Hemos, pues, analizado el camino que la palabra Estética tuvo en estos 25 siglos desde Platón hasta nuestros días. Vimos las distintas construcciones que de ella se hicieron y cuál es el contenido actual del concepto. Importante, ya que, de esta comprensión se desprenderán los análisis que haremos sobre lo que es la experiencia estética. El arte aparecerá en estas reflexiones, ya que no es sólo la naturaleza y observarla lo que se ha relacionado con la experiencia estética; con el tiempo, las obras hechas por los artistas y vistas por otros dieron pie a la posibilidad de experimentar algo, “un no sé qué”, que posteriormente se relacionó con los sentimientos. El arte, entonces, se comenzó a reconocer como esa producción humana capaz de mover el ánimo de otros y el del que la produce.

Este concepto compuesto por dos palabras, “experiencia y estética”, tuvo también sus movimientos en términos de contenido y de cómo entenderlo y explicarlo. El gran cambio iniciado por Descartes sin duda impactó esta construcción y más adelante los empiristas y los ilustrados harían su trabajo al respecto para inyectarle contenido al término. Pero el viraje más fuerte, en muchos ámbitos, se estaba cocinando para finales del siglo XVIII. Nuevos aires, nuevas profundidades intelectuales, rebeldía sincera, verdaderas y honestas intenciones por modificar la realidad social se arremolinaban en los aires de la hegemonía europea. El Romanticismo comenzaba a tomar forma, los sentimientos afloraban y eran reconocidos para,

²³ Udo Kultermann, *Historia de la Historia del Arte. El Camino de una Ciencia* (Madrid: Akal, 1996), 62.

de manera contundente y profunda, transformar el arte, la comprensión religiosa, social, cultural y política de la época.

Pero, ¿qué es esto del Romanticismo?, ¿qué lo hace distinto a la Ilustración?, ¿qué cambios propició esta nueva cosmovisión?, ¿qué consecuencias tuvo en el arte y en lo que éste le provoca a creadores y espectadores?, ¿qué es la experiencia estética?, ¿qué es la contemplación?, ¿hay diferencias entre estos dos términos?

En una pregunta: ¿qué pasó en el espíritu del hombre del siglo XIX para transitar del concepto de “experiencia estética ilustrada”, al de la “contemplación romántica” en su producción artística y en especial en la música?

En el capítulo uno abordaremos la llamada “Ilustración” para descubrir cómo se entendía el concepto de la “experiencia estética” como resultado de la recién inaugurada ciencia de lo bello (la Estética) de Alexander Baumgarten. Por otra parte, en ese siglo, el XVII, comenzó a surgir una serie de categorías alrededor de la estética que ayudarían a comprender mejor el concepto de belleza y su relación con la experiencia mencionada para una mejor comprensión.

Pasando al capítulo dos, entraremos a la contraparte, a la época llamada “Romanticismo”, esa nueva etapa que transformó la visión de los aspectos filosóficos, religiosos, sociales y culturales. Revisaremos las características de la época, sus diferencias frente a la Ilustración y lo que algunos llaman “el gran giro”, usando las mismas categorías estéticas revisadas en el capítulo uno, pero que ahora se revelan portadoras de un contenido complementario y distinto a la vez; veremos en qué consistió y las implicaciones de estos cambios en el campo de la estética.

Desde la Filosofía se hacen muchas reflexiones que afectan de manera importante a las personas que, incluso, nada tienen que ver con este campo del saber. Dos de los filósofos más interesantes y complejos que marcaron un parteaguas a finales del siglo XVIII, y que pusieron en la mesa los nuevos rumbos de la reflexión, fueron Kant y Hegel. Estos dos, con sus análisis, impactaron al resto de los filósofos y en las ideas que salían a la luz, así como a los no filósofos y artistas que comenzaban a comportarse de manera distinta sin saber claramente por qué. Para

apuntalar el análisis propuesto en este ensayo, revisaremos algunas de sus propuestas intelectuales relacionadas con la estética y el arte, de manera que podamos comprender de forma más clara por qué la contemplación de la naturaleza y del arte inspiró tanto a los artistas románticos y por qué se considera a esta época como la más alta en términos de desarrollo espiritual.

El capítulo tres nos dejará ver con más detalle la evolución histórica de la contemplación. Los rasgos particulares de la contemplación estética y por qué destacar la contemplación romántica **medieval** como una muy afortunada manera de rescatar al hombre, al espíritu, a los valores y virtudes que construyen al ser humano.

Por último, en el mismo capítulo, Beethoven y su muy peculiar manera de vivir y como precursor y ejemplo de esta manera de contemplar de manera romántica medieval. Un genio que sabía que lo era, y esto es mucho decir. Un espíritu profunda y completamente libre en el alma, que, inmerso en las cotidianidades inevitables, quiso y supo cómo sortearlas para lograr componer sus más de cien *opus*. En los últimos años de su vida, la última de sus sinfonías es según mi parecer, una especie de testamento sinfónico, y creo que aun si tuviera más palabras que las de la Oda a la Alegría de Schiller, seguramente éstas no expresarían de manera más clara la vida y sentimientos profundos de este portento de la música; pues, por encima y por debajo de las palabras, la música a veces expresa mejor las cosas, en especial las referidas a las emociones y el ánimo.

Hay seres que nacen y llevan la vida que se les va imponiendo sin tener idea de cómo sucede esto; parece que les pasa por encima. Hay otros que se le adelantan a la vida, que se van al frente en esa carrera extraña y difícil de definir y describir, y lo hacen con una gran claridad de su destino y lo van realizando de forma contundente. Parecen llevarle ventaja siempre a la vida vista como simple transcurrir de los días. La vida de Beethoven fue una de aquellas, un adelantado. Su “arrogancia” sólo era la fachada de un alma que, en las profundidades de su esencia, era altamente sensible y segura de lo que era y de para qué era. La manera de sentir, de percibir, de experimentar y de contemplar de Beethoven fue de esas pocas que nos atrevemos a ponerle el calificativo de única, auténtica o irrepetible. Su seguridad en el dominio de su expresión interior a través de la música iba mucho más allá de su carencia fisiológica; una

seguridad que solamente un espíritu como el suyo tiene y que es necesaria y suficiente para saber que lo que componía, aunque no lo escuchara, era perfecto y podía ser, con toda certeza, expuesto al escrutinio del público y la crítica. Parecería, en retrospectiva, que en verdad había un plan para que su vida fuera vivida como él lo hizo. Da la impresión de que si en algo hubiera sido diferente, nada hubiera acontecido como sucedió y no hubiera logrado componer lo que compuso ni expresar lo que expresó, esto más allá del absurdo cliché. Talento puro, carácter fuerte, completa noción de sí mismo, soledad, sordera, todos, ingredientes complejos de una personalidad avasalladora que demostró que “así tenía que ser”.

Capítulo I. Estética de la Ilustración: La Razón como Principio Estético.

*“Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos”.*²⁴

Jorge Luis Borges

Toca ahora concentrarnos en el periodo conocido como *Siglo de las Luces* o *Ilustración* para entender más específicamente la estética de este periodo y conocer esas otras influencias que tuvo, y cómo se fue desarrollando a la par de otros aspectos de la vida del hombre y su imparable devenir. El XVIII fue un siglo muy peculiar en el que se desarrollaron muchas de las ciencias que hoy seguimos estudiando y desde las cuales se fueron conformando muchos de los saberes actuales. La noción estética, como vimos, recién tomaba forma, además, paralelamente a este proceso, otras categorías fueron adquiriendo significados más interesantes contribuyendo a ampliar y profundizar el sentido del término “estética”. Vamos a revisar, en este capítulo, algunas de estas categorías.

De las reflexiones ilustradas, racionales, se iban a desprender a su vez las primeras posturas románticas a finales del siglo XVIII. Personajes como Herder, Goethe, Schiller, Hegel, Kant, etc., que pertenecen a ese siglo, son precursores del movimiento romántico.

La Ilustración y el Desarrollo de las Ciencias Sociales como Contexto de la Estética

Comencemos por entender y conocer mejor el siglo de las luces. En los siglos XVII y XVIII acudimos a lo que conocemos como la revolución intelectual, que consistió no sólo en el avance en algún tema en específico, sino en el desarrollo de varias de las áreas de las ciencias naturales. Dicha revolución tuvo sus orígenes en Europa, pero su impacto se extendió a todo el mundo con el paso de los años.

²⁴ Jorge Luis Borges: *Siete Noches*. Ed. Alianza. Madrid, España, 200. p. 121 citado en Andrés Alberto Kroepfly Ahumada, “*El Poder Transformador del Cine: la Poética del Despertar*” (Tesis de maestría, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2008) 22.

La cúspide de este proceso fue la Ilustración, que dio a las ciencias naturales su carácter de modernidad y que creó las actuales ciencias sociales, que sacó a la luz una nueva metafísica de las leyes naturales y del progreso humano, que destacó un humanitarismo nuevo, que afectó a la religión y que cosechó en el arte frutos del clasicismo al tiempo que plantaba las semillas del romanticismo.

El desarrollo de estas nuevas ciencias trajo consigo un creciente escepticismo respecto de Dios, pero, al mismo tiempo, los intelectuales se volvían más dogmáticos respecto al hombre. Esto dio pie a un estudio más racionalista del hombre, lo que hoy llamamos Sociología.

Una de las ramas importantes de la Sociología que surgió de manera distinta fue la Historia, ahora con un talante más científico. De aquí que aparecieran estudios como los de Jean Mabillon, monje benedictino francés; los de Giambattista Vico, profesor Italiano y los de Johann Winckelmann, considerado el fundador de la arqueología científica, sin olvidar a Johann G. Herder y sus ideas sobre el progreso y la historia que incluía a la naturaleza y al cosmos, donde vemos ya el tono prerromántico sin duda.

No obstante el desarrollo de la Historia, la Ilustración fue una época anti histórica y esto se explica de la siguiente manera. Los ilustrados estaban seguros de que su época era la mejor de todas en muchos sentidos, y entonces no tenía objeto estudiar las anteriores. Así, por ejemplo, durante el siglo XVIII se consideró a la Edad Media como una “era de fe y superstición” y los ilustrados lo que querían era, precisamente, librarse de esos calificativos por considerarlos como fuentes de ignorancia. Una vez liberados de la superstición usarían su propia consciencia interna, su propia “fe” (la razón).

Otra de las preguntas importantes que se formularon en la época fue cuál sería la mejor forma racional de gobierno político para la humanidad. A esta cuestión respondieron diferentes personajes y de distintas formas haciendo alusión a la relación entre religión y monarquía, por ejemplo. Así, tenemos a Hobbes con su Leviathan, a John Milton y sus ideas de que el Estado racional debe asegurar a sus ciudadanos libertad de cultos, de palabra, de casarse, de divorciarse, entre otras. A John Locke, quien tuviera fuertes influencias en los empiristas del

XVIII y quien desarrollara conceptos fundamentales para la posterior teoría política, tales como el de *soberanía popular* o ideas como las de rebelión, en caso de que un gobierno dejara de realizar su tarea.

Al mismo tiempo que estas ideas tomaban forma en Inglaterra, en Francia sucedía algo parecido con personajes como Voltaire y Montesquieu. Este último aseguró que las instituciones y las leyes políticas son en extremo complicadas y para funcionar han de adaptarse a las particularidades de los varios climas y pueblos.

Uno de los pensadores franceses más singulares, y que tuvo gran influencia en el pensamiento romántico, fue sin duda Rousseau, quien, a pesar de ser criticado por su forma de vida, la que dicen nunca supo ordenar, ejerció una influencia asombrosa sobre la de los demás. Rousseau gustaba de caminar por el campo y contemplar el cielo azul, así como admirar los prados verdes, las formas de los árboles; no se avergonzaba de lo que sentía. Mientras que en aquella época quienes alababan la inteligencia se inclinaban a despreciar las emociones. Pero Rousseau pensaba que igual de sensato era disfrutar de una puesta de sol que resolver un problema de álgebra. Era alguien que se interesaba de un “modo romántico” en la Naturaleza, no sólo la del campo, sino en el hombre natural, en varios de sus escritos podemos encontrar estas reflexiones. A grandes rasgos, consideraba que el hombre natural era mejor que el civilizado. Este último, según Rousseau, es corrompido por la vanidad, la avaricia y el egoísmo. De aquí que escribiera sobre la desigualdad entre los hombres y sus orígenes. “*Volvamos a la naturaleza*” es el grito de un Rousseau más romántico que racionalista.

El contexto de la racionalidad, del iluminismo, no podía dejar aparte a los fenómenos económicos que, poco a poco y a la par del “progreso” iban sucediendo. Al convertirse en “ciencia social”, la Economía fue dando a luz numerosas reflexiones y, en su momento, algunas de éstas se convirtieron en leyes y ordenanzas mercantiles. La política económica predominante en el siglo XVII fue el mercantilismo, precisamente, y algunos de sus exponentes y defensores fueron personajes como Cromwell en Inglaterra, Serra en Italia, y el inglés Thomas Mun. Ideas sobre las balanzas comerciales, importaciones y exportaciones se las debemos a algunos de ellos.

Por ese entonces se desarrolló la estadística, ciencia de gran influencia en diferentes áreas del conocimiento y cuyo creador fue John Graunt. Destacaron personajes como Quesnay y los autodenominados “economistas”, conocidos históricamente como los “fisiócratas” que disertaban sobre el origen de la riqueza de las naciones y comparaban el fenómeno económico con la fisiología humana. *¡Laissez faire!* -que cada cual haga como le parezca- fue el lema de estos pensadores que abogaban por la libertad económica.

Sin duda uno de los más importantes pensadores en esta nueva “ciencia” de la Economía fue Adam Smith, quién, a diferencia de los fisiócratas, defendía la idea de que es el trabajo la fuente de riqueza de una nación y no, como decían los fisiócratas, el comercio y la agricultura. Smith continuó defendiendo el lema del *¡Laissez faire!* insistiendo en que, en la medida que no hubiera trabas gubernamentales, cada individuo seguiría sus propios intereses económicos y al hacerlo así, una especie de “mano invisible” los guiaría a fomentar el bien de la nación. Estas y otras ideas son las que derivaron en el liberalismo económico y en el capitalismo del siglo XX al pasar por otras mentes y nuevos tiempos, aunque no necesariamente mejores. Estas ideas influenciaron de manera determinante todas las actividades humanas, incluido el arte y la manera de concebirlo, producirlo, comercializarlo y contemplarlo.

Otra de las nuevas “ciencias sociales” que tomó importancia fue la Geografía, la cual tuvo un gran auge y provocó el surgimiento de abundantes escritos de viajeros, mercaderes, misioneros y exploradores que llegaban a nuevas tierras y daban cuenta de las nuevas y diferentes lenguas, “extrañas” religiones y costumbres exóticas de diversos pueblos. Esto provocó estudios comparativos entre costumbres y lenguas de donde surgirían las modernas Filología y Antropología, y de éstas se desprenderían numerosos diccionarios y estudios que daban cuenta de las semejanzas entre algunas de las lenguas.

Uno de los temas fundamentales del pensamiento del siglo XVIII es el del humanitarismo, que podemos definir como “*un interés absorbente por la humanidad en*

general y una firme convicción de que su suerte se podía y debía mejorar".²⁵ El auge del humanitarismo se vio reflejado en las extensas demandas de reformas: de la sociedad (Rousseau), de la economía (Smith), de las leyes (Beccaria y Bentham), de la moral (Kant), de la religión, etc. Estas reformas redundarían en libertad, salud, riqueza y perfección humana, y de la mano de la razón crearían un paraíso social, político, económico, ético y religioso sobre la tierra.

El humanitarismo influyó en movimientos como el de los derechos humanos, de donde se desprende la idea de trato humano a los delincuentes, abolición de esclavitud de los negros, instrucción popular y paz internacional. En diversos países, incluido el entonces recién independizado Estados Unidos, se fomentó la instrucción escolar, la enseñanza universal. De igual forma, los movimientos por la paz cobraron fuerza y esto dio pie a diversos tratados y estudios que desembocaron en el Derecho Internacional.

Finalmente, de estos proyectos de paz surgieron dos ideas fundamentales que:

“procedían de un común impulso humanitario de la época...el hombre es un animal social no sólo dentro de un grupo relativamente pequeño, sino también en relación con toda su especie; todos los hombres son hermanos y el bienestar de cada uno es, o debiera ser, responsabilidad de todos”.²⁶

Inmerso en estas dos ideas, vemos un cierto cosmopolitismo; estos aires que anuncian la intención de ir más allá de las fronteras de cada uno, de ver a la especie en su conjunto, de ser “ciudadanos del mundo”, recobrando, con esto, ese antiguo sentido estoico del mismo tenor.

De aquí que, al tiempo que se desarrollaban estas ideas, se defendiera otra: el nacionalismo. Muchos intelectuales eran nacionalistas y estimaban que las nacionalidades eran la base de la sociedad y el medio adecuado para implementar las reformas necesarias y fomentar el progreso y la paz. Este nacionalismo era, por un lado, meramente cultural y por

²⁵ Carlton J. H. Hayes, “*La Revolución Intelectual*,” en *El Feudalismo y el Surgimiento del Pensamiento Político Moderno (Doctrinas Políticas y Sociales I) Segunda parte*, comp. Virginia Esther de la Torre Veloz, Maco Antonio González, Nicolasa López Saavedra (México: UAM Azcapotzalco, 2008), 486.

²⁶ Hayes, *La Revolución Intelectual*, 488.

otro, político. Este último admitía algunos derechos a los individuos como el de decidir a cuál estado soberano pertenecer y bajo cuál gobierno vivir. Este nacionalismo político se convirtió en una norma de la Revolución Francesa.

Todas estas ideas expuestas, son los orígenes de las ciencias sociales y dieron forma al contexto en el que se desarrolló el concepto de la estética y del arte en estos mismos siglos y a la par de estos otros acontecimientos. Es el marco en el cual se desarrollaron las ideas estéticas que son precursoras del romanticismo que analizaremos en otro capítulo.

La Razón, la Nueva Mirada de los Siglos XVII y XVIII; Preámbulos de la Estética.

El proceso de secularización que se vivió en la modernidad influyó en la configuración de una sociedad distinta y en una nueva comprensión de los diferentes aspectos de la vida. Así, el concepto “estética” comenzó a tener nuevos acercamientos intelectuales. Desde, y con, otros términos relacionados, la palabra “estética” sonaba distinto o su significado comenzaba a ser considerado de otra manera.

Como parte del mencionado proceso de secularización, desde que Descartes irrumpe en la historia comienza a desarrollarse toda una nueva cosmovisión filosófica que poco a poco alteró la relación de los seres humanos con las cosas, con otros seres y entre ellos mismos. Inició con el racionalismo a ultranza, donde para todo se pretendía tener una explicación probada, “*tendrá que adecuarse a la razón y ser probado con sus reglas y después de tal prueba veremos si su contenido es genuino, permanente y esencial*”.²⁷ A tal grado llegó tal pretensión que, en el *Traité du Poème Épique*, Le Bossu se atrevía a afirmar que “*la naturaleza se puede convertir muy bien en sinónimo de razón*”, como queriendo equiparar los dos conceptos y reduciendo la naturaleza a mera fuente acabada de explicaciones, leyes e ideas sobre la realidad.

Pero, ¿dónde queda la naturaleza concebida únicamente como fuente de inspiración?, ésa que no pasa por un análisis crítico y descriptivo de lo que es y de sus funciones; ésa frente a

²⁷ Ernst Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración* (México: FCE, 1950), 308.

la cual el ser humano sólo percibe los elementos, sonidos, colores, texturas, temperaturas, etc. que le producen sensaciones y sentimientos que posteriormente representa en una obra. Percibir y siempre explicar fue una de las características de la Filosofía de aquel tiempo y durante la Ilustración, al menos en sus primeras décadas e influenciada por la razón cartesiana que poco a poco se fue transformando en una razón matizada por las ideas psicologistas de los empiristas. Si lo que hacemos, pensaban los cartesianos, lo que escribimos, componemos, pintamos, etc., no es comprensible y posible de explicar con la razón, entonces no lo consideremos. Con esta idea lo expresaban los racionalistas, y lo escribe muy claro Enrico Fubini, lo que sentían era “*el temor a lo irracional, a lo que se escapa a las categorías lógicas de la mentalidad cartesiana*”.²⁸ Aquella naturaleza inspiradora de obras quedaría ahí, en espera de los artistas rebeldes, los románticos.

Sin embargo, existe también la posibilidad de percibir, sentir y transmitir sin explicar todo necesariamente. Y cuando así sucede, la obra no es una simple y sencilla copia de la naturaleza, como se le consideró incluso en el Renacimiento y en épocas posteriores, sino una representación, transformada por el sentimiento en una escultura, en una pintura, en un poema o en una pieza musical a la manera de los románticos. Las siguientes frases son sólo un ejemplo de la comprensión renacentista de la belleza, ésta que aún no alcanza la concepción romántica: “*No existe un camino más seguro hacia la belleza que el de imitar la naturaleza*”, decía Leone Battista Alberti. Y Leonardo da Vinci agregaba, “*cuanto más fidedignamente represente un cuadro a su objeto, más digno de elogio es*”, dándole más importancia al objeto que al sujeto, situación que se prestó a muchas reflexiones y debates que llevaron a los prerrománticos a reconsiderar esta idea.

Ya mencionamos, líneas arriba, cómo es que la razón ha estado en todo tiempo relacionada con la conformación de los conceptos importantes de cada época. El concepto mismo de razón también ha cambiado con el paso de la historia y esto debido a la importancia que se le da o por su utilidad. La razón influye entonces en otros conceptos que van

²⁸ Enrico Fubini, *Los Enciclopedistas y la Música*, trad. M. Josep Cuenca (España: Universidad de Valencia, 2002), 25.

apareciendo, o los mismos, pero que se van modificando en relación a la vida cotidiana de cada época, de acuerdo al devenir y a los acontecimientos.

Es importante, entonces, señalar que esa razón, con la que los hombres posteriores a la edad media van a intentar conocer la realidad más allá de la metafísica aristotélica, a intentar explicar la relación sujeto-objeto en un mundo más terrenal, si bien nace en Grecia, poco a poco se va transformando en la manera de concebirla, tanto en definición como en uso. En realidad nunca deja de existir y su uso es dirigido hacia otros campos, como el religioso en la edad media, de ahí la creación de la teología que, como menciona Françoise Chatelet, “*la teología consiste -según el vocabulario de los teólogos- en demostrar la luz sobrenatural gracias a los medios de la luz natural; por consiguiente, gracias a esta razón que todos poseemos*”.²⁹

Posteriormente, en el Renacimiento, la razón pasa a ser una capacidad más extendida en términos de uso, por muchos más seres humanos, por extraño que esto suene. Y esto, como resultado de los descubrimientos de Copérnico y de Galileo quienes impulsarían las consideraciones que René Descartes construyó respecto de la Filosofía y del lugar que el sujeto tiene frente a la realidad, naciendo así el sujeto cognoscente, el “yo pienso”.

Chatelet lo aclara en esta cita de manera contundente:

“¿en qué consiste la revolución de Copérnico? ¿en qué consiste el heliocentrismo? Consiste en decir al sujeto empírico que está sobre esta Tierra: Tú crees que el mundo es como lo ves. Yo voy a hacerte la proposición de transportarte mediante el espíritu sobre el Sol y mirar el mundo desde allá. Entonces, te darás cuenta de que la realidad se torna transparente. Cuando estabas sobre esta Tierra, debías imaginar esferas que se deslizaban unas sobre otras, según un sistema extraordinariamente complicado. Al aceptar acompañarme sobre el Sol, y por consiguiente transformarte en pensamiento puro,

²⁹ Françoise Chatelet, *Una Historia de la Razón: Conversaciones con Emile Noël* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1983) <https://docs.google.com/file/d/0B2sZxYFP5G6HRTEwZEJVTEVqTE0/edit?pli=1> (consultado el 5-8-2014)

*en búsqueda de la inteligibilidad, verás que este mundo tan complicado se reduce a órbitas simples de planetas que gravitan alrededor de ti”.*³⁰

Lo anterior modificó, entonces, la mirada. Era esta nueva razón la que le permitiría al sujeto cuestionar. Es la misma razón, la misma capacidad, pero usada con más libertad y para otros fines. Es el inicio de la modernidad y de los avances de la ciencia. Es un cambio que impactaría a todos los saberes en adelante, incluido, desde luego, el mundo del arte y de la estética. Así, inmersos en esa tendencia racionalista y de ambición intelectual, en la primera mitad del siglo XVIII, nacía la estética como ciencia propiamente y como veremos más adelante.

1. Categorías Estéticas de la Ilustración.

La nueva manera racional de estar en el mundo le permitió al ser humano percibir las cosas desde otros ángulos y perspectivas, desde otras distancias menos rígidas, dándole oportunidad de crear, al mismo tiempo, obras que abarcaban otros temas, inspiradas en ideas con contenidos más amplios. Los temas religiosos ya no eran los únicos que inspiraban a los artistas. Era esta existencia, influenciada por el contexto del desarrollo, la que iba a construir un arte diferente y la que iba a permitir conceptualizar las ideas sobre lo bello, el gusto y otras categorías estéticas de manera más compleja y profunda para, posteriormente, desembocar en el Romanticismo.

Pero para llegar hasta los inicios del siglo XIX y a las ideas de la contemplación de Schopenhauer, por ejemplo, se desarrolló, durante el siglo XVIII, una serie de categorías que hicieron más completa y más digerible la comprensión del fenómeno de lo bello. Este concepto, como vimos en la introducción, fue fundamental en la construcción de numerosas reflexiones en torno a la estética. Su definición y su degustación, por así decirlo, fueron importantes para entender y tratar de explicar qué era esa experiencia estética y la posterior contemplación que intentamos analizar.

Conforme se entraba a nuevas instancias del pensamiento y comprensión de lo bello, iban apareciendo nuevas palabras en el vocabulario estético, dando lugar así a nuevas

³⁰ Chatelet, *Una Historia de la Razón*, 77.

categorías que se definirían paulatinamente y al tiempo que se fueran comprendiendo y relacionando con una de las principales categorías de la segunda mitad del siglo: el sentimiento. Algunas de estas palabras o categorías fueron, entre otras: *gusto, sensibilidad, naturaleza, imaginación, bello y sublime*.

Aclaremos, primero que nada, qué se entendía por la palabra “categoría” en la Ilustración. El uso de esta palabra es con el “*propósito de constituir a la estética en ciencia*”.³¹ Y no podía ser de otra manera, pues es precisamente en este siglo en el que el desarrollo de los saberes comienza a tener ese talante, como ya se mencionó. No hay una definición estrictamente Ilustrada de la fórmula “categoría estética”. Las categorías son “*los conceptos supremos a partir de los cuales el discurso articula la comprensión de lo real... Las categorías estéticas tendrían que presentarse, pues, como los conceptos supremos que articulan el dominio de lo estético*”.³²

Pero, junto a estas categorías estéticas, ¿qué define a esta nueva estética del llamado Siglo de las Luces, de la Ilustración?, ¿qué es lo que la distingue y cuáles son sus incidencias en el pensamiento del hombre respecto al arte y su producción?, todo como preámbulo al Romanticismo y a lo que esa etapa imprime en las obras de los creadores del siglo XIX.

Fue un momento de transición muy peculiar. Cuando uno se adentra en los escritos de los teóricos del XVII y XVIII del fenómeno de lo bello, es muy interesante descubrir cómo es que todos comienzan a intuir que hay algo, *Feijoo* le llamaban, “el no sé qué”, que no sabían con certeza cómo definir, pero que tenía que servir para explicar las obras y los objetos como bellos. Son los tiempos en los que aparecen alusiones importantes a aquellos términos que suenan más a psicología que a filosofía o a religión, como en los largos mil años de Edad Media. Lo importante es que una nueva e incipiente libertad se iba gestando, permitiéndole al ser humano construir otra forma de pensar. Libertad que permitía ir poniendo en las reflexiones y discusiones intelectuales todos estos términos que, avanzado el Siglo de las Luces,

³¹ Pablo Oyarzun R., “*Categorías Estéticas*,” en *Estética*, ed. Ramón Xirau y David Sobrevilla (Madrid: Trotta, 2003), 68.

³² Oyarzun, *Categorías Estéticas*, 67.

permitirían consolidar a la Estética como esa ciencia que faltaba en el universo de lo bello sentando así las bases de manera muy sólida para el posterior surgimiento del Romanticismo.

La libertad aparece entonces como un concepto renovado que el hombre entiende como posibilidad de dominio y transformación de la naturaleza. La nueva libertad y la nueva razón, entendidas en su justa dimensión, digamos, posibilitan al hombre re-pensar las ideas sobre la realidad.

¿Y qué sucede con el arte? En ese momento el arte ya venía experimentando un proceso de autonomía, y de este proceso se desprende la nueva consideración de la Estética como una disciplina aparte. Una disciplina que ya no considera a la razón como la única fuente de inspiración, sino también a los sentimientos y a los objetos, y las reacciones de la persona frente a estos objetos. *“La ilustración no es solamente el Siglo de las Luces, sino que, como es sabido, es también el siglo que ha descubierto el sentimiento y las emociones en su autonomía”*.³³ Pero estamos aún en la primera mitad del siglo XVIII; esto que se cocinaba iba a tomar un rumbo muy importante y a provocar un giro fascinante en la cosmovisión del cambio de siglo.

Comencemos, entonces, con el análisis de estas categorías y con la manera en que se fueron desarrollando y relacionando con otros aspectos de la vida del hombre y el arte.

1.1 El Gusto

En los siglos XVII y XVIII, la categoría del “gusto” atraviesa por un proceso que va desde percibir lo bello en el objeto al sentir del sujeto que percibe el objeto. Es aquí donde surge un primer punto interesante porque el arte era algo que estaba restringido a ciertas esferas de la sociedad y a partir de este pequeño cambio en la consideración del concepto, cualquiera puede apreciar el arte y decir lo que piensa, siente, etc. De hecho, en la Ilustración se consideraba al gusto como una sensibilidad especial que permitía ingresar a las esferas de la burguesía. Como vimos, el tema del público y la crítica surgen en la modernidad y, en este sentido, el concepto de gusto cobró un significado más cercano al tema del juicio y de la crítica.

³³ Fubini, *Los Enciclopedistas y la Música*, 12.

Durante todo el siglo se discutieron los temas relacionados al gusto: “*la cuestión de si el gusto es racional o sensible; la de si es universal o individual; la de si es seguro o arbitrario; la de si es una facultad o una mera apreciación*”.³⁴ Veamos algunas reflexiones al respecto.

Hutcheson y Shaftesbury optaron por el término facultad para definirlo:

“surgió la idea de una facultad específica que servía exclusivamente al reconocimiento de la belleza. El concepto favorito de la época fue precisamente este del gusto, (goût, taste), utilizado por filósofos y psicólogos, e incluso también por artistas, hombres de letras y otros círculos más amplios de intelectuales. El gusto no se entendía tanto como una facultad para la percepción intuitiva de la belleza, sino como una facultad para distinguirla de lo que es feo”.³⁵

El término no se había tomado en cuenta en reflexiones de épocas anteriores ya que el punto de partida, en cuanto a lo bello, era uno distinto al que comenzó a considerarse a partir de Descartes. Anteriormente, la facultad que se tenía para apreciar lo bello estaba mediada por aspectos relacionados a la metafísica (Platón, Plotino); bello, o de buen gusto, era aquello que reflejaba mejor la “idea” absoluta de belleza. O se ligaba también a cuestiones religiosas o divinas, con San Agustín, por ejemplo: “*Por encima de la belleza del mundo está, en consecuencia, la belleza suprema de Dios que es <la belleza misma>... Sólo las almas puras y los santos son capaces de advertirla de verdad*”.³⁶ Para él, lo bello tenía que ver más con las características del objeto que con la persona que observaba. “*¿Algo es hermoso porque gusta o gusta porque es hermoso? [a lo que respondía] ...Gusta porque es hermoso*”.³⁷

Se intentó, por otro lado, encontrar una posible fórmula para el gusto. Sin embargo, esto no fue posible, pues al cobrar mayor fuerza la subjetividad durante la modernidad, éste y otros

³⁴ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía, Tomo I* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), 791.

³⁵ Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, 357.

³⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética Medieval* (Madrid, España: Akal/ Arte y estética, 2007), 57.

³⁷ Tatarkiewicz, *Historia de la Estética*, 53.

términos comenzaron a ser relacionados con el sujeto que percibía, y todo lo que lo conforma, y no solamente con lo bello del objeto. Una suerte de relativismo que cobraría fuerza conforme avanzaba la Ilustración y la modernidad en general. Addison comenzaba a darle un carácter más subjetivo al gusto al hablar del individuo y de la experiencia necesaria para desarrollar el gusto.

El gusto iba a ser, entonces, el sentimiento³⁸ percibido por su órgano o sentido estético. Como si se tratase de un sentido más, como el olfato o la vista; un otro sentido capaz de percibir, de darse cuenta, por medio del sentimiento, de la cosa bella. Fueron los ingleses los que comenzaron con esta visión. Shaftesbury decía que es el gusto el que nos salva de la inseguridad de las opiniones masivas y lo llama “sentido de la belleza”.

Hume pensaba, por otro lado, que la belleza era resultado de la relación entre objeto y sujeto al experimentar el placer. Para Hume es “*la sintonía de nuestra mente con el objeto lo que produce placer*”.³⁹ Placer que no tiene que ver únicamente con las características del objeto, sino con la estructura de la mente del sujeto que lo contempla. En su *Of the Standard of taste* (1757), Hume decía que el “gusto delicado” es aquél que desarrollan algunos expertos “para distinguir las sutiles diferencias entre las obras de arte”. Este gusto se desarrolla mediante la educación y la práctica, y de hecho era la condición para que llegara a ser universal; experiencia y ejercicio.

Pero, ¿cuántos tipos de sentimientos placenteros hay?, ¿y qué los hace distintos de otros placeres?, ¿qué es lo que hace que algunos objetos, o algunos sentimientos sean mejores que otros, o más adecuados para el desarrollo del gusto? Esto dejó muchas dudas y la puerta abierta al relativismo mencionado. No se dejó de pensar en que cada individuo tiene sus juicios y prejuicios. El carácter de cada quién es distinto. Todas estas cuestiones tenían que tomarse en

³⁸ Hay que señalar que esta concepción de sentimiento con el que se relaciona el gusto en este momento de la Ilustración, no es la misma que la concepción romántica que se conforma a finales del s. XVIII y ya entrado el XIX. Aquí obedece más a la percepción y no tanto a la emoción que produce. Y aquí, ésta, se limitaría al placer (producto de lo interesante, lo pintoresco y lo sensual) y no a la gran cantidad de sentimientos románticos relacionados con lo sublime, lo informe, etc.

³⁹ Tatarkiewicz, *Historia de la Estética*, 38.

cuenta, pues se intentaba encontrar algo que pudiera darle el carácter de universal al tema del gusto.

Con el paso de los años, y tras muchas y variadas opiniones, quien logró encontrar otra fórmula con sus reflexiones y darle ese carácter de universal al concepto fue Kant. Para él, el gusto consistía en la facultad de juzgar un objeto y determinar si una cosa o una obra eran bellas. Y, sin importar que sea una facultad subjetiva, el autor pretendió darle carácter de universal a los juicios.

*“En el nivel de los sentidos, el gusto de cada cual es diferente del de los demás. En consecuencia, no puede haber ninguna máxima objetiva del gusto, que pudiera determinar mediante conceptos lo que es bello o lo que no lo es. Y, por tanto, el gusto es un medio de comunicación universal, “sin intervención de un concepto”: el juicio de gusto no es arbitrario”.*⁴⁰

La discusión por este carácter universal de un juicio de gusto estético fue uno de los grandes temas del siglo XVIII. Fue una de las principales preguntas que se planteó Kant, como ya mencionamos, y más adelante veremos cómo la respondió y qué características le otorgó a la experiencia estética, esto es, a los juicios de gusto, para considerarlos y darles el carácter de universales.⁴¹

⁴⁰ Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética* (Madrid, España: Akal, 2010), 634.

⁴¹ En su análisis de la noción de gusto de 1759, Jean H. S. Formey nos explica con claridad su concepción del término. Comienza haciendo una analogía entre el gusto material, que se relaciona con el sentido del gusto estrictamente y el gusto espiritual que relaciona con ese concepto que durante el siglo XVIII fue blanco de debates y de desarrollo hasta que Kant encontró la manera de conciliarlos. En este análisis, Formey nos da su definición de gusto señalando justo estas dos facultades que son, para él, necesarias para poder ser un buen crítico en todo caso.

“El gusto es en general el conocimiento de las bellezas, cuáles sean que están repartidas en las obras de la naturaleza y del arte, en cuanto este conocimiento va acompañado de sentimiento” (Ives Marie André, *Ensayo sobre lo Bello* y en apéndice, *Análisis de la Noción de Gusto*,” trad. Joseph Moner, Marc Borràs y Romà de la Calle (Valencia: Universidad de Valencia, colección estética y crítica, 2003), 119.)

Es necesario que se den las dos y no que por un lado sólo conocimiento y, por el otro, puro sentimiento. El gusto tiene por base el sentimiento, dice. Término importante también en esta época y que ya señalamos como categoría fundamental del siglo. Hay personas que son pura cabeza, diría, y que todo lo pasan por los conocimientos y la razón, hay otras, por el contrario, que son puro sentimiento y no saben o no tienen los conocimientos para expresarlos. De aquí su definición y la necesidad propuesta de que se den los dos. Más adelante en su análisis definirá lo que él llama el gusto supremo, “*es el más alto grado de conocimiento unido al sentimiento más exquisito*” que es el que se da cuando se logran juntar los dos, conocimiento y sentimiento, pero, dirá también, que esto es imposible.

Fue en el siglo XVIII principalmente, cuando se discutieron estas cuestiones sobre el gusto. En las décadas siguientes, inicios del Romanticismo, hubo algunas reflexiones más, pero se derivaban de las de la Ilustración. Los románticos más que definir el concepto, lo pusieron en práctica y lo experimentaron transformando lo sentido y provocado, en obras. Es la diferencia principal entre una y otra época: el ilustrado definía por medio de la razón; el romántico sentía y expresaba.

1.2 La Imaginación

*“La imaginación es, en rigor, una representación (es el sentido etimológico de este vocablo, es decir, una nueva presentación de imágenes)... Sin las representaciones no sería posible el conocimiento”.*⁴² Es decir, imaginar no es solamente fantasear, que es la idea contemporánea del término. Existe, dice Ferrater Mora, una estrecha relación entre conocimiento e imaginación. Ese fue uno de los abordajes del término, esta relación con la epistemología. Sin embargo, hay algunas consideraciones importantes respecto a la estética. El mismo autor comenta que la palabra imaginación está y estuvo muy relacionada con la palabra fantasía, que a su vez se relaciona con imágenes y de ahí la imaginación. Sin embargo, él mismo señala que *“durante algún tiempo los dos conceptos fueron equiparables. Pero desde fines del siglo XVIII se tendió a distinguir entre ellos, considerándose la fantasía como una imaginación desenfrenada... En muchos casos la fantasía era considerada como el aspecto productor y creador (no simplemente reproductor) de la imaginación”.*⁴³

Esta segunda categoría del mundo de la estética⁴⁴ ya había sido considerada, pero con el matiz propio que cada época le imprime. Así, para el siglo XVII, impactada por el racionalismo

Otros estudios, reflexiones y opiniones de la época estuvieron relacionados con el sentido del gusto tradicional y utilizaron analogías y metáforas de la cocina para tratar de explicar cómo es que funcionaba este otro sentido que comenzaba a irrumpir en las consideraciones estéticas. Como ejemplo, esta cita de Voltaire, el gusto, decía, *“supone un discernimiento rápido como el de la lengua o el paladar, y como ellos, precede a la reflexión; igual que el paladar, saborea voluptuosamente lo que está bueno, y rechaza lo malo con aprensión; a menudo también es, como el paladar, inseguro y dubitativo [...] y a veces requiere de la costumbre para ayudar a formarlo”* (Carolyn Korsmeyer, *“El sentido del Gusto: Comida, Estética y Filosofía”* (Barcelona, España: Paidós, 2002), 65)

⁴² José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía, Tomo II* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), 900.

⁴³ Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, 635.

⁴⁴ Este orden no obedece a ninguna situación en particular, es totalmente personal.

cartesiano, la imaginación tendría que utilizar el rigor metodológico, la claridad y certidumbre de la razón. Era, pues, una imaginación considerada y más relacionada con la idea objetivista de la belleza.

Para principios del siglo XVIII, y con la aceptación que iban teniendo palabras como “*gusto, ingenio, imaginación, sentimiento y otras análogas...* [vistas ahora desde lo sensible, decía Benedetto Croce], *representan no nuevos conceptos científicamente poseídos, sino palabras nuevas que respondían a impresiones vagas; problemas a los sumo, no conceptos; presentimientos de territorios por conquistar, no conquista y toma de posesión efectiva*”.⁴⁵

En la segunda década de este siglo, Addison decía que el “sentido de la belleza” forma parte de la imaginación o fantasía. Comienza a darle una consideración diferente a la netamente racionalista. Estamos en pleno empirismo y en el proceso de transformación que, paulatinamente, iban teniendo estas categorías estéticas. Como ejemplo de esto tenemos a Alexander Gerard que, en su *Essay on the Taste* y en el *Essay on the Genius*, reflexiona y define a la imaginación como la facultad que “*crea el gusto y, en grado superior, el genio*”. Por otro lado, Baumgarten consideraba a la imaginación como una de las cualidades que debe tener el talento estético, además del ingenio, la memoria, la perspicacia, la magnanimidad, el entusiasmo y el furor estético, sin dejar de ejercitarlas y completarlas con teoría, comenta.

Otro de los grandes pensadores de ese tiempo específico fue Denis Diderot, y en sus reflexiones sobre el tema iba a decir que la imaginación no sirve para crear nada, ya que es sólo la memoria de formas y contenidos, de representaciones anteriores sin las cuales no podría imaginarse nada.

Por la misma época, algunos autores decían que esta facultad, intermedia entre entendimiento y sensibilidad, era libre, puesto que no necesitaba de tener al objeto enfrente ya que, mediante la memoria, podía acudir a percepciones pasadas.

Kant consideró y reconoció la autonomía de la imaginación frente a la razón y pensó que el placer estético consiste “*en el libre juego de las facultades, en la armonía entre la*

⁴⁵ Plazaola, *Introducción a la*, 90.

imaginación y el intelecto”.⁴⁶ Es mucho más complejo, ya que Kant “*estima que la imaginación hace posible unificar la diversidad de lo dado en la intuición; por medio de la imaginación se produce una “síntesis” que no da origen todavía al conocimiento, pero sin la cual el conocimiento no es posible*”.⁴⁷ Es una visión más en el orden de la epistemología que en el de la estética propiamente.

La teoría clásica consideró a la razón, y en concreto al oído y a la vista, como la habilidad para entender la belleza. En el siglo XVIII el equivalente de la razón fue más bien la imaginación, “*el gusto, junto con la imaginación, ha tomado el lugar de la razón: el gusto reconoce la belleza, y la imaginación la crea*”.⁴⁸ La imaginación era uno de los conceptos que tendría más relación con la estética del Romanticismo. Aunque a finales del siglo XVIII ya comenzaba a ser considerada como una potente capacidad para crear arte.

“Aquí, el gusto y la imaginación se articulan, pues ésta también es un rasgo distintivo de la autonomía del sujeto moderno y del arte. Con la imaginación, el gusto se hace manifiesto como potencia que construye la representación simbólica del mundo, aquella imagen de lo real que el mirón -receptor- se forma por medio de un proceso sensible imaginario. Gusto e imaginación se unen y destierran la concepción mimética o de imitación clásica, imponiendo la idea de expresión individual, libre de la tiranía del objeto. Todo lo nuevo, singular y extraño, fundado gracias a la facultad de la imaginación, es una sorpresa agradable para el juicio de gusto”.⁴⁹

⁴⁶ Plazaola, *Introducción a la*, 117.

⁴⁷ Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, 913.

⁴⁸ Tatarkiewics, *Historia de Seis Ideas*, 181.

⁴⁹ Carlos Fajardo Fajardo, *El Gusto Estético en la Sociedad Postindustrial*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, (2002), http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/gusto_es.html (Consultado el 31 de mayo de 2015)

1.3 La Sensibilidad y el Sentimiento

“Si la razón hace al hombre, es el sentimiento el que le guía”

Rousseau

En el caso de la sensibilidad como categoría, hay una cuestión interesante a señalar que es aquella que tiene que ver con los temas con que se relacionaba esta palabra antes y después del siglo XVIII. Antes se le relacionaba con un aspecto meramente corporal, con las medicinas y la religión. Posteriormente, y conforme avanza el siglo de las luces, este concepto comienza a usarse en otros ámbitos como el espiritual, el psicológico, el de las emociones, a veces relacionado con el amor, la tristeza, la melancolía y otros sentimientos reconocidos finalmente. Poco a poco, para finales del siglo XVIII, se comienza a aceptar este lenguaje en las obras literarias, en la poesía, y de ahí pasaría a las demás expresiones artísticas.

Uno de los autores que reflexionaba sobre este término fue Diderot, el enciclopedista francés quien a lo largo del siglo fue transformando gradualmente su pensamiento crítico y la forma de abordar los temas. Así, para la segunda mitad del siglo XVIII, es recurrente en su análisis el tema de la sensibilidad *“repetida constantemente como tema de múltiple sentido; la sensibilidad es el psiquismo general, es también el instinto, es el gusto, irreducible a la razón; es la intuición, es la emotividad y es incluso, a veces, la conciencia moral”*.⁵⁰

Durante este siglo, el debate entre varios autores sobre la cuestión de cuál era la facultad que permitía sentir placer frente a una obra de arte o frente a la naturaleza fue muy amplio. Como parte del resultado, la palabra sensibilidad adquirió nuevos significados y pasó de ser el conocimiento por medio de los sentidos, a la capacidad y desarrollo del gusto; *“una persona sensible era la que, afectada por una obra de arte o poesía, respondía a sus incitaciones, también la que mostraba su delicadeza de sentimientos ante acontecimientos o individuos reales”*.⁵¹

⁵⁰ Plazaola, *Introducción a la*, 97.

⁵¹ Bozal, *Historia de las Ideas Estéticas*, 28.

El gusto pasó a ser, de esta manera, la categoría relacionada con esta otra de la “sensibilidad”. Quien tenía buen gusto era alguien con sensibilidad. El problema que se suscitó fue que la palabra “gusto” no terminaba por definirse del todo y había, entonces, quienes apelaban a la importancia del sujeto en todos los temas relacionados a la nueva Estética, y había también quienes apelaban a las ideas neoplatónicas, en donde lo bello, relacionado al gusto, tenía que ver más con una idea acabada que con el sujeto.

Sensibilidad se relacionó con esta capacidad de tener y sentir una experiencia de lo bello en otro lugar, distinto a la razón. Ya no pasaba lo bello necesariamente por el intelecto, por una descripción racional del objeto, sino por otro lugar: por la sensibilidad o sentido estético, el gusto (sentimiento de placer ante la belleza).

Adolfo Carrasco, al reseñar el libro de Carmen Iglesias de título *Razón y Sentimiento en el Siglo XVIII*, define el sentimiento “*en parte [como] desenlace de la desilusión por no poder ordenar racionalmente el mundo, y en parte también consecuencia de un nuevo individualismo liberador y creativo*”⁵², propio de aquellos tiempos prerrománticos. Ya desde 1719, el abate Du Bos se refería al sentimiento como el mejor juez para juzgar al arte en lugar de la razón.

El sentimiento se convertía, así, en una más de las categorías subjetivas que transformaban la visión del arte, la consideración de lo bello y que daba fuerza al sujeto como destinatario de la experiencia estética y lo que ésta le provocaba.

Sentimiento y subjetividad eran conceptos fundamentales para los empiristas ingleses del s. XVIII, quienes sentaron las bases para el desarrollo del concepto. Uno de esos personajes que influyó con sus reflexiones a Hume y a Hutcheson fue Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, quien afirmaba que “*el sentido para la belleza pertenece a la naturaleza humana*”.⁵³ Para él, el órgano que, digamos, percibía lo bello era el “sentimiento” como algo

⁵² <http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2168160.pdf&ei=KkuXVY6FGYn9yQTn4CgAQ&usq=AFQjCNH7q3EDBjafYnlgLz7mTELNpfbTJw&bvm=bv.96952980,d.aWw> (consultada el 3 de julio de 2015)

⁵³ Bozal, *Historia de las Ideas Estéticas*, 34.

independiente de la razón. En ese entonces, el sentimiento pasaba a ser el principal juez para decidir si una obra de arte era considerada como bella y para darle validez. Es decir, ya no importaba si era una copia fiel de la naturaleza, o si era armónica o proporcionada como en la época clásica. Ahora, el sentimiento que le provocaba a quien percibía iba a definir su importancia y categoría.

Para Kant la sensibilidad es esa capacidad por medio de la cual captamos los objetos que nos son dados. Mediante la sensibilidad es que tenemos intuiciones y es el entendimiento el que concibe los objetos y forma los conceptos. Aun cuando estas definiciones de Kant están más relacionadas con el ámbito de la epistemología, la relación es clara con la estética ya que los objetos pueden ser artísticos.

Como sabemos, durante la Ilustración la razón tuvo más fuerza que las percepciones sensibles ya que éstas no eran una cosa bien definida y comprendida, o algo sencillo de explicar. El siglo XVIII fue uno en el que los sentimientos eran considerados así, como inexplicables y, por lo mismo, desdeñados en importancia como parte de la esencia de una persona.⁵⁴

1.4 Naturaleza

Naturaleza es un término que se ha entendido de distintas maneras. Me parece que hay dos fundamentales y que no son “necesariamente” filosóficas. La primera, de carácter ontológico, que hace referencia a aquello que tiene que ver con la esencia, con las características innatas al ser humano, y la segunda, la que me interesa más, el concepto de naturaleza como esa parte de la “creación divina” que fue y es fuente de inspiración para muchos artistas: bosques, mares, ríos, cantos de aves, montañas, tormentas, etc.

⁵⁴ Hacia finales del siglo XVIII, esto había cambiado considerablemente gracias a los debates filosóficos sobre este y otros temas. En cuanto a la moralidad de un acto, por ejemplo, Kant consideraba sólo la naturaleza racional como la encargada de definirlo. Será Schiller quién dirá que no sólo la razón está involucrada en esto sino que, el aporte de los sentimientos es también fundamental en la definición del acto moral. Así pues, poco a poco, los sentimientos comienzan a ser considerados de distinta manera. Este cambio en la perspectiva, será una de las situaciones que dará inicio y sustentará gran parte de la estética Romántica.

Si el Siglo de las Luces estuvo contagiado por esta idea de haber alcanzado la mayoría de edad de la humanidad, la de emancipación e independencia de lo “divino” y la de superioridad de la razón en todos los ámbitos, entonces, podemos inferir que el concepto de “naturaleza” fue uno de los que no escapó a estas influencias y que, como consecuencia, su comprensión y lo que de esto se derivó fue sustancialmente diferente y permitió modificar los “¿para qué?” de esa naturaleza. Permitted modificar las intenciones de los hombres hacia la naturaleza.

Al “dejar” la Edad Media en el pasado, se cambió la manera de pensar respecto a lo divino y, entonces, la creación de esa divinidad ya no sería más algo sagrado e intocable. Por el contrario, la naturaleza ahora sería algo que podíamos transformar y modificar con las herramientas y conocimientos nuevos. Sería algo que podríamos utilizar para nuestro beneficio y satisfacción de necesidades. Era una manera más pragmática de considerarla.

Al entender los mecanismos de la naturaleza -con los avances de la física y otras disciplinas- la concepción de ésta cambió de manera abrupta en relación a cómo se comprendía en épocas lejanas. Antes la naturaleza era una fuente de inspiración y de asombro para intentar entender el cosmos ordenado y bello que generaba preguntas e inquietudes y no necesariamente la urgencia por contestarlas o encontrarles alguna explicación. Esa manera de estar en el mundo provocaba una actitud más cercana a la contemplación. Ya en la modernidad, el ser humano entendió a la naturaleza como algo (desposeído del toque divino) que era y estaba para ser transformado y modificado para mejorar la vida y la existencia en términos materiales.

La naturaleza cobró, así, una dimensión distinta. Era un concepto influenciado por las ideas de la nueva época, el Renacimiento primero y el racionalismo después hasta llegar al siglo XVIII. Las influencias heredadas contribuyeron a la consideración del término dentro del ámbito del arte, como algo a imitar, sí, pero también como algo a superar por medio de la razón. Esto es, una obra era bella si era imitación de la naturaleza, pero era mejor si era superada con el toque que el artista le imprimía con su talento y uso de la razón.

Por otro lado, cabe señalar que la idea de imitación de la naturaleza era también algo diferente y se refería más a la idea de actuar como la naturaleza. De la misma manera que ésta creaba formas bellas, el artista, debía realizar sus obras imitando esta forma de crear.

¿Qué pensaban y cómo consideraban la naturaleza en el siglo XVIII algunos de los autores importantes y de más injerencia en el pensamiento ilustrado?

Para Diderot, la imitación de la naturaleza era parte fundamental en la estética, pero no la imitación como copia fiel de lo percibido, sino sólo aquello “que vale la pena de ser reproducido”, ya que así el arte superaba a la naturaleza. Se trataba de saber qué parte imitar de la naturaleza. Ésta era una de las diferencias importantes en cuanto a la consideración de la imitación, distinta a la de los griegos y de los medievales. Era una consideración en la que podíamos notar la influencia del racionalismo; una mezcla entre la percepción y la reflexión racional. Decía Diderot que era necesario que el arte imitara a la naturaleza para lograr conmover. El mero objeto artístico no era importante; lo era si provocaba algo en el sujeto que percibía.

Otro autor que consideraba esta idea de la imitación de la naturaleza como parte fundamental al momento de la creación artística fue Buffon, quien afirmaba que *“el espíritu humano no puede crear nada por sí mismo. Debe imitar siempre a la naturaleza, en la que hallará los verdaderos modelos...”*.⁵⁵ Esta afirmación encierra de manera muy clara cierto auto-concepto limitado del ser humano por parte del autor. Una idea muy contraria, como veremos, a la de los románticos, para quienes los sentimientos eran capaces de crear y plasmar cualquier cosa sin imitar necesariamente a la naturaleza. Dentro del ser, afirmarían los románticos, está el arte.

En estética, la naturaleza tuvo también sus transformaciones en términos de comprensión y de lo que se creía que podía aportar a los artistas como fuente de inspiración. Con Baumgarten, la contemplación de lo natural suscitaba el sentimiento de lo “*sublime*,

⁵⁵ Bayer, *Historia de la*, 171.

resultado de la fuerza con que la naturaleza nos atemoriza al tiempo que nos fascina".⁵⁶ Una concepción muy adelantada a su época pues en ella vemos ya algunos rasgos del Romanticismo. Si no se consideraba a la belleza como un sentimiento, no era posible desarrollar una estética, dice el mismo autor, ya que lo racional era muy limitado para esto.

Así pues, la nueva libertad que proporcionaba el dominio de la naturaleza en ámbitos científicos sin duda impactó el campo de la estética. De esta manera, los artistas dejaron de considerar la imitación como la guía en la producción de obras bellas. Al menos no era ya solamente la imitación influenciada por temas religiosos, sino otros más libres que iban de la mano de la nueva forma de comprenderse como hombres y mujeres parte de un mundo que se transformaba.

La imitación de la que hablamos tuvo su tope con los románticos, pues éstos decían que el Romanticismo era la imitación de la naturaleza en cuanto diversa y no estandarizada. Idea que iba muy de acuerdo con aquel espíritu que se estaba cocinando a finales del siglo XVIII y que dejaba ver un regreso a aquella contemplación del cosmos, de la que hablábamos líneas arriba, como parte de la concepción griega del mundo.

1.5 Lo Bello y lo Sublime

Lo sublime es la gran y terrible belleza. Es aquello que deja impresionado al sujeto y al mismo tiempo es algo bello. Para hablar de estas categorías es necesario decir que han sido tratadas por diferentes autores y en épocas muy remotas unas de otras. Raymond Bayer, por ejemplo, divide su historia de la estética por países y siglos. De esta manera va dejando clara la construcción, orígenes e influencias de los conceptos para su mejor comprensión, el de la estética de la época y el de la idea misma de lo bello y lo sublime.

En el caso de lo sublime, ya desde el siglo primero encontramos el texto del pseudo-Longino que ha sido estudiado por otros autores y reinterpretado hasta llegar al siglo que nos ocupa. En Longino, lo sublime tenía que ver más con los poemas homéricos y las tragedias, y

⁵⁶ Estela Ocampo, "*El Fenómeno Estético. Estética de la Naturaleza, del Arte y las Artesanías*," en *Estética*, ed. Ramón Xirau y David Sobrevilla (Madrid: Trotta, 2003), 33.

lo que suscitaban tanto en quien las escribía y creaba como en quien asistía a verlas. Lo sublime para él era un efecto del arte no necesariamente ligado a la naturaleza como sucedería más adelante.

Es interesante ver cómo, en las distintas épocas de la historia, un mismo concepto tiene distintas comprensiones. En el siglo XVIII, este concepto se relacionaba más, ahora sí, con la naturaleza, no necesariamente con un objeto artístico, sino con lo que en éste se plasmaba de la naturaleza y de lo que provocaba, en su magnificencia, a quien la contemplaba. Ya en otros momentos se habían utilizado aspectos poco agradables, considerados feos, en algunas obras de arte, pero se intentaba mostrarlos como bellos. En el siglo XVII y XVIII esto cambió y las cosas consideradas horribles o feas serían tomadas en cuenta como algo bello en sí mismo.

El devenir histórico resulta muy importante en términos de influencia en las personas de cada época y en la manera en cómo éstas conciben el entorno y cómo se conciben a sí mismas. “*El siglo XVIII es una época de viajeros ansiosos de conocer nuevos paisajes y nuevas costumbres, pero no por ansia de conquista, como había ocurrido en siglos anteriores, sino para experimentar nuevos placeres y nuevas emociones. Se desarrolla así un gusto por lo exótico, lo interesante, lo curioso, lo diferente, lo sorprendente*”,⁵⁷ y esto trajo como consecuencia una comprensión distinta y la transformación de la idea de lo bello. Influencia importante en la conformación del sentimiento romántico.

Uno de los autores importantes al hablar de lo sublime y de lo bello es Edmund Burke, quien en 1756 escribió un tratado sobre estética llamado *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. La comprensión de lo sublime de este autor tiene “*grandes afinidades con el sublime kantiano y con el de la estética romántica*”, a decir de Rosario Assunto⁵⁸.

Para Burke lo sublime se fundaba en el dolor y lo bello en el placer. Sublime era “todo aquello que puede despertar en nosotros la idea de dolor y peligro...; es decir, todo lo que actúa

⁵⁷ Humberto Eco, *Historia de la Belleza*, Trad. De María Pons Irazazábal (Barcelona: De bolsillo, 2010), 282.

⁵⁸ Rosario Assunto, *Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos* (Madrid: La Balsa de Medusa, 1989), 26.

de un modo análogo al terror”, y continuaba: “es la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”. Suena contraria esta idea a aquella construcción que solemos tener, más tradicional y contemporánea, en la que igualamos el “sentimiento de lo sublime” a la idea de “belleza majestuosa”.

Otra de las características que consideraba Burke como importantes en una obra de arte, para que ésta fuera calificada como sublime, era su “no acabamiento”. Al no estar concluidas, a la manera de las obras clásicas, casi perfectas, se le daba, según el autor, un toque especial; “la promesa de algo que aún no existe hace volar la imaginación y no la deja reposar en el objeto presente a los sentidos”.

El terror también formaba parte de los conceptos que eran indispensables en lo sublime. “*El terror, [nos dice Burke], es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime*”. (Parte II Secc II).

Hay toda una disertación sobre lo sublime y lo pintoresco⁵⁹ y lo que al final logra marcar la diferencia es precisamente este concepto de lo terrorífico. Lo pintoresco puede llegar

⁵⁹ Se refiere básicamente a aquello que por sus características merece ser pintado o plasmado en una obra de arte. Muy relacionado con el sentido de la vista que era considerado uno de los más importantes en el sentido de que era por donde entraban las imágenes que luego se recuperaban por la imaginación por ejemplo.

También ésta es una categoría que se comenzó a tratar desde el siglo XVII, pero, sobre todo en el XVIII por los empiristas. Sin embargo la incluimos en este capítulo, al igual que lo sublime porque, tienen una mayor fuerza y una empatía más sólida con la identidad romántica que con la racional de los siglos anteriores. Autores diversos que encuentran que en lo pintoresco hay también placeres por descubrir, aunque no sean los relacionados con lo bello, sino con lo sublime Para Addison (1712), lo pintoresco será una cualidad que provoca en nosotros nuevas ideas o sensaciones, algo que se desprende de nuestras percepciones sensibles que nos provoca emociones y sentimientos.

Esta categoría estuvo más relacionada con la pintura sobre todo y con lo que los paisajes naturales ofrecían a los artistas para plasmar en sus cuadros. “La estética de lo pintoresco influenció la pintura paisajística, que mostraría predilección por la naturaleza agreste, por las ruinas, los ambientes nocturnos o tormentosos, las cascadas, los puentes sobre ríos, cabañas en el bosque, etc. La composición pintoresca suele tener un plano profundo con contrastes efectistas, mostrando paisajes o grupos de personas revestidas de un notable interés plástico” (Wolfhart Henckmann; y Konrad Lotter, *Diccionario de estética* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998))

Si bien el término tiene que ver más con la pintura, a la que Lessing consideraba en una posición muy baja de la escala artística, posteriormente se relacionó con otras expresiones como la poesía y de ahí, podemos sospechar, lo haría hacia otras expresiones artísticas como la música. Sin embargo, la naturaleza como guía, “para el romántico es todo lo contrario: caos y desorden natural, naturaleza salvaje y espontánea, fuerzas desatadas e incontrolables junto a fantásticos paisajes de dimensiones colosales, o escenas apacibles pero de innegable naturalidad y casi nula presencia humana. El pintor y el poeta románticos, estaban más interesados en lo salvaje y

a ser sublime, pero no al revés. Lo pintoresco es algo más parecido a lo placentero; lo sublime también es un placer, pero unido a representaciones desagradables.

El otro autor importante que sienta las bases sobre las que muchos otros reflexionarán en cuanto a lo bello y lo sublime, a finales de la Ilustración y durante todo el siglo XIX, es Kant. En su *Crítica del juicio* (1790), en específico en la *analítica de lo bello* y la *analítica de lo sublime*, hace una clara distinción entre estos dos términos.

Vamos por partes. En la experiencia estética se tienen dos conceptos, el placer y el juicio. Y una de las preguntas que Kant se hizo fue, ¿qué es primero, el juicio o el placer? La respuesta fue que el juicio, puesto que de esto se desprende la posibilidad de que se den las características de lo bello: placer sin interés, finalidad sin objetivo, universalidad sin concepto y regularidad sin ley. Si primero fuera el placer, lo bello sería conceptualizable y daría lugar a explicaciones y reglas para entenderlo y no podría, entonces, ser universal lo bello. En cuanto a la finalidad sin objetivo, podemos decir que con Kant se refiere a “la maravilla inútil”, es decir, por ejemplo, que el fin de las flores es irrelevante para considerarlas bellas, para hacer un juicio.

Kant decía que la imaginación y la inteligencia entran en un libre juego en la experiencia de lo bello. Lo que nos hace pensar que algo es bello no depende de un razonamiento basado en principios, sino en nuestros sentimientos.

Lo sublime lo divide en dos clases: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Aquí, el libre juego de la imaginación y la inteligencia no es posible. En la experiencia de lo sublime matemático nuestra sensibilidad se ve rebasada por lo infinito e imaginamos más de lo que vemos (el ejemplo del cielo estrellado). En la experiencia de lo sublime dinámico, no es la idea de lo infinito lo que nos impresiona, es la infinita fuerza de lo que observamos lo que humilla nuestra naturaleza sensible (una tempestad).

en los fieros aspectos de la naturaleza como revelación del asombroso misterio de lo divino” (Leopoldo Martínez Peñarroja, “El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza” Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes (2007) <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12541/TESINA%20FINAL%20DE%20M%C3%81STER%2007.pdf?sequence=1> (Consultado el 17 de enero de 2015).

Son pasajes complejos de los cuales sólo mencionaremos algunas comparaciones entre lo bello y lo sublime, a sabiendas de que esto se desprende de toda una reflexión más profunda. En palabras de Raymond Bayer en su *Historia de la Estética*, la siguiente paráfrasis:

Lo bello y lo sublime descansan en el juicio de gusto. La diferencia es que la esencia de lo bello se encuentra en la forma del objeto y lo sublime en lo informe en tanto que infinito. La naturaleza nos rebasa cuando queremos comprenderla. Lo sublime se refiere a la razón y no al entendimiento, es lo ilimitado. La satisfacción de lo bello es cualitativa; la de lo sublime es cuantitativa. Lo bello es un placer puro; lo sublime es un placer mezclado en dos tiempos, la constricción y el desarrollo de las potencias vitales. Lo sublime no es juego, impone respeto y seriedad: es un placer negativo de carácter subjetivo. A diferencia de lo bello, relacionado con el objeto; no hay objetos sublimes, es el sujeto que ve el objeto el que es sublime. Lo sublime constituye meros estados caóticos. La emoción de lo sublime se desprende de la imaginación y esto engendra lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

Lo sublime matemático es lo sublime de la magnificencia. Todo aquello que nos sorprende por su tamaño. Es sublime aquello que en comparación con lo demás deja aparecer todo como muy pequeño. Es lo grande absoluto. Por eso no tiene que ver con los sentidos. Es lo incomprendible para la imaginación. Lo sublime dinámico se manifiesta cuando nos encontramos frente a ciertas potencias que rebasan nuestra fortaleza somos humillados, conscientes de nuestra impotencia. Lo sublime dinámico despierta el miedo.⁶⁰

Dos definiciones generales de lo bello y lo sublime para concluir esta pequeña parte de la concepción de Kant sobre estos conceptos:

“Lo bello es lo que agrada en el juicio solo (y no por consiguiente, por medio de la sensación, ni según un concepto del entendimiento). De aquí se sigue naturalmente que puede agradar sin ningún interés. Lo sublime es lo que agrada inmediatamente por

⁶⁰ Cfr. Bayer, *Historia de la*, 210-212.

*oposición al interés de los sentidos. Lo bello nos prepara para amar cualquier cosa, aun la naturaleza, sin interés; lo sublime para estimarla, aun contra nuestro interés (sensible)”.*⁶¹

Como vemos, lo bello es algo más comprensible y contemplable de manera tranquila, mientras que lo sublime nos rebasa en nuestra humanidad, en nuestro ser limitados y agita y mueve el espíritu. Sólo puede experimentar lo sublime quien cuenta con cierta cultura. La característica de temor que causa lo sublime en el ser culto, le causa miedo al hombre común. En la fuerza de la naturaleza está lo sublime.

Son estas, entonces, algunas de las categorías consideradas en el desarrollo del concepto de la estética y en su evolución hasta finales del siglo XVIII cuando era ya inevitable el cambio, no sólo de siglo, sino de cosmovisión. El “tiempo”, y su transcurrir, no va por su lado y los hechos y acontecimientos por el otro. Es la mancuerna entre tiempo y acontecimientos lo que va conformando la historia y el rumbo de los nuevos tiempos que el hombre siempre ha confiado en que vendrán. Cada vez son menos quienes creen que este devenir parará algún día. Pareciera no terminar. O al menos pareciera que no acabará por sí sólo, separado del hombre. Seremos nosotros mismos quienes, en todo caso, terminaremos con la historia. Mientras esto o aquello sucede, siempre hay la idea de un futuro, de una día nuevo, de un nuevo abrir los ojos para ver distinto, de otro renacimiento. El siglo XVIII, al pasar al XIX, ya tenía nuevos aires. Al menos en Europa, en países como Francia, Italia, Alemania e Inglaterra, considerados como la cuna del Romanticismo y de sus expresiones más sólidas y características.

2. La *experiencia estética* del siglo XVIII.

Aunque, como veremos, las dos expresiones, experiencia estética y contemplación podrían intentar decir lo mismo, no es así. Experiencia estética es la expresión que comenzó a tomar forma en siglo XVIII, con Baumgarten, luego de que éste le diera ese otro contenido a la palabra estética distinto al que se usó por siglos como “percepción sensorial”.⁶² La

⁶¹ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio Seguida de las Observaciones sobre el Asentimiento de lo Bello y lo Sublime*, http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf (consultado el 1-06-2015).

⁶² Esto me parece que se logró como resultado de la interrelación de las categorías estéticas surgidas en la época. Es decir, después de un siglo de estar reflexionando sobre el tema y de discutir sobre quién o qué era lo importante

contemplación es esta experiencia estética, pero con el aderezo del romanticismo, una concepción de la belleza distinta y la inclusión de los sentimientos humanos de una manera más clara e impactante. De la contemplación ya se había reflexionado, pero fue hasta el siglo XIX cuando más fuerza adquirió este concepto, distanciándose del siglo anterior. Analicemos, pues, primero la experiencia estética y posteriormente la incipiente contemplación del siglo XVIII.

2.1 *Experiencia Estética*

Los griegos habían hecho alusión a esta idea de la experiencia. Sin embargo, siempre fueron ideas ligadas a los sentidos de la vista y del oído que eran los que podían percibir lo bello. Platón pensaba que se requería algo más para percibir la “idea” que los sentidos tradicionales. Más adelante, era el alma la que tenía que ser bella para poder experimentar la belleza. En palabras de Plotino, “ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella”. Buscaban, en la Edad Media, un sentido específico interior que fuera el adecuado para percibir y experimentar lo bello. Un acierto fue que Juan Escoto Eriúgena formulara, en ese tiempo, la idea de dos actitudes frente a lo bello. La actitud estética contemplativa que termina por ser la que desinteresadamente, sin codicia ni deseo de posesión, percibe las cosas bellas, y la otra, la que se deja llevar por la codicia. Claro que esta diferencia pasaba por los filtros de la religión y, de esta manera, quien asumía la actitud estética contemplativa, decía, sería capaz de ver la “gloria del Creador y de sus obras”.

En el Renacimiento se consideraba que, además de la belleza del objeto, se necesita una facultad mental especial o una actitud adecuada. Antigüedad, Edad Media y Renacimiento trataron entonces el tema, pero con algunas limitantes, comenta Tatarkiewicz. Para finales del siglo XVII, Dubos publica sus *Reflexiones Críticas sobre la Poesía y la Pintura* y en ellas dice que el hombre requiere de estar ocupado para no aburrirse, y que una de las cosas necesarias para ello es el arte y la experiencia estética. A partir de esto comienzan a interesarse muchos más en el tema, escribiéndose así numerosos tratados al respecto.

-si el objeto (racionalistas) o el sujeto (empiristas)-, al final cobró más fuerza el subjetivismo y de esta nueva consideración es que se comienza a pensar en qué cosa es esa experiencia de sentir la belleza.

2.2 De la experiencia estética a la contemplación: primeros atisbos

El gran cambio que fue tomando forma durante todo el siglo XVIII tuvo que ver con la preponderancia que cobró el sujeto que percibe, contempla y produce las obras y no con el objeto producido. Las cualidades de lo bello tienen relación con el sentimiento que los objetos producen en los sujetos que los perciben y con el “gusto” que estos sujetos van desarrollando: *“Desde ahora, bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer; y, por tanto, la belleza se define en relación a un sujeto, al sentimiento de ese sujeto”*.⁶³ Aparece, entonces, el concepto de “gusto”. Y aparece y se reflexiona sobre esta cuestión de estar frente a un objeto. Se le comienza a considerar como toda una experiencia que, lo más probable, es que genere algo en el sujeto, que tenga consecuencias en su persona, que lo modifique en su ser. Esto es, la experiencia estética.

Imposible no tomar en cuenta esta categoría del gusto en los análisis de los psicólogos del siglo XVIII. De dicho concepto se desprende y construye la idea de experiencia estética. Se pensó, entonces, con Shaftesbury y Hutcheson, entre otros, que se necesitaba un sentido específico: el sentido de la belleza. Es curioso que antes de definir este sentido se creía que había otros: el sentido de la armonía, el sentido del ridículo, el sentido de la sublimidad, el de la virtud. Recordemos que es la época de la curiosidad, de la búsqueda de explicaciones, de los intentos por definir todo lo conocido. Algunas cosas encontraron su respuesta definitiva, otras siguen a la espera de ella.

Para mediados del siglo XVIII, algunos autores como Hume comenzaron a hablar de la no existencia de las ideas innatas. El conocimiento es algo que se adquiere a través de la experiencia, idea fundamental del empirismo. Pero en la cuestión estética, ¿es la belleza una idea innata, algo que se corresponde con alguno de los sentidos?, ¿qué es lo que la percibe y cómo? Lo que terminaban por aceptar es que lo que provoca la belleza es algo placentero y que eso está relacionado totalmente con la sensibilidad.

⁶³ Francisca Pérez Carreño, “La Estética Empirista,” en *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. 1, ed. Valeriano Bozal (Madrid: La Balsa de Medusa, 2000), 32.

Este concepto, experiencia estética, no se escapaba de la intensa discusión entre racionalistas y empiristas, y es, como en otros casos, con las reflexiones de Kant que se logra por fin una síntesis de ambos puntos de vista. ¿Qué fue lo que aportó?, ¿qué características le dio a la experiencia estética?:

- a) Una experiencia estética es desinteresada, en el sentido de que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino la imagen (en esto es en lo que la actitud estética difiere de la moral).
- b) La experiencia estética no es conceptual (esto diferencia la actitud estética de la cognoscitiva).
- c) Hace referencia únicamente a la forma del objeto (esto distingue el placer estético del placer sensual normal).
- d) Es un placer que no está basado sólo en la sensación, sino también en la imaginación y en el juicio (implica a toda la mente).
- e) No existe una regla universal que determine qué objetos nos gustarán (universalidad, pero sin reglas).

No podía Kant, al hacer algo tan complicado, negar ser hijo del siglo XVIII y heredero del racionalismo de alguna manera. Sin embargo, habría que recoger algunas conclusiones importantes en las que ya aparece la contemplación de manera explícita en su *Crítica del Juicio*. “*El gusto por lo bello supone y conserva el ánimo en tranquila contemplación... El juicio de gusto, es solamente contemplativo [Kontemplativ], es decir, es un juicio que, indiferente a la existencia de un objeto, sólo mantiene unidos la índole de éste con el sentimiento de placer y displacer*”.⁶⁴

Lo que en el siglo XVIII se llamó experiencia estética fue conocido antes como percepción de la belleza. Por increíble que parezca, fue hasta el siglo XIX cuando Schopenhauer definía, de manera muy sencilla, la idea de experiencia estética al decir que ésta es simplemente “contemplación”. Y luego explicaba a qué se refería con esto de una manera parecida a la de Kant en términos de actitud relajada y completamente subjetiva. Pero con

⁶⁴ Jiménez, *Teoría del Arte*, 97.

Schopenhauer estamos hablando ya del Romanticismo, periodo en el que, como decíamos, las ideas, las semillas sembradas, en términos de estética, durante todo el Iluminismo, por fin brotan, comenzando así una nueva comprensión de estos términos y una nueva manera de asimilar la realidad y de transformarla, y de transformar, así, las comprensiones que del arte, de lo bello, de lo estético se han construido hasta nuestros días, pasando por otras reflexiones que continúan moviendo los significados en esta constante búsqueda de respuestas.

Recorrimos el siglo XVIII y algunas de sus reflexiones sobre el contexto en el que se desarrolló el concepto de la estética, las categorías satélites y los inicios de la experiencia estética.

La Ilustración se presenta, entonces, como ese siglo de transición en el cual, como dice Kant, parecía que dejábamos la minoría de edad para pasar a una comprensión más profunda de la realidad y de esta manera, progresar. Las nuevas ciencias en desarrollo contribuirían a dicho progreso del ser humano y de la sociedad en todos sus ámbitos. Incluso el artístico y, ya para entonces, con la estética como ciencia, a una experimentación de lo bello a través de los sentidos más completa y significativa. Sin embargo, el racionalismo impactó de tal manera que lo que podría haber sido una experiencia estética más honesta y desinteresada, quizá libre, no se pudo consolidar durante ese siglo. De hecho, a finales del mismo, se pusieron las bases para seguir reflexionando sobre el tema y así poder transitar a otro estadio, a otro lugar intelectual, a otro modo de ser y estar en la realidad, al Romanticismo.

La Estética nace, entonces, en este siglo de constante búsqueda de respuestas a las interrogantes humanas e incorpora, cuestiona y analiza las concepciones clásica y medieval. Permite al ser humano acceder de manera más libre y cuestionadora a comprensiones diferentes y más completas y humanas en el sentido de que proceden del entendimiento y la razón, cualidades únicamente humanas; sin olvidar la sensibilidad, en concreto la “sensibilidad estética”, que es algo más amplio que el simple placer de los sentidos, “*es una manera estética de contemplar el mundo y que destaca de él los aspectos sensibles*”.⁶⁵

La nueva ciencia de la estética presentó dos posibilidades. La primera, la de darle un talante completamente racional y explicativo en un campo donde importa más lo sensible, y la segunda, ésta de dejarla como una experiencia sensible sin cuestionar lo sentido, su procedencia, alcances y significados. De la segunda, y del cansancio de la primera, surgirá el Romanticismo y la vuelta al pasado menos rígido en términos racionales; más místico.

Las categorías satélites de la estética vinieron a ampliar la comprensión del fenómeno de lo bello y poco a poco fueron transformando la urgencia por explicar en la necesidad de sentir y disfrutar lo percibido. Otro posible origen del Romanticismo.

Una de las categorías fundamentales del siglo XVIII fue el sentimiento. De no ser por esta categoría y su desarrollo y comprensión distinta, más en la línea de la libertad que del entendimiento, probablemente nos hubiéramos saltado el Romanticismo con las consecuencias insensibles que la exacerbación de lo racional hubiera provocado. La sensibilidad es hija del racionalismo, podríamos decir, ya que es una consecuencia indirecta de éste.

Otra de las categorías que apareció y permitió conectar de manera distinta con el fenómeno de lo bello, tanto en una obra de arte como en la naturaleza, fue la de lo sublime. La definición inicial les permitió a sus herederos llegar a describir estados sensibles más complejos y más internos, de modo que luego pudieran expresar, a la manera romántica, los sentimientos experimentados en obras de toda índole mediadas por lo poético.

⁶⁵ Souriau, *Diccionario Akal de*, 988.

Pensar (al modo de la ilustración) sin sentir (al modo romántico) es posible. Sólo pensar es posible, pero te paraliza. Pensar y sentir al mismo nivel, con la aceptación de las dos facultades como similares, produce profundidad, crecimiento humano, mayor posibilidad de expresar lo que el interior desea expresar y, en este sentido, más cercanía con lo verdaderamente humano. La expresión libre del ser.

La experiencia estética se perfilaba entonces, junto a estas categorías nuevas y nutriéndose de ellas, como una situación distinta; una con más elementos y al mismo tiempo generando una gran pregunta que se empezaría a responder a finales del siglo con trabajos como los de Kant, Hegel y otros importantes filósofos y artistas. Una experiencia estética que se pensaba como acabada. Sin embargo, lo que me parece que sucedió fue que el desarrollo del concepto y de su significado se quedó varado por algunas décadas por la influencia y herencia del racionalismo, hasta su resurgimiento y complementación con las ideas románticas y la entrada en escena de la contemplación como un concepto más sólido y fuerte para la comprensión del fenómeno de lo bello y lo estético.

El periodo finisecular de la Ilustración significó, pues, una transición profunda, un cambio de paradigmas fuerte, al menos en el campo de la Estética. Suena absurdo, pero la aceptación de los sentimientos como algo humano, como rasgo fundamentalmente humano, fue lo que, poco a poco, transformaría la idea de experiencia estética en contemplación. En los dos conceptos están los sentimientos, pero la manera en que se entendían, se aceptaban e incorporaban a las vivencias cotidianas y a las estéticas fue distinta y provocaron construcciones diferentes del ser humano. La comprensión de un concepto pasa por la experiencia y la razón, y esto lo entendieron bien los pensadores del fin de siglo.

Capítulo II. El Romanticismo y sus precursores.

En este apartado se pretende contextualizar al Romanticismo. Ningún movimiento como éste puede ser analizado en su aspecto intelectual o cultural solamente. Es necesario revisar el ambiente social, económico y político de la época para entender el conjunto y comprender las relaciones de las que pueden desprenderse mejores comprensiones.

La Europa del Siglo XIX⁶⁶

El siglo XIX fue, para Europa, el de la expansión económica, política, comercial, cultural, etc. Un siglo de reacomodo en el mapa geopolítico de los países que estaban a la cabeza de las transformaciones industriales, sociales y comerciales. Tras la Revolución Francesa, fueron otros países los que tomaron la batuta del concierto europeo: Inglaterra, Austria, Rusia y Prusia, los cuales surgieron como protagonistas en varios sentidos.

La del XIX es una Europa en constante movimiento. Su población creció y se extendió, incluso más allá de las fronteras del continente, de modo que para 1914 se estima en 460'000,000 de personas las que vivían en Europa, más 200'000,000 de ascendencia europea fuera de ella, y que contrastan contra los 200'000,000 de personas que formaban el total de la población europea en 1815. De modo que lo que llamamos civilización europea se fue convirtiendo en algo vasto en este periodo. Este siglo estuvo, también, marcado por tres factores importantes en su historia: el factor político, la supremacía naval de Inglaterra y la mecanización de la industria.

Desarrollo Económico

El primer punto a señalar como importante es el aspecto económico, ya que, como veremos más adelante, es uno de los principales en el desarrollo y evolución de casi todos los asuntos de la vida del hombre. Sobre todo de uno de los que estamos analizando, que es el del arte y el de

⁶⁶ Cfr. Geoffrey Bruun, *La Europa del Siglo XIX: 1815-1914*, trad. Francisco González Arámburu (México: FCE, 1971), 9-78.

la contemplación estética en concreto, que para el siglo XX será fuertemente influenciado por el capitalismo, el mercado y el consumo desmedido.

Si vamos unos siglos atrás podemos encontrar, desde la Edad Media, tres fases en el desarrollo de la economía capitalista europea:

1. Fines de la Edad Media hasta finales del siglo XVIII, era de capitalismo comercial.
2. Medio siglo desde finales del XVIII, capitalismo industrial. Inversiones de exceso de riqueza en las industrias recién mecanizadas y en transportes de vapor.
3. De 1850 hasta el siglo XX, capitalismo financiero. Por medio de bancos y agencias financieras que prestaban dinero y emitían acciones con las cuales controlaban negocios.

El periodo que estamos estudiando (el Romanticismo) quedaría comprendido en la etapa del capitalismo industrial, aunque quizá el fenómeno económico no tenía un impacto tan importante en el imaginario estético de esa época como hoy en día en los albores del siglo XXI; al menos no directamente y de manera tan contundente. Pudiera ser que, el hecho de que comenzaba a haber personas con grandes capitales influyó en la conformación de lo que se consideraba culto, pues fueron éstos “nuevos ricos” (la burguesía incipiente) quienes comenzaron a definir (al adquirir obras de arte y así financiar a los artistas) lo que era considerado de buen gusto, culto, bello, y lo que no.

Durante este periodo (1800-1830) *“los transportes y las comunicaciones eran todavía lentos y costosos, limitados a la diligencia, la barcaza fluvial y el buque de vela. Cuatro quintas partes de la población europea vivía semiaislada en un medio rural”*.⁶⁷ Las ciudades seguían pareciendo semimedievales, aún sin el humo de las industrias en el aire y el ruido que éstas generan.⁶⁸

La búsqueda racionalista de un proyecto de sociedad perfecta y realizable había abortado. Los revolucionarios franceses habían caído en descrédito para 1815, época de la

⁶⁷ Bruun, *La Europa del*, 36.

⁶⁸ Quizá el ruido más fuerte que percibían en ese tiempo era el de los cañones de guerra, o algún rayo que caía en una tormenta.

Restauración, y prevalecía la desconfianza hacia ellos. Sin embargo, el espíritu del Romanticismo, que nació en el último cuarto del siglo XVIII, alcanzó su apogeo justo en la década posterior a 1815. Los intentos por frenar los asuntos políticos no fueron suficientes para frenar la rebelión romántica iniciada.

Como toda rebelión, ésta tiene también su aire de protesta y, en este sentido, fue más fuerte en emoción que en lógica, aunque algunos autores triunfaron en ocasiones sobre la razón. Se utilizó más la lengua del corazón y el repudio a las normas. Los románticos buscaron una vida más allá de la vida y un amor más allá del amor y debido a esto compartieron un destino común: la frustración. Más adelante hablaremos de algunas de estas decepciones de los románticos.

Al parecer, las diferencias sociales eran uno de los motores de los jóvenes ambiciosos e impresionables del Romanticismo. Al caer estas diferencias, cayeron también sus búsquedas; *“El verdadero altar de los poetas románticos no era el templo de las musas; era un pico nevado en el Cáucaso y su dios un titán atormentado. El romanticismo de la era de la Restauración era un culto de Prometeo”*.⁶⁹ El titán al que se refiere Bruun que osó desafiar a los dioses.

Otros datos importantes a señalar alrededor de estas fechas (primeras décadas del siglo XIX) son el del renacimiento del sentimiento religioso, por un lado, y el del humanitarismo del que hablábamos en el capítulo anterior, mismo que se desarrollaría en los siglos XVII y XVIII, y que fuera el único rasgo de la época revolucionaria que subsistió sin mengua y sin descrédito. Así, la revolución hizo hincapié en los derechos del ciudadano como fundamento de una sociedad justa y el renacimiento religioso destacaba los deberes del cristiano como la clave de la vida buena. Este renacer religioso es muy importante para entender a los románticos, como veremos en un apartado dedicado a este tema.

Fue entonces el siglo XIX, en su primera mitad, uno de mucho movimiento en todos los ámbitos. El científico no fue la excepción y tuvo también sus avances, y con éstos el desarrollo

⁶⁹ Bruun, *La Europa del*, 40.

de una mentalidad científica que terminó influenciando al espíritu del hombre occidental. Interesante resulta la siguiente afirmación que hace alusión a esa época: “*la más extraordinaria innovación intelectual de los tiempos recientes, «la invención de la invención» no fue producto de las máquinas*”.⁷⁰ Avances importantes y trascendentes en materia de transporte y comunicaciones se dieron en esos años de la mano de la introducción del vapor y de la electricidad.

Fue una etapa en la que el hombre se dio cuenta que formaba parte del orden natural, sujeto a las leyes y limitaciones de dicho orden. El hombre de este tiempo era uno que confiaba en que podía superar cualquier abismo que existiera en el camino del conocimiento humano. La fe en la unidad y continuidad de la naturaleza fue la clave.

Estas ideas, de las que se desprende una forma de entender y enfrentar la naturaleza, la realidad, los problemas que presenta, etc., dieron como resultado avances importantes como, por ejemplo, en los ferrocarriles. En 1825 se inaugura el primer ferrocarril en Inglaterra y, de ahí se conectó prácticamente toda Europa septentrional. Así, viajar se hizo algo más sencillo. Parece un dato aislado, pero si lo juntamos con las intenciones de los románticos por conocer nuevos lugares y viajar, fue una situación muy oportuna. También se inventó el telégrafo, se construyeron barcos de hierro con hélices de propulsión. Fueron logros de la ciencia aplicada y fueron avances que propiciaron también el cambio en el espíritu de algunas personas que se aventuraron en la búsqueda de nuevas emociones, nuevos lugares, antes de difícil acceso, y nuevas comprensiones e interpretaciones de la realidad.

Otros Ámbitos del Romanticismo en este Contexto

No obstante que la mentalidad predominante era la científica, ésta no logró impactar todas las áreas de la sociedad como algunas de las bellas artes, la Literatura por ejemplo. Fue más bien el espíritu del romanticismo el que dominó estas expresiones humanas “*al hacer hincapié en lo*

⁷⁰ Brunn, *La Europa del*, 72.

*emocional, lo imaginativo, lo supersensorial y lo sobrenatural, [de esta manera] el mundo occidental se abandonó a los placeres de la idealización y de la fantasía”.*⁷¹

Dice el mismo autor:

*“El espíritu romántico era, a la vez, egoísta y contagioso, y su impulso dominante fue la necesidad de escapar, en las angustias de una gran pasión, a países lejanos, en sueños utópicos, al pasado. Novelas históricas, llenas de colorido, se habían convertido ya en la forma más popular de literatura para 1832”.*⁷²

Una transformación interesante se dio en el contenido de las obras de arte. En los cuadros de algunos pintores, lo que vemos no lo vemos nosotros sino a través de los ojos del personaje que contempla, un paisaje dándonos la espalda (Viajero frente al mar de niebla), o algún otro rasgo de la naturaleza. *“La fascinación que las escenas rústicas, las ruinas solitarias, las brumosas montañas y los cielos tempestuosos tenían para los ojos románticos se manifestó pronto en los paisajes de Caspar David Friedrich”.*⁷³

La vuelta a la Edad Media de los románticos inspiró a los arquitectos y hubo un resurgimiento del gótico. En la Literatura esta corriente regresó con alusiones a *“castillos y monasterios decadentes, subterráneos inquietantes, que se prestan a visiones nocturnas, delitos tenebrosos y fantasmas... florece la poesía de cementerio”.*⁷⁴

La Música no fue la excepción y en varios autores como Beethoven, Schubert y Carl María von Weber *“puede oírse a la poesía y la pasión del espíritu romántico trascendiendo la estructura y la regularidad más formales de la expresión clásica”.*⁷⁵ Como excitada y confusa define Geoffrey Bruun a la imaginación cuando el siglo XIX se acercaba a su mitad.

⁷¹ Brunn, *La Europa del*, 74.

⁷² Brunn, *La Europa del*, 75.

⁷³ Brunn, *La Europa del*, 76.

⁷⁴ Eco, *Historia de la*, 288.

⁷⁵ Brunn, *La Europa del*, 77.

*“La exageración, el misticismo, las perspectivas lúgubres y los sueños utópicos de los autores románticos intensificaron el espíritu general de ardiente aspiración a fines inalcanzables. Fue un estado de ánimo que se desentendió, en buena parte, del mundo de los asuntos prácticos, estado de ánimo que, cuando invadiera la política, habría de inspirar programas idealistas y habría de alimentarse de promesas extravagantes”.*⁷⁶

1. El Romanticismo.

Ya mencionamos algunos rasgos de este movimiento en el apartado anterior. Diremos ahora, para entender mejor en qué consiste el movimiento romántico, que la primera mitad del siglo XIX se caracterizaba por las pugnas entre quienes conformaban la vieja sociedad y los que abrazaban las ideas revolucionarias y novedosas, la civilización industrial y el avance científico. Así, los intereses humanos se veían teñidos por una fuerte idea de evolución, crecimiento y desarrollo.

Regresemos un poco a los finales del siglo XVIII. Algunas ideas sobre la Estética, que para ese entonces ya estaba aceptada como ciencia aparte, comenzaban a cambiar tras haber sido cuestionadas y repensadas durante casi dos siglos. Intentar darle un contenido diferente a los conceptos y el querer entender a profundidad en qué consistía la belleza, el arte, lo que define a ésta, etc. provocaba una mayor comprensión, pero también que algunos filósofos e intelectuales comenzaran a ya no querer definir más, a no querer usar únicamente la razón y el intelecto para explicar con mayor profundidad. Muchos pensadores y artistas optaron por otro camino, el del sentimiento, el de no pensar solamente, sino sentir y expresar en sus obras eso que sentían.

El término romántico se usaba ya en el siglo XVII, pero de manera despectiva para referirse a los partidarios de la romanesca, un tipo de literatura despreciada. Poco a poco el término “romántico” fue mejor aceptado gracias al sentido cultural positivo que mantuvo entre los ingleses el modelo aparentemente natural de sus parques y jardines. En realidad era más “pintoresco” que natural.

⁷⁶ Brunn, *La Europa del*, 77.

Pero el origen del Romanticismo hacia finales del siglo XVIII tiene otras características que permitieron que, con el tiempo y la perspectiva, se le pudiera caracterizar como una época de una fuerte reacción contra los métodos científicos de la edad de la razón. Ideas que parecían ir en contra de las del mundo de Newton. Ideas que resaltaban el aspecto emotivo más que el racional de la naturaleza humana; el desarrollo diversificado de los individuos y grupos más que la uniformidad matemática, y la génesis y crecimiento de las cosas más que su ordenación mecánica.

El Romanticismo, además, pasó por dos etapas o periodos. En el primero no se hacía mención al arte o la teoría del arte; se usaba para evocar escenas, lugares, etc. La incorporación de la palabra romántico de una manera más acabada y comprendida fue alrededor de 1798 gracias a los hermanos von Schlegel. Su movimiento comenzó con la Literatura y, al principio, se incluían como románticos a Shakespeare y Cervantes, por ejemplo, aunque, poco a poco, y conforme iban delineando mejor lo que significaba ser romántico, los apartaron por no ser contemporáneos. De la Literatura, las ideas románticas pasaron a las otras artes.⁷⁷

Otro aspecto a tomar en cuenta al hablar del Romanticismo es que no se trataba solamente de una manera de pensar que tenían algunos hombres y mujeres de Europa occidental a finales del siglo XVIII y principios del XIX. No era solamente una pose, no era un capricho, un revelarse sin causa alguna contra el clasicismo. El Romanticismo era una postura filosófica que se iba construyendo y desarrollando a la par de los cambios históricos y culturales que se desprendían del abandono paulatino de las concepciones racionalistas de la Ilustración. Era, además, una cosmovisión que tenía alcances e influencia en muchas otras áreas de la vida de las sociedades, como la política, la ética, la religión y el conocimiento, entre otros. Era una cosmovisión porque, aunque se desarrollaba principalmente en Europa, sus alcances e influencia eran, por extensión, a casi todo el mundo. Todo esto tenía sus consecuencias en las sociedades y en la forma en que éstas avanzaban o retrocedían en los distintos ámbitos del devenir histórico.

⁷⁷ Si bien el Romanticismo en sentido estricto obedece al periodo que va entre 1770 y 1830 para algunos y 1800 y 1820 para otros, habría que señalar que siempre han existido personas que presentan rasgos románticos. Lo que sucede es que no fue sino hasta esta época que se le da nombre y se comienza a juntar digamos como una sola agrupación de personajes que comparten una cosmovisión e ideas sobre la vida y su relación con el arte.

Es importante señalar que, aunque el Romanticismo se sitúa en un tiempo específico que se clasifica tradicionalmente entre 1770 y 1830/50, no fue igual en toda Europa. Esto debido a que los acontecimientos que venían sucediendo no eran los mismos en la Francia de la revolución política, que en la Inglaterra de la otra revolución, la industrial; o que en la Alemania dividida y fragmentada todavía en principados y ducados, metida más bien en lo que Lukács llama «el atraso alemán» de los primeros años del siglo XIX, mismo que dio origen a un profundo resentimiento de donde surgió el Romanticismo. Así, es necesario señalar que este estudio se refiere más al Romanticismo alemán en el que vio la luz la figura de Beethoven (quién básicamente vivió en Viena), y de ese Romanticismo son las influencias que probablemente recibió. Se habla de distintos Romanticismos porque las características que conocemos hoy, y que son las que lo definen desde muchas perspectivas, se fueron construyendo en diferentes países y en distintos momentos aunque con algunas influencias similares dadas las circunstancias históricas y culturales de la Europa de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Distintos autores de distintas nacionalidades fueron aportando sus reflexiones, ideas, experiencias y formas de ser en la construcción de esta noción.

Si bien la época referida es una efervescencia en casi toda Europa, hay que apuntar que los principales exponentes del Romanticismo destacaban, principalmente, en Alemania (Sacro Imperio Romano Germánico y Reino de Prusia, en ese momento). Una de las situaciones que resaltan algunos autores como causa de esto es el sentimiento de lo nacional que comenzaba a gestarse, precisamente en ese entonces, en una Germania dividida y que luchaba contra las ideas expansionistas y universalistas de Napoleón. El resultado, haciendo uso de una de los principales rasgos románticos, la rebeldía, era exaltar, entonces, el sentimiento de lo nacional. También se le cataloga al Romanticismo como una reacción frente a la Ilustración, y esto se refiere no sólo a alguna idea en particular, sino a varias, la de universalidad y sociabilidad, por ejemplo. Los románticos alemanes destacaban y recuperaban la subjetividad como valor, el individualismo, la conciencia del yo (con Fichte) y todo ello provocaba un viraje hacia el sentimiento mencionado.

Este sentimiento nacionalista que comenzaba a emerger tras las guerras napoleónicas era importante, ya que incidía directamente en las concepciones románticas de otras áreas, en este caso, en la estética a través de la imaginación, ya que ésta es una de las principales

categorías con la que los románticos se liberaban de las ataduras de la razón, de la rigidez de algunas de sus comprensiones del cómo debían vivir.

En la teoría de Fichte, el yo (sujeto) es consciente de sí frente al no yo (objeto) y se determinan el uno al otro. Cuando analiza el concepto de individuo, Fichte concluye que no puede ser completamente libre, que lo único que puede ser libre es el espíritu. Este espíritu es algo compuesto por muchos hombres, algo más amplio. Junto a Herder y aceptando en parte sus ideas, comenzaba a entender que los individuos están hechos por otros hombres, que somos el resultado de lo inventado antes por otros: lenguaje, tradiciones, costumbres, en una especie de “flujo compartido”. Y entonces debemos ser libres juntos, como nación, de otras naciones. Podemos ya leer en esta última línea lo que encerraba esta concepción en términos de nacionalismo. Pues bien, es este nacionalismo el que influía también en la estética. Con ese sentimiento de por medio se iban a crear obras resaltando lo que desde ahí consideraban como bello y como contenidos que muestran esa rebelión a lo establecido e impuesto por alguien ajeno o distinto.

Ya decíamos que ser romántico era, pues, una actitud más que una pertenencia a una época determinada y

*“el gran mérito de la actitud romántica en la poesía y del método trascendental en la Filosofía consiste en hacernos retroceder a los comienzos de nuestra experiencia. Disuelven lo convencional, que es frecuentemente pesado y confuso, y restauran nuestra percepción inmediata y nuestra voluntad primordial... Ser diverso, ser indefinido u inacabado es algo esencial a la vida romántica”.*⁷⁸

Hablando un poco del concepto de belleza que se desprende del Romanticismo, diríamos que:

“la belleza romántica es la belleza de una fuerte emoción y entusiasmo; la belleza de la imaginación; la belleza de lo poético, de lo lírico; la belleza espiritual y amorfa que no se somete a la forma o a las reglas; la belleza de lo extraño, de lo infinito, de lo profundo, del misterio, del símbolo, de

⁷⁸ George Santayana, *Tres Poetas Filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe* (Buenos Aires, Argentina: Losada, 1943), 174-176.

*lo diverso; la belleza de la ilusión, de la distancia, de lo pintoresco, así como de la fuerza, del conflicto, del sufrimiento; la belleza de los efectos poderosos”.*⁷⁹

Rasgos de la belleza que también definían bien a los artistas del mismo periodo.

1.1 Orígenes del Romanticismo

Como hemos visto, son varias las situaciones que le dieron forma al Romanticismo. Es interesante cómo es que el movimiento se iba conformando de distinta manera dependiendo de la nación y de las tradiciones y costumbres de cada una de éstas, aunque en todas sus variedades la formulación base de “romper” con algunas ideas fuera la misma. “*El Romanticismo no es sólo cuestión de un estilo artístico propio de una época; se trata más bien, de la expresión de una crisis de conciencia condicionada por la Revolución Industrial y por la Revolución Francesa*”.⁸⁰ Era, pues, el resultado del fracaso de estas experiencias que prometían muchos cambios positivos en la construcción de la plenitud humana, de la realización social, de la felicidad individual.

Este Romanticismo tuvo también distintos precursores, tanto personas como movimientos. Uno de ellos, en lo que sería Alemania, el movimiento literario prerromántico *Sturm und Drang* (Tempestad e Impulso) de Goethe y otros filósofos y pensadores. Si bien era un movimiento literario principalmente, consideraban una actitud frente al arte más extensa, frente a ella “*es necesario el abandono, la actitud puramente contemplativa, propia no del crítico sino del simple amante del arte, del entusiasta*”.⁸¹ Vicente Jarque, en su texto ***Filosofía Idealista y Romanticismo***, nos comenta otro posible origen del movimiento romántico:

“Racionalismo insuficiente, clasicismo imposible, humanismo burgués, Sturm und Drang y, por supuesto, criticismo de raíces kantianas: tales fueron seguramente las fuentes

⁷⁹ Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, 230.

⁸⁰ Christoph Jamme, Claudia Becker, Manfred Engel, Stefan Matuschek, *El Movimiento Romántico* (Madrid: Ediciones Akal, 1998), 14.

⁸¹ Enrico Fubini, *La Estética Musical Desde la Antigüedad Hasta el Siglo XX* (Madrid: Alianza editorial, 2005), 274.

*principales de las que habría de beber la cultura alemana de la época romántica e idealista”.*⁸²

Parecía ser una época de transición entre los siglos, que no se quedaba en el solo paso de uno a otro, sino en el cambio de unas ideas, y una cosmovisión que se tambaleaba, por otras. Poco a poco se comenzaba a transitar hacia nuevos lugares en el gran océano de la realidad humana.⁸³

1.2 Algunas Decepciones de los Románticos

En toda nueva época, existe la percepción de que algo está cambiando; ésta también generó expectativas y esperanzas para los románticos. Sin embargo, no todo se sucedía y caminaba como lo esperaban, de ahí que tuvieran ciertas decepciones del movimiento en sí, y decepciones respecto a las promesas del racionalismo científico que daría explicaciones más profundas e interesantes de los fenómenos naturales y sociales, por mencionar algunos. En el ambiente se percibía una especie de búsqueda que jamás terminaba y que generaba otro de los temas importantes: la nostalgia, esta especie de intento por comprender lo infinito, que es siempre inabarcable y que genera, al fracasar en él y como consecuencia, que nada de lo que hagamos nos deje satisfechos plenamente.

⁸² Vicente Jarque, “Filosofía idealista y romanticismo”, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas Vol. I*, ed. Valeriano Bozal, 212-225 (Madrid, España: La Balsa de Medusa, Visor, 2000)

⁸³ Vale la pena hacer un paréntesis para aclarar qué es la Filosofía idealista y cuál es su relación con el romanticismo ya que como veremos, algunos autores mencionan al idealismo como la fuente del Romanticismo. De una formulación de Hegel en su texto *Ciencia de la Lógica* la define como:

“aquella forma de Filosofía que viene a sostener la tesis de que <lo finito es ideal> y que, por consiguiente, lo único <real> es lo infinito. Dicho de otro modo: ser <idealista> en Filosofía significaría, sólo en principio, asumir que ese mundo en que nos movemos, y por el que nos sentimos a veces tan impertinente condicionados, no es sino un producto de la <idea> y que carece de <realidad> alguna, como no sea la derivada del propio pensamiento, es decir, del sujeto humano en cuanto que <espíritu> entendido como fundamento absoluto de todas las cosas y, por lo mismo, último garante de toda reconciliación con ellas”.

De esta tesis de la idealidad de lo finito se desprendería y construiría “la visión romántica del mundo, al menos en su versión alemana”. (*Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas, Vol I*, Madrid, 2000, p. 212)

Novalis decía sobre el propósito de su arte: “Estoy constantemente retornando al hogar, siempre retornando a casa de mi padre”, en una clara alusión nostálgica a concepciones religiosas y a una eterna búsqueda de sentido. El famoso *Sehnsucht* infinito de los románticos. La búsqueda de la flor azul, decía Novalis.

En relación a las expectativas que se tenían de la racionalidad y a los intereses de los románticos, encontramos en el texto de Goethe *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y Verdad) algunas ideas que nos muestran otros de los principales temas de los románticos de su época o de las ideas prerrománticas. En el texto Goethe hace referencia al libro *Sistema de la Naturaleza* de Holbach, aparecido en 1770, en lo que parece un buen ejemplo y expresión de la época de las luces y su repudio por lo científico. Lo que Goethe expresa ahí es la profunda decepción que les causó hojear ese libro (a él y a sus amigos), pues esperaban encontrar otro tipo de reflexiones sobre la naturaleza. Para hacer énfasis en que era una de las principales influencias de los románticos, como inspiración y no como algo para imitar, Goethe menciona que esperaban aprender algo más sobre ella en aquel libro, algo más de “*nuestro ídolo*”. Critica el libro diciendo que habla de una naturaleza más bien <material y pesada>, que se mueve, sí, pero sin dirección.

El único daño que nos hizo ese libro fue “*el de dar lugar a que le cogiéramos para siempre tirria a toda Filosofía y especialmente a la metafísica*”⁸⁴, como queriendo expresar que para los románticos ya no era tan importante ser los mejores críticos y filósofos, sino más bien seres humanos que contemplaban y admiraban la naturaleza, “*la física y la química, astronomía y geografía, historia natural y anatomía, habíamos hablado desde hacía años y hasta el día anterior del grande y adornado universo y de buen grado hubiéramos aceptado cualquier enseñanza así concreta como abstracta, tocante al sol y las luces, los planetas y lunas, las montañas, valles, ríos y mares y cuanto a ellos vive y rebulle*”.⁸⁵ Exalta, pues, en estas líneas, no sólo los intereses, sino una aparente sensibilidad con la que le hubiera gustado, tanto a él como a sus amigos, conocer de esos temas. El objetivo de los románticos no fue,

⁸⁴ J. W. Goethe, *De mi Vida: Poesía y Verdad* (México: Porrúa, 1983), 312.

⁸⁵ Goethe, *De mi Vida*, 311.

entonces, la imitación de la naturaleza *per se*, como vimos en el capítulo anterior que sucedía en otras épocas de la historia. Lo que a estos artistas movía era el intento de encontrar la esencia de las cosas. La concebían más como una fuente de profunda inspiración. Como afirma Percy Bysshe Shelley, poeta romántico inglés, “*la labor del artista consiste en descubrir y mostrar mediante su arte esa sustancia divina intangible en las cosas tangibles, esas <Formas Universales>*”.⁸⁶ Y, al parecer, no siempre sucedió esto.

La definición de Tatarkiewicz resulta muy interesante en este sentido de las búsquedas del artista romántico al realizar su obra:

“El Romanticismo es el intento de profundizar en los fenómenos, de trascender la superficie de las cosas, de llegar hasta las profundidades de la existencia. O es el intento, haciendo un esfuerzo poético, de penetrar el alma del mundo. O penetrar las cosas ocultas, secretas. El Romanticismo así construido tuvo dos consecuencias: en primer lugar, hizo que la poesía asumiera una función filosófica; segundo, hizo que la poesía recurriera a medios inusuales, porque frente a tales tareas los sentidos fracasan igual que la razón; por tanto, es necesario depender de los estados de éxtasis, de inspiración”.⁸⁷

Intentos por encontrar “algo” recurriendo a las distintas herramientas del hombre, a las del arte, a las propias y a las de otros, para lograr entender la realidad y el sentido de la existencia. El problema es que uno sólo puede descubrir lo descubrible con las herramientas que la época provee para la búsqueda. De la sospecha de que hay algo más y de la imposibilidad de descubrirlo viene la sensación de impotencia, la frustración.

El verdadero artista romántico, en palabras de Isaiah Berlin, será aquel que logre plasmar la parte que es inconsciente de su ser. Los que plasman lo que creen consciente no hacen sino copias de la realidad. Una obra de arte consciente de sí es, para él, como una fotografía, con lo cual está refiriéndose a Schelling y la descripción que hace de la relación entre el artista y la naturaleza.

⁸⁶ Tonia Raquejo, “*El Romanticismo Británico*”, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas Vol.I*, ed. Valeriano Bozal (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000), 262.

⁸⁷ Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 226.

El Romanticismo, para finalizar, trajo al mundo una nueva mirada, que hacía falta, a los temas del ser humano que se habían descuidado. Como lo comenta Arthur O. Lovejoy en su *Essay on the History of Ideas* (1948) al afirmar que “*los románticos habían descubierto el valor intrínseco de la diversidad: era precisamente en la diversidad donde ellos percibían la excelencia artística*”. De ahí la variedad de expresiones y manifestaciones artísticas que se sucedieron.

2. Categorías Estéticas en el Romanticismo.

En este segundo apartado del capítulo analizo, nuevamente, las categorías estéticas del capítulo uno para revisar si hubo algún cambio en ellas o algún nuevo aporte. Son las categorías que configuraron las principales ideas en torno a la estética misma. De estas categorías y de sus cruces se construye y arma la cosmovisión del tema estético, en este caso del tema estético del Romanticismo. De la relación que se da entre las categorías principales y la cultura, la política y otros ámbitos como el económico y el social se constituye ese posible cambio que se percibe que hubo en la época. Las ideas intelectuales que a su vez hicieron posible un futuro distinto, no calificable de bueno o malo, pero sí diferente al menos en este ámbito de la estética y del arte. Además, de lo que en ese momento se consolidó se han visto influenciados muchos artistas, filósofos y pensadores de nuestra época en una especie de reconocimiento a lo que ahí se pensó y se planteó, y de que esas ideas son también válidas e importantes en la construcción de sentido de la existencia. Son estas categorías y el contenido que les imprimió la época las que perduran hasta nuestros días de alguna manera. Es decir, el contexto intelectual planteado así es uno que ha tenido una influencia muy importante en mucho de lo que hoy día consideramos, validamos y experimentamos.

Retomando lo mencionado en el capítulo primero en cuanto a “categorías estéticas” y su definición, en este caso dentro del ámbito del Romanticismo, como ya decía, es importante señalar que no hay una definición romántica del término. Lo que tenemos es un desarrollo, más preciso en todo caso, de las mismas categorías acuñadas en el siglo XVIII y una comprensión y aplicación distinta de ellas a las reflexiones de los temas estéticos, del arte y de lo bello. Cabe recordar, entonces, la misma cita que define el término categoría: son “*los conceptos supremos a partir de los cuales el discurso articula la comprensión de lo real... Las categorías estéticas*

*tendrían que presentarse, pues, como los conceptos supremos que articulan el dominio de lo estético”.*⁸⁸

Una de las diferencias principales entre la Ilustración y el Romanticismo, y en cuanto a la consideración de la Estética y las categorías relacionadas con ésta, es la construcción que del término “bello” se tiene. Definida como ciencia de lo “bello”, la Estética no puede ser considerada en adelante de esta manera, o al menos no con el contenido que de esta palabra se tiene. Es decir, lo “bello” no será más sólo aquello que tiene que ver con alusiones a cosas positivas. Considerar en adelante otros aspectos y llamarlos bellos, aunque no sean positivos necesariamente, es lo que nutre a los románticos. Encontrar como bello lo oscuro, lo melancólico, lo terrorífico, etc. define también a los artistas, filósofos e intelectuales de la época. Dentro del espíritu romántico comienzan a ser consideradas como estéticas estas percepciones sensibles.

Decía Víctor Hugo, en su prólogo a *Cromwell* y en alusión al cristianismo:

*“comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”.*⁸⁹

Veamos, pues, las categorías mencionadas y cómo se desarrollaron en este nuevo siglo.

2.1 *El Gusto*

Según Kazimierz Brodzinski *“El clasicismo requiere el gusto más perfecto, el romanticismo, la sensibilidad más perfecta”*.⁹⁰ Lo que aquí se afirma es sumamente importante ya que nos ayuda a entender cómo esta categoría dejó de ser lo primordial al momento de apreciar algo como bello. La sensibilidad pasó a ocupar este lugar debido a que fue tomando más en cuenta la gran paleta de palabras y conceptos para definir emociones y sentimientos, cosa que “el gusto ilustrado”, influenciado por lo racional, no permitía del todo.

⁸⁸ Oyarzun R., *Categorías Estéticas*, 67-100.

⁸⁹ Víctor Hugo, *Manifiesto Romántico*, trad. Jaume Melendres (Barcelona: Península, 1989), 33.

⁹⁰ Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, 224.

No es que exista un gusto ilustrado y uno romántico. Lo que sí existe es una diferenciación que comenzó a construirse en la segunda mitad del siglo XVIII entre el juicio lógico (racional) y el juicio de gusto. De esta manera el juicio de gusto comenzó a construir una cierta autonomía respecto de la razón ilustrada. Los juicios de gusto no son calculadores y sus apreciaciones se relacionan con las emociones impulsivas. Pero ese fue sólo el inicio; más adelante la sensibilidad cobró más fuerza frente al gusto como categoría para evaluar lo bello.

De hecho, Hegel rompe con toda esta visión del gusto como una facultad para evaluar algo como bello o no. Para él, curiosamente, en una visión más terrenal, más práctica, el gusto es algo superficial que desprecia al arte. Su lugar es ocupado por el conocedor, el que sabe de arte:

*“En el siglo XIX, el gusto sobrevivirá a su muerte en la estética romántica, bajo la forma de un nuevo tipo de hombre de gusto, artista o conocedor, cuyas preferencias no están fijadas de una vez para siempre, sino que sabe reconocer el valor y el interés de lo nuevo, aun en las obras escandalosas en el momento de su aparición... el gusto consiste en la facultad de captar la esencia de lo que en cada momento es moderno, actual, de lo que en cada tiempo corresponde al momento histórico”.*⁹¹

La categoría del gusto es importante porque pasó por un proceso interesante de transformación en el cambio del siglo XVIII al XIX. En el Siglo de las Luces, y mientras se conformaba como ciencia la Estética, el gusto era aquella especie de sentido que fungía como juez al momento de determinar si algo era bello o no y en la medida que proporcionaba un cierto placer al espectador. Conforme avanzaban las décadas, y conforme se modificaba la simpatía por el tema de la razón, el gusto comenzaba a ser sustituido por la sensibilidad. De esta manera se creaba un vínculo entre ambos temas.

Entonces, hablar de gusto en el Romanticismo iba a ser hablar de sensibilidad, es decir, que lo que se consideraba bello ya no tenía que ver con las formas sino con lo contrario, lo informe y hasta con lo caótico. Con una cierta aspiración (*Sehnsucht*) hacia “lo lejano, mágico,

⁹¹ Souriau, *Diccionario Akal de*, 634.

*desconocido, incluido lo lúgubre, lo irracional, lo fúnebre*⁹², y lo que esto provocaba en el espectador.

2.2 La Imaginación

En el capítulo anterior hacíamos alusión a esta categoría, sin embargo, la manera en que era tomada en cuenta en el siglo XVIII es distinta a la del Romanticismo. Ya los empiristas la consideraban como origen de la creación artística. En esta nueva realidad se le considera como la más importante faceta en el quehacer de pensadores y artistas.

Con estas palabras de Schubert podemos darnos una idea de la consideración que le tenían, algunos, a esta categoría:

“¡Oh imaginación, tú joya suprema de la humanidad, tú, fuente inagotable en la que beben artistas y sabios! ¡Oh, no nos abandones, pese a que sólo te reconocen unos cuantos, presérvanos de la llamada Ilustración, ese horrible esqueleto sin carne ni sangre!”⁹³

En el siglo XVIII la imaginación se entendía como una capacidad especial, una especie de memoria que nos servía para asociar imágenes, traerlas a nuestra mente y así recordar cosas. Esto le dio validez a la «estética de lo negativo», es decir, ésta que defiende que en la ausencia también hay belleza. Por ejemplo, en la oscuridad, que es carencia de luz, también ahí se encuentra la belleza. Se refería también a que no necesitaban estar presentes los objetos físicamente para apreciarlos. La imaginación podía traerlos a la mente y ahí disfrutarlos de nuevo al asociar ideas.

Veamos otras características que hacen diferente a la imaginación ilustrada a la de los románticos, y que convierten a la de éstos últimos en una facultad importante en el desarrollo artístico y creador. De hecho, eran estas características de las que más tarde se desprenderían reflexiones filosóficas como el existencialismo de Kierkegaard y autores posteriores, hasta

⁹² Eco, *Historia de la*, 303.

⁹³ Schenk, H.G., *El Espíritu de los románticos europeos, ensayo sobre historia de la cultura*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1983) 27. (La entrada lleva la fecha 29 de marzo de 1824 (Franz Schubert: Briefe und Schrifften, ed. Otto Erich Deutsch, Viena, 1954, p. 76))

llegar a Jean Paul Sartre. “*El sermón fundamental del existencialismo es esencialmente romántico, a saber, que no hay nada en el mundo sobre lo que podamos apoyarnos*”⁹⁴, a propósito de los pretextos y recurrencias a cualquier ente divino o terrenal que sea el culpable de nuestros actos.

“Mientras que la imaginación empírica consideró a la mente como un receptor pasivo de imágenes (sólo se puede imaginar lo que antes se ha percibido) y, consecuentemente, a la actividad artística como una habilidad para combinarlas, la imaginación romántica entendió que el arte era una fuerza mental con el poder de crear imágenes. Es decir, la imaginación desligada de la memoria pasa a tener ahora una facultad creadora y no meramente reproductora o reorganizadora”.⁹⁵

Esta me parece la diferencia fundamental entre las ideas de las dos épocas respecto a la imaginación. Es la diferencia que posibilitó ese otro momento histórico y esa otra manera de entender y de estar en el mundo (al menos en Europa), y desde la cual se construyeron las influencias que llegarían a todo Occidente y que motivarían la transformación de muchos valores.

Junto con Fichte podemos entender otro rasgo de la imaginación romántica cuando hace alusión a que lo único importante del yo es la acción, la actividad creativa, la transformación de la materia, la creación de valores y su fidelidad a ellos. La imaginación será usada para esta actividad.

Tonia Raquejo añade otras diferencias entre ambas épocas al mencionar que los mundos inexistentes y quiméricos del siglo XVIII eran parte de la realidad intrínseca del individuo desde la mirada romántica; una realidad incluso “más real” que los hechos cotidianos. La verdad, comenta, reside en las visiones que con la imaginación se logran atisbar y expresar en formas concretas o palabras, más que en los hechos cotidianos.

⁹⁴ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* (España: Taurus, 2000), 187.

⁹⁵ Raquejo, *El Romanticismo Británico*, 264.

La imaginación, finalmente, abre la puerta de los misterios de la vida y de la existencia. Es una imaginación que pasa de ser una acción definida del proceso de conocimiento y del recuerdo a una actividad con la que puede una persona crear todo tipo de imágenes o ideas, incluso si no son parte de la memoria o de los recuerdos. La imaginación, de la mano de la libertad, posibilitó así una época más rica al considerar no sólo, como veíamos, las construcciones intelectuales como bellas, sino aquellas que emanan de la sensibilidad afectada por una realidad más amplia.

Escribe Chateaubriand: *“La imaginación es rica, abundante, maravillosa; la existencia, insignificante, estéril, impotente”*. Eran más importantes las imágenes que podían surgir de la imaginación y de la creatividad del artista que las obras elaboradas a partir de un modelo. En el Romanticismo hay una gran dependencia de esta categoría para definir el arte. Lo que emane de la imaginación y de alguna manera remita al infinito será considerado arte romántico, más que lo que emane de la imitación (clasicismo).

2.3 *Sensibilidad y Sentimiento*

Como ya se mencionó líneas arriba, estas dos categorías son fundamentales en el periodo que estamos analizando, ya que son en lo que se transformó el gusto como tal.

“Si el hombre moderno no es el fruto de una evolución sino de una degeneración de la pureza originaria, hay que entablar la batalla contra la civilización con armas nuevas, no tomadas ya del arsenal de la razón (que es producto de la misma degeneración), sino con las armas del sentimiento, de la naturaleza, de la espontaneidad”.⁹⁶

Es ahora el sentimiento algo considerado como más poderoso que el “simple” gusto. Es una categoría que encierra una cantidad vasta de conceptos que definen lo que el artista y el espectador pueden manifestar al crear o contemplar, no sólo las obras de arte, sino la naturaleza misma y sus formas, colores, sonidos, aromas, etc. *“Durante la época romántica fue frecuente*

⁹⁶ Eco, *Historia de la*, 312.

*considerar el sentimiento o como idéntico a la intuición de la realidad última, o como la única facultad capaz de expresar la naturaleza y formas de esta realidad”.*⁹⁷

De estas dos categorías, sentimiento y sensibilidad, ya se había hablado en el clasicismo aunque, como vemos, el significado es distinto para los románticos y es sin duda distinto su contenido al de hoy en día o al que le dieron las escuelas de psicología más modernas. La cita siguiente nos aclara el punto:

*“Debe notarse que cuando los románticos se valían del término “sentimiento” estaban hablando de lo que los psicólogos de hoy llamarían “sensación” o “sensibilidad” pues por entonces era desconocida la distinción entre “sentimiento” (función racional según C.G. Jung) y “sensación” o “sensibilidad” (función irracional)”.*⁹⁸

El sentimiento romántico es el fruto de las disputas del hombre y las dos partes enfrentadas por el mismo, aquella que alude a sus orígenes naturales y la que defiende el civismo ilustrado como preferible en el comportamiento humano. El primero es tan antiguo como el hombre mismo; el segundo es la creación de la razón del siglo XVII.

En el Romanticismo hay otro fenómeno importante que marca la época: el reconocimiento de la conciencia de interioridad de los sujetos propio del arte musical. Esto provocó una transformación en el concepto de sentimiento y otras categorías;

“desde esta interioridad, el romanticismo musical reconvierte la estética rousseauiana del sentimiento, basada en un determinado concepto de naturaleza, en una Filosofía del sentimiento como expresión. El sentimiento es algo que procede del espíritu, del sujeto espiritual, y da noticia de él. El sentimiento, y con ello el individuo, encuentra una expresión objetiva en el arte. Pero hay más: lo que el sentimiento expresa por mediación del arte, no quiere ser solamente expresión de una subjetividad individual, sino que pretende por mediación del arte la profunda unión entre esta subjetividad y lo infinito.

⁹⁷ Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, 1703.

⁹⁸ Schenk, *El Espíritu de los Románticos*, 26.

*De este modo, el arte se convierte en aquello que de modo sensible expresa lo más elevado: es el puente entre la finitud y lo absoluto”.*⁹⁹

Aparecen ya algunos rasgos de la Filosofía hegeliana que dan cuenta del rumbo que tomaban las reflexiones sobre ésta y otras categorías.

De alguna manera, la razón llevaba la ventaja en la disputa o la llevó durante casi todo el siglo XVIII. Para finales del mismo y principios del XIX, el sentimiento ganaba terreno y se entendía como esta parte del ser humano, de su identidad, que le permitía, al igual que la razón, “progresar”, avanzar y desarrollarse en todos los ámbitos.

Aparecía, de esta forma, una importante cantidad de sentimientos que comenzaban a ser nombrados para entonces, así como valores relacionados a éstos, tales como: la libertad, el patriotismo, la rebeldía, el amor, el individualismo (subjetivismo). Y la característica común a todos es que convergían en un mismo sentido, o trasfondo, que era la utopía, el ideal. Atrás quedaban las explicaciones meramente racionales de la realidad, al menos para los verdaderos románticos. Ya no había más reglas para el arte, se aludía a “*el protestantismo en la literatura y el arte*”, dice L. Vitet en relación a esta actitud de algunos románticos. Cualquier tema era factible de ser tratado y trabajado de diversas maneras. El sentimiento de rebeldía y de no adaptación a lo establecido hacía que el romántico se sintiera extraño y se aislara y evocara épocas pasadas; de ahí su interés por la época de la Edad Media.

En el rubro específico del arte, se hablaba de estilos violentos y dinámicos, de cosas “raras”, contrarios a la armonía y equilibrio propios del neoclasicismo. Reflexiones como la de Brodzinski en la que afirma que “*la belleza romántica es un patrimonio exclusivo de los corazones tiernos*” hubiera sido impensable en la Ilustración. Los románticos se permitían expresar esto y más en sus obras.

⁹⁹ Yolanda Espiña, *Estética Musical del Romanticismo*. Biblioteca de la Universidad de Navarra. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/500/5/2.%20PRESENTACI%C3%93N.pdf> (consultado el 12 de julio de 2015)

Como la subjetividad era primordial, era necesario entender los sentimientos como algo fundamentalmente propio de los individuos. Esos sentimientos debían ser mostrados y arrojados afuera de la subjetividad para plasmarlos en un producto artístico.

Diría que el Romanticismo, y esta exaltación de los sentimientos en todo el quehacer de quien se define como romántico, están muy relacionados con las primeras ideas existencialistas. El salto de fe de Kierkegaard, por ejemplo, denota esta especie de irracionalidad y confianza en algo que no son los valores ilustrados.

En contraste, otro de los principales personajes de la época, uno de los hermanos Schlegel, hablaba de lo sentimental como algo que se percibía de manera peyorativa al asociarlo con el sentimentalismo, esta especie de degradación de lo sentimental y lo describía de esta manera:

*“Lo sentimental es un rasgo que puede aparecer con mayor o menor claridad en todas las artes, sobre todo en la pintura, pero en el caso de la música, éste es el arte romántico por excelencia: la música moderna, si se tiene en cuenta la fuerza humana que la domina, ha permanecido tan fiel, en conjunto, a su carácter, que sin miedo podría llamarla un arte sentimental”.*¹⁰⁰

2.4 Naturaleza

En el capítulo primero hablé de la diferencia entre la naturaleza, entendida como estos rasgos compartidos por la especie humana que nos hacen comportarnos de determinadas maneras similares, y la naturaleza como el conjunto de objetos, creaciones y formas que están ahí, a nuestro alrededor: árboles, montañas, nubes, cielo, etc. Durante el Romanticismo fue ésta segunda la que los artistas tomaron como inspiración para sus obras y como alimento nutricio para el alma y su manera de entender la realidad. Sus ideas y pensamientos se desprenden de la manera de mirar y de introyectar en su ser estas percepciones.

La categoría de la naturaleza, entendida así, es una de las que más influencia tuvo para los románticos en términos de inspiración. Las otras categorías de las que se ha hablado y

¹⁰⁰ Javier Domínguez Hernández. “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo.” *Revista de estudios sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Los Andes de Colombia*, no. 34 (Diciembre de 2009): 46-58.

escrito tienen una relación muy estrecha con esta de la naturaleza. El gusto, la imaginación, el sentimiento y la sensibilidad no serían para el Romanticismo lo que fueron sin la consideración especial hacia esta categoría específica. De ella emanan las otras, por así decirlo. Sobre todo el sentimiento. La naturaleza fue para el romántico una provocación. En muchos casos, como en el de Beethoven, esos sentimientos, arrebatados y arrancados incomprensiblemente de la naturaleza, eran posteriormente, y de la misma manera incomprensible e inexplicable, plasmados en las composiciones en el caso del músico, en los cuadros y esculturas de los artistas plásticos, en las poesías, etc.

Uno de los cambios importantes en la comprensión y experimentación del fenómeno de la naturaleza fue que, a diferencia de la Ilustración y el racionalismo, ya no tenía que ver necesariamente con captarla en sus formas precisas y claras, que tiene que ver más con la percepción griega; ahora se trataba de experimentarla y dejar que surgieran, en esta situación, los múltiples y variados sentimientos que la razón opacaba anteriormente. Se tenía que entrar en la naturaleza, penetrarla con los sentidos y el ser y no sólo observarla. Los paisajes, por ejemplo, se integraban a los conflictos de las personas, se experimentaban y había una simbiosis para que la naturaleza no fuera más un telón de fondo solamente. Cualquier tema era factible de tomar en cuenta si se lograba esta relación peculiar para después plasmarla en una obra, o simplemente para vivir de otra manera, en otros estados anímicos.

La naturaleza pasó de concebirse como un todo “mecánico” (racional) a un todo “orgánico” con el que se podían fundir las personas. En el Romanticismo, el hombre no sólo quería ser parte de la naturaleza como un elemento más en ella, sino como alguien capaz de relacionarse con ella “*en base a una comunicación del Uno al Todo*”.¹⁰¹

La naturaleza, para el Romanticismo, estaba combinada con Dios, o al menos con el espíritu, y era vista como una fuerza de vida, una fuente de creatividad en y a través del hombre. La naturaleza no sólo existe y está separada del hombre, sino que está volviéndose,

¹⁰¹ Menene Gras Balaguer, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad* (Barcelona: Montesinos, 1983) 38.

evolucionando, hacia nuevas y más altas formas, posibilitando así nuevas y originales comprensiones y posteriores manifestaciones artísticas.

Para el romántico, la naturaleza y su contemplación construía la idea y hacía la invitación a una búsqueda por lo que se asemejase a ella, por lo “natural”, lo simple; por aquello que provocaba admiración y sentimiento. A diferencia de los ilustrados, que buscaban orden y “normalidad”, los románticos buscaban los elementos extraños, raros y no cuantificables y medibles en la naturaleza como fuente de inspiración y de sentido. Parecían infectados de nostalgia.

En la época anterior, en la Ilustración, las obras de los artistas recurrían sólo a elementos considerados como bellos por el orden y la armonía, o porque eran elementos que daban la idea de finitud, de comprensión total. Ahora se incluían elementos que daban la idea contraria, la de infinitud de la naturaleza: montañas altas y lejanas, impactantes nubes y tormentas, cosas que se relacionaban más con la idea de “lo sublime” como algo bello. Esto es, lo que antes se consideraba o despertaba terror o dolor, ahora se apreciaba y no se temía el incluirlo como algo que surgía de los sentimientos humanos que la naturaleza despertaba. Lo sublime y la naturaleza estarían completamente asociados hacia finales del siglo XVIII y hasta mediados del XIX.

Retomando, de manera breve, lo que esta palabra ha significado a lo largo de la historia, podemos decir que se pasó de la “contemplación” del cosmos ordenado y bello de los griegos, a la concepción de la naturaleza como una creación divina, también para ser contemplada, durante la edad media. En el Renacimiento, y más adelante en la Ilustración y con la revolución científica, se llegó a la consideración de la naturaleza como algo que se podía transformar y utilizar para nuestro beneficio. De ahí que en los románticos se considere una especie de vuelta a la Edad Media. La comprensión de la naturaleza como mero objeto de estudio científico no convenció a los artistas románticos y por esta razón es que consideraron retomar los valores de la Edad Media, aquellos de la contemplación mística de la naturaleza, por ejemplo.

Aunque Rousseau vivió hasta 1778, y no se le puede considerar estrictamente un romántico, podemos decir que fue uno de los precursores fuertes de la filosofía romántica. En

sus consideraciones sobre la naturaleza, vista como un remoto inicio del hombre, afirmaba que seguramente eso era mejor que a lo que ha llevado al ser humano el supuesto progreso técnico. Y en sus primeros discursos hablaba Rousseau de aquellos tiempos como “la simplicidad de los primeros tiempos”. De esas ideas del autor sobre el tema de “la naturaleza” se modificaron las visiones de algunos personajes contemporáneos, y se pasó de verla como algo útil o imitable, en términos estéticos, a algo contemplable, inspirador y transformador a nivel subjetivo. Los románticos la veían, para terminar, como una fuerza vivificante, llena de misterio y cargada de significado espiritual para ser abordada con admiración extática.

2.5 *Lo Bello y lo Sublime*

*"lo sublime nos procura una salida del mundo
sensible, en el cual lo bello quisiera siempre tenernos presos.
No paulatinamente <...>, sino por un súbito sacudimiento".¹⁰²*

Friedrich von Schiller

Como ya se ha mencionado anteriormente, en relación a otras categorías, lo bello y lo sublime no son estrictamente románticas. Son categorías, sobre todo lo sublime, que tuvieron su periodo de reflexión desde 1674 (con la traducción de Nicolas Boileau del texto de Longino) hasta finales del siglo XVIII y posteriormente casi desaparece. Sin embargo, en esa época, influyeron en las reflexiones estéticas de una forma distinta y contundente. Digamos que en este momento histórico se consolidaron, cobraron su verdadera fuerza y su significado fue comprendido y puesto en práctica de manera más cierta. Las distintas reflexiones que se habían hecho por fin llegan a un puerto, el de los románticos, y son ellos quienes las incorporan a su manera de ser y estar en esa nueva visión de la realidad. Por otro lado, me parece importante señalar que son dos categorías que se relacionan de manera significativa con la contemplación, tema fundamental del ensayo y del Romanticismo. Lo bello y lo sublime impactan al ser del hombre romántico.

Estas son, entonces, categorías especiales para los románticos debido a que empataron de mejor manera con su identidad. En la Ilustración, el modo de ser heredado de la racionalidad

¹⁰² Friedrich von Schiller, *Sobre lo Sublime*, traducción, introducción y notas de Alfred Dornheim y Juan Carlos Silva (Buenos Aires: Imprenta Mercur, edición bilingüe, 1943), 27.

del siglo XVII no permitía que se comprendieran o se permitieran vivir y sentir estas palabras a la manera del siglo XIX. Necesitaban juntarse varios factores y acontecimientos para que el Romanticismo se gestara y luego tuviera esa forma y sentido tan propio. Lo bello y lo sublime contribuyeron, sin duda, a este misterioso e incomprensible propósito del universo y del devenir humano.

Aunque ya Pseudo Longino, un aparente profesor de retórica del siglo I, había escrito sobre lo sublime, con el paso de los años los análisis del término se modificaron e hicieron que se fuera entendiendo y relacionando de otra manera y con otras categorías.

Lo sublime es un término abordado por otros autores de las diferentes épocas. A mediados del siglo XVIII lo retoma Burke en su *Indagación Filosófica sobre el Origen de Nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, para quien:

*“todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz de sentir”.*¹⁰³

En Burke, la belleza provocaba amor y lo sublime temor.

Kant también dio su punto de vista sobre el tema hacia finales del mismo siglo, y hacía una distinción clara entre lo bello y lo sublime que ya mencionamos en el capítulo primero. Para él, lo bello es forma, lo finito y limitado; lo sublime, es lo informe, es la infinitud. Y lo relaciona mucho con la naturaleza y aquellas cosas de ésta que nos rebasan en magnitud y nos muestran y hacen sentir insignificantes y pequeños. De las teorías de Kant de lo sublime matemático y lo sublime dinámico se desprendieron las actitudes de los artistas románticos que no reflexionaban sobre lo sublime, pero que sí lo plasmaban en sus obras.

¹⁰³ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 1987), 29.

Pero estos siguen siendo autores de la Ilustración, aunque sí, grandes precursores del Romanticismo. De hecho las ideas de Kant fueron retomadas por diversos autores durante el siglo XIX. ¿Qué es, entonces, lo que definía lo bello y lo sublime para los románticos?

Es necesario señalar que estas dos categorías se presentan juntas porque “*la experiencia de lo sublime adquiere muchas características atribuidas anteriormente a la experiencia de lo bello*”.¹⁰⁴

Desde los inicios del siglo XVIII se comenzó a relacionar más lo sublime con lo provocado por la naturaleza en general y no por obras de arte en particular. Para resolver esto, muchos artistas intentaron representar la naturaleza en sus obras. Por eso es que observamos cuadros como los de Caspar David Friedrich, o es por ello que escuchamos piezas musicales que pretenden simular la naturaleza o lo que la conforma: las aves, una tormenta, un paisaje sin límites, etc. Para los románticos, ir en busca de nuevas emociones y experiencias, deleitarse con cosas raras y exóticas tenía que ver más con las ganas de experimentar nuevos placeres que con el otrora afán de conquista. Es la parte, digamos, genuina de la naturaleza lo que buscan y lo que los atrae, y no la artificial de los jardines “urbanos”.

Una de las características principales de lo bello y lo sublime es la relacionada, entonces, con la inmensidad de la naturaleza, con lo apabullante que se nos puede presentar un acontecimiento de dimensiones, quizá, incomprensibles e impactantes para el ser humano. Como lo era la erupción de un volcán, por ejemplo. Para Schiller, lo sublime “*será un objeto ante cuya representación nuestra naturaleza física percibe sus propios límites, del mismo modo que nuestra naturaleza razonable siente su propia superioridad y su independencia de cualquier límite*”.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Eco, *Historia de la*, 282.

¹⁰⁵ Eco, *Historia de la*, 296.

El otro autor que indagó sobre el tema fue Schopenhauer, aunque ya más entrado el siglo XIX. En su texto *El Mundo como Voluntad y Representación* hace una lista de frases que describen el paso del sentimiento de lo bello a lo sublime. El sentimiento de lo bello nace de la observación de un objeto benigno, el de lo sublime, de la observación de un objeto maligno de gran magnitud que puede destruir al observador. Un poco en la línea de Kant:

- Sentimiento de lo bello - La luz reflejada en una flor (placer por la percepción de un objeto que no puede dañar al observador).
- Sentimiento muy débil de lo sublime - La luz reflejada en unas rocas (placer por la observación de objetos que no suponen una amenaza, pero carentes de vida).
- Sentimiento débil de lo sublime - Un desierto infinito sin movimiento (placer por la visión de objetos que no pueden albergar ningún tipo de vida).
- Sentimiento de lo sublime - Naturaleza turbulenta (placer por la percepción de objetos que amenazan con dañar o destruir al observador).
- Sentimiento completo de lo sublime - Naturaleza turbulenta y abrumadora (placer por la observación de objetos muy violentos y destructivos).
- Sentimiento más completo de lo sublime - La inmensidad de la extensión o duración del universo (placer por el conocimiento del observador de su propia insignificancia y de su unidad con la naturaleza).¹⁰⁶

Lo sublime fue, entonces, una categoría estética que marcó fuertemente a los románticos. Una categoría que da cuenta de la relación que tenían con la naturaleza y con lo bello haciendo alusión a múltiples y variados sentimientos.

3. Visión del Arte en el Romanticismo.

Después de las reflexiones de Kant, en su crítica del juicio, se llegó a un momento histórico finisecular convulso en muchos sentidos: con la Revolución Francesa en lo político, con la “revolución” intelectual en lo filosófico, con cambios importantes en la visión de lo estético y, dentro de esta rama, en la visión del arte. Es por ello que acudimos a Kant como el filósofo que cierra, momentáneamente, una época y es protoromántico al mismo tiempo. Otro autor importante de la época que me gustaría revisar es Hegel ya que fue contemporáneo de Kant y

¹⁰⁶ Arthur Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y Representación* (México: Sepan Cuantos, 2009), 173.

vivió cuatro años más que Beethoven, es decir, compartió el nacimiento, pero, también, el esplendor del Romanticismo.

Pero, ¿por qué Kant y Hegel? Porque Kant representa el culmen de la Ilustración y de sus reflexiones, al tiempo que es también el punto de partida, la base de las reflexiones de los idealistas alemanes. Fichte, Schelling y Hegel basarán sus reflexiones en las de Kant para darle continuidad y, al mismo tiempo, otro rumbo a la comprensión de la realidad, que en ese momento específico de la historia se dio por llamar Romanticismo. Muchas de las definiciones de romántico, de las actitudes de los artistas del Romanticismo, tienen una relación directa con estas reflexiones más filosóficas. Si bien no a todos los artistas les interesaba discutir sobre filosofía, sí se ven influenciados por quienes se dedican a ella y definen conceptos que marcan la época y rumbos posibles. Un ejemplo de esto es la comprensión de lo finito como algo que forma parte de lo infinito.

El idealismo le brindó un soporte a las reflexiones de los románticos que eran algo inconsistentes. Se constituyó en la corriente filosófica del movimiento artístico Romántico. Hay una característica sobre el idealismo que destaca Ferrater Mora en su diccionario de filosofía. Éste es *“fundamentalmente ‘desconfiado’ y por consiguiente, esencialmente ‘cauteloso’... La desconfianza en cuestión se manifiesta hacia todo lo real o, mejor dicho, hacia todo lo que pretende ser real, incluyendo, por tanto, lo inteligible o los supuestos modelos de la realidad sensible”*.¹⁰⁷

Me parece que esta característica habla claramente de la actitud de los artistas románticos frente a las explicaciones dadas por los Ilustrados sobre la realidad. Esas explicaciones aparentemente definitivas de los fenómenos naturales y otros son precisamente lo que llevó a los románticos a buscar otro tipo de percepción de lo bello, en este caso la contemplación, una que, retomando la mística de la Edad Media, pasaba más por permitirse modificar el tono afectivo por medio de los fenómenos, más que explicarlos. De la desconfianza en la “supuesta” realidad viene el abandono para que ella hable por sí sola.

¹⁰⁷ Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, 899.

A propósito de Hegel, algunas consideraciones interesantes. Hegel vivió casi el mismo número de años que Beethoven. Los dos nacieron en 1770 y el filósofo murió sólo cuatro años después que el músico de Bonn, como ya se mencionó, así que fue completamente coetáneo de éste. Al tiempo que uno vivía ejerciendo su destino como músico, el otro trataba de indagar y explicar toda la historia universal. Hegel intentó, con su sistema, explicar todo lo conocido. De esta manera, retoma a todos los filósofos anteriores y hace una síntesis de ellos. Así, con su método dialéctico, comienza a dar cuenta del momento que vivía, de cómo es que se llegó a ese momento en particular, a partir de realizar negación tras negación de las épocas anteriores a la suya.

Una de las reflexiones importantes sobre la Filosofía de Hegel es que su método puede ser aplicado a cualquier disciplina, e incluso a cualquier y por cualquier persona. Así, podemos decir que la suya es una filosofía muy romántica, no sólo porque nace en esa etapa histórica, sino porque, en su interior, hay esta idea de constante ruptura y regeneración; no hay posibilidad de estancamiento. En Hegel la vida es un constante devenir, una constante superación de nuestro “yo” último inmediato que se niega con cada segundo que transcurre. Los sentimientos producidos, al aceptar esas rupturas, para luego plasmarlos en una manifestación artística sensible, dan cuenta de una idea novedosa y contraria a la Ilustración. En la Ilustración el arte se explica racionalmente y con Kant no se puede llegar al fondo de ella, a la cosa en sí. En Hegel el arte *“es un modo de expresar lo divino y de hacer sensible el espíritu absoluto. Los intereses más profundos del hombre y del espíritu se ven reflejados en el arte... La realización particular del espíritu absoluto es el hacerlo sensible mediante el arte”*.¹⁰⁸

Importante aclarar qué cosa es el Espíritu en Hegel, ya que es la base de toda su Filosofía. En palabras de Leopoldo Zea:

“¡El espíritu! ¿Qué es el espíritu? Es el hombre; pero el hombre en convivencia, en comunidad: en el pueblo. Cada hombre concreto es, a la vez, un sí mismo y un ser con los

¹⁰⁸ Bayer, *Historia de la*, 319.

*otros. Queriendo algo para sí, está queriendo, de alguna manera, algo para los otros. Y los otros, a su vez, imponen con su querer el del individuo que es una de sus expresiones”.*¹⁰⁹

Es decir, el mundo es una creación, pero no de la razón que se queda guardada interiormente como idea en el sujeto. Es la manifestación sensible y material de esa idea que el sujeto tiene en tanto espíritu absoluto y que saca de sí, digamos, para crear cosas. El Romanticismo es entonces la mejor época, para la creación y realización de las ideas. Y cualquier idea que se manifieste artísticamente es mejor que la naturaleza, dirá Hegel. Beethoven, *inspirado* en la naturaleza, *sólo inspirado en ella*, le daba forma a sus ideas, a sus sentimientos y así creaba, posteriormente, la forma sensible de esos sentimientos en sinfonías, conciertos, sonatas, etc., pero de una forma original y única que rompía algunos de los esquemas tradicionales en términos de composición, por ejemplo, al incorporar el scherzo en lugar del minueto del clasicismo.

Para Hegel, entonces, tenían que pasar todas las épocas anteriores para llegar al Romanticismo, al estado prusiano, el mejor momento, el más propicio para la manifestación de las ideas, para la construcción de las formas sensibles de éstas. Ese infinito comprendido por los románticos de forma tan especial queda así plasmado en las formas y en su finitud. Por eso, aunque a Hegel no se le puede considerar como un filósofo romántico en sentido estricto, cabe en las reflexiones sobre estética del Romanticismo de manera clara y pertinente.

3.1 El Intento de Kant.

La Crítica del Juicio de Kant es un “*punto de inflexión en el camino que se dibuja desde la Ilustración al Romanticismo, desde la belleza objetiva a la belleza subjetiva*”.¹¹⁰ Por eso en este apartado el título le califica de “intento”, porque es el primero en pretender sintetizar las visiones que sobre la estética y lo bello se venían discutiendo. Hegel vendría a señalar los

¹⁰⁹ Leopoldo Zea, “*La conciencia como Libertad (Beethoven, Hegel, Hölderlin)*,” *Revista de la Universidad de México* XXV, no. 4 (diciembre 1970): 5.

¹¹⁰ José Vicente Martín Martínez, *La Historia como Modelo en el Romanticismo Alemán* (España: Universidad Miguel Hernández, 2014), 10.

alcances y las carencias de la visión kantiana al proponer su visión idealista con otro enfoque. Para Hegel no existe la cosa en sí, el noúmeno al que Kant decía que no era posible acceder.

En sus Lecciones sobre la Estética, Hegel hace un análisis exhaustivo del tema y en sus primeros apartados da cuenta de las teorías que precedieron a la suya y cuáles fueron los alcances y límites de éstas. En este caso, describe los aciertos de la Filosofía de Kant y por qué cree Hegel que algo le faltó y qué fue esto en concreto. Kant, dice Hegel, hizo un buen análisis sobre la oposición entre razón y sentimiento, entre naturaleza y libertad. Reflexión que se fue construyendo y que vagó desde Descartes y que encontró su unión momentánea en Kant, tras casi doscientos años de debates y reflexiones de muchos filósofos. Pero, como sabemos, el contexto fue quizá el que no dio para que se superara esta dicotomía.

Kant había comenzado bien, decía Hegel, aceptando lo absoluto de la razón, sin embargo no pudo explicar nunca lo que la cosa en sí es, dejando abierta la dicotomía entre sujeto y objeto.

El arte, explica Hegel para resumir la concepción principal de la estética hasta entonces, es un medio en donde se opera la conciliación entre el espíritu abstracto cimentado en sí mismo y la naturaleza, tanto en sus manifestaciones externas como internas, afectivas y psíquicas. Tras conciliarlos, el arte realiza la unión, la fusión. En Kant, dice Hegel, por un lado está lo racional: inteligencia y voluntad, libertad, conciencia, y por el otro lo sensible, y la moral se sitúa en medio de los dos como unión. La conciliación que hace Kant es un asunto subjetivo en lugar de concebirlo de acuerdo con la realidad y la verdad. Se carga al lado de la subjetividad dejándole poca importancia al objeto y las características que pueda tener en relación a lo bello. De esta manera, en su Crítica del Juicio, Kant enfoca los objetos bellos de la naturaleza y del arte desde el punto de vista de la reflexión y del juicio subjetivo.

Kant definió el juicio como “*la facultad de pensar lo particular como formando parte de lo general*” y el juicio estético como “*producto del libre juego del entendimiento y de la imaginación*”. De esta manera el objeto se relaciona con el sujeto y con su sentimiento de placer y satisfacción. Es el juicio estético el que puede lograr la unión entre naturaleza y

libertad, entre conocimiento teórico y moral. El juicio como facultad de pensar está predeterminado por principios a priori y por esta razón no es libre ni autónomo.

Del lado del sujeto tenemos, entonces, estas características de los juicios de gusto: el sentimiento de satisfacción *debe ser desinteresado*, sin relación con ningún deseo, es decir, no por curiosidad ni necesidad o por el deseo de poseerlo. Lo bello es lo que se puede representar al margen de cualquier concepto, el sentimiento de satisfacción *debe tener una validez universal*, lo bello debe despertar un placer general sin relación con concepto alguno. En los juicios de lo bello no tenemos conciencia del concepto y de la integración del objeto en éste, lo bello *debe ser de naturaleza finalista*. Finalidad que se percibe en el objeto mismo. Lo bello existe como fin en sí, sin que haya separación entre el medio y el fin. Lo bello tiene una finalidad y lo que constituye su inmanencia es la correspondencia íntima entre lo exterior y lo interior. Kant representa lo bello como un objeto de placer *necesario*. Esto significa que el concepto de necesidad implica que dos términos se implican uno al otro. Todas las veces que uno de ellos está presente, y precisamente porque está presente, el otro lo está también.

Pero también hay algo de bello en el objeto. El arte en Kant se define por lo que no es. La naturaleza, dice, no es arte, porque sólo los objetos producidos libre y deliberadamente pueden considerarse arte. Lo producido por la ciencia tampoco es arte porque se sabe qué es lo que se quiere. Y, finalmente, el resultado de un oficio tampoco es arte porque es una especie de trabajo, un medio hacia un fin, algo que se hace para conseguir dinero generalmente. Cualquier cosa que se realice por algo parecido a una obligación o un mecanismo, y por ello limitando la libertad de creación, no puede ser considerado arte.

Otra característica del arte es que, si bien tiene ciertas reglas, éstas no deben notarse en la producción de una obra. Que no es tan evidente, que *“no deja aparecer el esfuerzo, que no descubre la forma de la escuela, y no recuerda en cierto modo que la regla estaba en los ojos del artista, y que encadenaba las facultades de su espíritu”*.¹¹¹

¹¹¹ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio, Seguida de las Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, trad. Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Consultado el 6 de junio 2015. http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf

El análisis de Kant tiene, sin embargo, algunas lagunas que se pueden superar. Dice Hegel:

*“Su Crítica del Juicio constituye el punto de partida para la verdadera comprensión de lo artísticamente bello, si bien esta comprensión sólo puede afirmarse superando los defectos kantianos y aprehendiendo en una forma superior la verdadera unidad entre necesidad y libertad, particular y universal, sensible y racional”.*¹¹²

3.2 La Idea y la Representación Sensible en Hegel

Este apartado pretende escudriñar, de manera muy humilde, el pensamiento de Hegel a propósito del arte. Como hemos dicho, para él, el arte es la representación sensible de la idea. Esto es, las obras que llamamos de “arte” son esto precisamente, una representación física de la idea del Espíritu. No significa que el pensamiento de Hegel represente a todo el Romanticismo, pero sí al idealismo alemán que era la filosofía que impregnó las reflexiones desde las últimas décadas del siglo XVIII, ya entrado el XIX y que, podemos decir, llegó para quedarse y provocar constantes reflexiones hasta nuestro tiempo.

¿Qué es lo bello artístico? Es una realidad individual, una idea transfigurada en realidad. Hablamos de una adecuación completa entre la idea y su forma, como realidad concreta. Comprendida de esta forma, la idea realizada conforme a su concepto constituye lo *ideal*. Una obra de arte es tanto más perfecta cuanto más su contenido y su idea corresponden a una verdad más profunda. El arte tiene que tener su correspondiente representación sensible, o sea, la obra de arte hecha de un material específico. Pero esta relación que se da entre la idea que tengo sobre algo y la obra que fabrico para representar esa idea, debe tener ciertas características para ser considerada como perfecta. Lo bello artístico es la perfecta relación entre estas dos partes.

En el arte más elevado, la idea y la representación se corresponden de una forma conforme con la verdad, en el sentido de que la forma en que la idea se incorpora es la forma verdadera en sí, y de que la idea que expresa constituye, a su vez, la expresión de una verdad.

¹¹² G.W.F. Hegel, *Lecciones Sobre la Estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal, 1989), 47.

Hegel nos explica cómo es que están vinculados la idea y su representación sensible (la obra). Y ¿cómo es este proceso y la evolución que tiene que seguir la idea para alcanzar el absoluto y entonces quedar empatadas las dos partes, idea y representación? La tarea del arte, dice Hegel, consiste en conciliar dos partes, la idea por un lado y su representación sensible por el otro. El arte *“tiene como finalidad hacer manifiesto en la esfera humana de la sensibilidad el dinamismo de la racionalidad del universo. El arte que logra eso lo llamamos bello”*.¹¹³ Para lograr esto se necesitan tres condiciones:

1. Que el contenido a representar se preste a la representación por el arte.
2. El contenido del arte no debe tener nada de abstracto, debe ser sensible y concreto.
3. Que la forma o figura sea igualmente individual y esencialmente concreta. Las dos partes deben ser concretas (verdaderas) para que se dé y logre un encuentro, una correspondencia.

La tarea es, pues, hacer que la idea sea accesible a nuestra contemplación bajo una forma sensible y que esta representación saque su valor y dignidad de la correspondencia entre la idea y su forma. La cualidad del arte y la medida en que la realidad que representa esté de acuerdo con su concepto dependerán del grado de fusión, de unión, que exista entre la idea y la forma. En esto consiste, justamente, el sentimiento de lo estético del Romanticismo, la experiencia de fusión con la naturaleza, lo que los antiguos pensaron como “mímesis”, no como copia en su sentido general, sino como “fusión” con lo natural.

Buscamos entonces la verdad, la correspondencia entre las dos partes que se logra en la verdad, en el absoluto. Es esta marcha hacia la expresión de la verdad cada vez más alta, cada vez más de acuerdo con el concepto, cada vez más espiritualizada, lo que suministra las indicaciones concernientes a las divisiones de la ciencia del arte. El Espíritu debe, entonces, pasar por diversos grados, por una evolución de representaciones concretas del arte antes de alcanzar su esencia absoluta y lograr tomar conciencia de sí mismo. Esta evolución de la que hablamos tiene dos aspectos:

¹¹³ Darin McNabb, *Hegel y el Arte*, “La fonda filosófica”, <http://www.lafondafilosofica.com/hegel-y-el-arte/> (consultada el 19 de Julio de 2015).

1. Es de orden espiritual y general; consiste en la sucesión gradual de representaciones artísticas relacionadas con las concepciones del mundo, que reflejan las ideas del hombre respecto a sí mismo, a la Naturaleza y a lo divino.
2. Esta evolución debe traducirse por medio de las artes particulares en existencias sensibles.

3.3 Formas del Arte

¿Cuáles son las formas del arte que han existido debido a la evolución mencionada?

La idea verdaderamente concreta engendra la verdadera forma, y es esta correspondencia entre una y otra lo que constituye lo ideal. Las diferencias que existen entre la manera de captar y concebir la idea dan lugar a las formas del arte. “Según la manera en que la idea aparece en la forma, Hegel distingue tres momentos dialécticos y tres edades en el arte”.¹¹⁴

La primera forma es la del *arte simbólico*: en esta, la idea es indeterminada, abstracta, desprovista de claridad, en estado de sustancialidad general, es una realidad que no encuentra aún su verdadera forma. Es la idea que busca su forma. Aún está lejos de su forma absoluta. Como la idea se apropia de una forma que no le conviene tiene todas las apariencias de la violencia. El resultado de esto último es la representación de lo sublime. Es una representación que aún no es bella.

“Este arte es, pues, un arte que busca y aspira, y en ello está su simbolismo. Pero, por su concepto y su realidad, es un arte aún imperfecto... El símbolo es una representación con un significado que no forma unidad con la expresión, la representación: hay siempre una diferencia entre la idea y su expresión”.¹¹⁵

Idea y representación están todavía separadas.

En seguida aparece el arte clásico y Hegel lo menciona así en su trabajo: “Después viene el arte clásico que es el de la libre adecuación de la forma y del concepto, de la idea y de

¹¹⁴ Bayer, *Historia de la*, 323.

¹¹⁵ G. W. F. Hegel, *Introducción a la Estética* (Barcelona: Península, de bolsillo, 2001), 163.

*su manifestación exterior; es un contenido que ha recibido la forma que le conviene, un verdadero contenido, exteriorizado en su verdadero aspecto”.*¹¹⁶

En esta, dice Hegel, *“el Espíritu del arte ha encontrado por fin su forma... la forma humana [ya que ésta] es la única que puede revestir lo espiritual en su existencia temporal”.*¹¹⁷ Lo que aquí sucede es una perfecta adecuación de la idea y de su forma.

*“La siguiente fase está marcada por la ruptura de la unidad del contenido y de la forma, o sea, por una vuelta al simbolismo, pero por una vuelta que es al mismo tiempo un progreso. En esta tercera fase, el arte busca su elevación a un nivel superior. Se convierte en lo que se llama el arte romántico o cristiano”.*¹¹⁸

En esta fase, es la interioridad consciente de ella misma lo que se convierte en el contenido real del arte. Es una fase en la que acude el Espíritu. Es un arte que sirve para expresar todo lo que está en relación con los sentimientos, con el alma. *“En esta fase lo espiritual aparece como espiritual, la idea es libre e independiente. Lo que domina aquí es el saber, el sentimiento, la idea, el alma”.*¹¹⁹ Cuando el Espíritu ha llegado a un estado en el que puede ser por sí mismo, queda liberado de la representación sensible. Al Espíritu le es indiferente lo sensible, lo material. Por eso es como una vuelta a lo simbólico porque no tiene que ser una representación sensible necesariamente material.

*“En esta tercera fase es la libre y concreta espiritualidad, tal y como debe ser aprehendida por la interioridad espiritual, lo que constituye el objeto de arte, y el arte romántico se fija como tarea ponerla en presencia de nuestras propias profundidades espirituales, de confrontarla con nuestra propia espiritualidad”.*¹²⁰

¹¹⁶ Hegel, *Introducción a la*, 164.

¹¹⁷ Hegel, *Introducción a la*, 165.

¹¹⁸ Hegel, *Introducción a la*, 166.

¹¹⁹ Hegel, *Introducción a la*, 171.

¹²⁰ Hegel, *Introducción a la*, 171-172.

De esta manera, el arte romántico nos invita a ir más allá de la contemplación sensible; nos invita a satisfacer nuestra interioridad subjetiva, el alma, el sentimiento que busca un sosiego en y por el Espíritu. En resumen, el arte simbólico está aún a la búsqueda de lo ideal, el arte clásico lo ha alcanzado (pero sigue siendo terrenal), y el arte romántico lo ha superado.

Para completar su reflexión, Hegel desarrolla su sistema de las artes en donde explica las distintas realizaciones del arte y sus representaciones y cuál es su papel en el arte romántico, y lo hace en una especie de proceso que va desde la arquitectura como el arte menos subjetivo y abstracto, hasta la poesía como la más subjetiva y abstracta.

Así, escribe sobre la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía, ésta última como el arte más comprensivo, aquél que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad. El arte donde el Espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles para hacer de ellos signos destinados a expresarla. La música expresa sólo el despertar y la extinción del sentimiento, y forma el centro del arte subjetivo, el paso de la sensibilidad abstracta a la espiritualidad abstracta. Es el arte que manifiesta la interioridad abstracta y espiritual del sentimiento.

El paso de la pintura a la música sucede de la visibilidad abstracta que se transforma en audibilidad abstracta. Cuando la música es aún mero sonido, en tanto que estremecimiento y movimiento de lo material, es un elemento ideal, hecho para la manifestación de lo divino. La música no necesita de un objeto exterior o representación para mostrar el espíritu. Por eso lo que muestra es la interioridad de la subjetividad. Elimina, de esta manera, lo espacial. La música es temporal. La música como sonido que se expresa en palabras, en sonidos articulados, precisos, sufre una espiritualización total y surge así la poesía. La que ha alcanzado la más alta espiritualidad.

Ésta es, pues, la visión del arte en Hegel. Una especie de evolución que ha llegado a su más alto momento espiritual en el Romanticismo, la época en que vivió Hegel. ¿Qué hubiera pensado si descubriera que él mismo se convirtió en otra síntesis en el devenir histórico y que, quizá, no lo sé, ya fue superada?

La de fines del siglo XVIII fue una época muy particular; una en la que se sucedieron cambios importantes en todos los ámbitos. El desencanto del Iluminismo que se vivió propició el surgimiento de algo nuevo que venía tomando forma, pero que no se definía del todo. Hemos visto en este capítulo cómo fue el origen de eso que se llamó Romanticismo y sus características. Muchas de ellas fueron, y son actualmente, diría yo, formadoras de personalidades muy peculiares, rasgos que llevan al ser humano a experimentar las cosas de una forma más poética que complementa muy bien la racionalidad; una forma poética que, comparativamente, hoy en día parece urgir más que nunca cuando campea por todo lo alto y en solitario la racionalidad y hambre de poseer.

Lo que el Romanticismo propició fue la consolidación de una manera estética de estar en el mundo; de otra forma se hubieran pasado por alto los sentimientos que estimularon e influyeron en artistas y otros personajes. Tales sentimientos, ideas y elucubraciones detonaron la formulación de otras miradas sociales posteriores que se basaron en el espíritu general del Romanticismo y en lo que social y culturalmente se configuró en esta época. El momento de volver la mirada al interior, al alma, a lo sensible, al espíritu; algo que sin duda transformó la visión de quienes, a mediados del siglo XIX, hicieron análisis filosóficos, sociales o quienes produjeron obras de arte, poesía, pintura, música. Ese legado, profundamente cargado de “algo sensible” que penetra en la esencia humana, afortunadamente ha llegado hasta nuestros días y ese solo hecho es prueba fehaciente de que son obras de calidad.

El trabajo de personajes como Kant y Hegel nos sigue dando pistas y nos genera preguntas para entender la realidad de su contexto, pero, sobre todo, nuestra realidad. ¿Qué situaciones se sucedieron después del Romanticismo que son o fueron, en su momento, tesis, antítesis y síntesis dialécticas y cuáles son las actuales? ¿Qué se está gestando, qué es lo que sigue en el devenir histórico? Preguntas que, aunque parece que no tienen relación con el arte, sin duda la tienen. ¿Qué consideraremos como bello? ¿Qué valdría la pena rescatar? ¿Qué

aspectos o características del espíritu nos hace falta recuperar o, si están aún dentro, dejar aflorar para generar otro tipo de arte bello?

Las categorías estéticas analizadas, a diferencia de la Ilustración, no continuaron llenándose de contenido teórico. El Romanticismo lo que propició fue más bien un terreno apropiado para que se pusieran en práctica estas categorías. De manera inconsciente quizá, pero con resultados poderosos en términos de representaciones físicas de lo vivido internamente. Un gusto transformado, una imaginación desbordante en creatividad, una naturaleza inspiradora y apabullante, causa del sentimiento de lo sublime, interiorizado por la nueva sensibilidad estética que iba más allá de la percepción de los simples sentidos. Y todo desembocando en un ser humano más complejo y completo. Uno que integra, a partir de ese momento, precisamente a la sensibilidad como una más de sus notas constitutivas fundamentales además de la inteligencia, la voluntad y el cuerpo como biología.

Sin embargo, el contexto económico deja claro el camino al que se enfrentará todo este desarrollo humano alcanzado por los románticos. El futuro, es decir, el ahora nuestro, no sería sencillo para continuar con ese trazo marcado por los artistas y creadores del Romanticismo. Una encrucijada se presentó y nuevas reflexiones ajustaron y sacudieron a los kantianos y hegelianos. La realidad capitalista se impuso y la experiencia estética se ha visto desde entonces, y cada vez más, modificada y fuertemente golpeada por la ambición, el individualismo exacerbado (no el romántico) y por un gran escepticismo en el tema y en lo que éste puede aportar a la felicidad y realización humanas.

Hegel creía haber llegado a lo más alto en términos de superación humana y podríamos pensar que así lo hizo porque no le iba a tocar ver lo que seguía en la historia. Es decir, siguiendo sus planteamientos sobre la dialéctica, podríamos pensar que el Romanticismo iba a ser una más de esas síntesis que luego se transformarían en tesis y a la cual se le iba a contraponer una antítesis para que surgiera una nueva síntesis que contuviera a las anteriores proposiciones, pero mejoradas. Esta síntesis sería el siglo XX y supondría, entonces, un mejor desenvolvimiento del espíritu, una racionalidad más elaborada y completa, un arte corregido y aumentado en términos de lo que contiene de lo racional y del absoluto. Lo que por el contrario tenemos es una época, por algunos llamada posmodernidad, que en sus manifestaciones

artísticas, algunas, la mayoría se podría decir, no muestran esta aparente superación del arte de otras épocas; no muestra una belleza superior, por lo tanto, y a la manera de los románticos con la Edad Media, podemos pensar que hace falta un retorno al Romanticismo y hace falta darnos cuenta que no hemos avanzado, sino más bien parece un retroceso en lo que a manifestaciones sensibles del espíritu se refiere. Esto sucede, como hemos señalado en otros apartados, a la par de los procesos dialécticos que se han dado en otros ámbitos sociales como la política y la economía, en donde las síntesis alcanzadas no son unas que permitan a esos otros ámbitos de la especie, como el arte, un despliegue más humano, considerado esto último como un mayor acercamiento al espíritu absoluto hegeliano.

La contemplación romántica, me parece a mí, es entonces la que nos podría permitir acceder a sensibilidades más apropiadas para alcanzar ese mejor despliegue del espíritu que cada humano representa. Las manifestaciones artísticas actuales, las producciones para las masas, no tienen la calidad ni contienen los sentimientos mejores, los más humanos, los que se transmiten sin querer en la música, por ejemplo. Lo que hoy escuchamos en algunos medios de comunicación es basura comercial vacía, insensible, superficial, que lo que hace es no transmitir lo que la interioridad del espíritu debería transmitir.

Capítulo 3. La contemplación de Ludwig van Beethoven.

*“Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte”.*¹²¹

Caspar David Friedrich

“Nosotros, seres finitos con un espíritu infinito, no hemos nacido más que para el dolor y la alegría, y casi podría decirse que, los más distinguidos, por el dolor obtienen la alegría”.

Ludwig van Beethoven.

Hemos ya analizado en los capítulos uno y dos los contextos culturales, tanto de la Ilustración como del Romanticismo, que influenciaron las expresiones artísticas de estas épocas. Revisamos también los conceptos o “categorías estéticas” que fueron apareciendo y que se fueron utilizando y aplicando a distintos análisis en el mundo del arte en los siglos XVII, XVIII y XIX: la belleza, lo bello, la naturaleza, el gusto, la imaginación, el sentimiento, la sensibilidad y la experiencia estética, entre otros. A manera de evolución de cada término hemos visto cómo fueron incorporándose a las reflexiones filosóficas y al vocabulario que permitió comprensiones diversas de las cuestiones estéticas. ¿Qué es lo bello?, ¿qué es el gusto y qué lo desarrolla?, ¿cuál es la relación de la naturaleza con el arte?, ¿cómo se relaciona la imaginación con la expresión?, por mencionar sólo algunas preguntas que podrían formularse.

La intención al analizar esas categorías era la de llegar con más y mejores elementos al punto central del ensayo, es decir, al del análisis y comprensión de **la experiencia estética y/o contemplación estética**, ya comentada de manera sucinta en apartados anteriores. ¿Qué es? ¿Es diferente esta vivencia en el siglo XIX a los siglos anteriores y épocas más lejanas?, ¿por qué? ¿Es la contemplación romántica de rasgos medievales una que desarrolla los dinamismos

¹²¹ José Luis Molinuevo, “Paisaje Vacío de Hombres,” *¿Deshumanización del Arte?*, ed. José Luis Molinuevo (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996), 178.

humanos fundamentales?, ¿por qué? ¿Por qué Beethoven es un buen ejemplo de esa afirmación, de ser ésta cierta?

Diversos conceptos en la historia del conocimiento en todos sus ámbitos se han ido modificando con el devenir histórico, con el paso del tiempo y como consecuencia de la influencia propia de cada momento. Podemos, entonces, pensar que el término “contemplación” también ha sido impactado por este fenómeno. Es decir, inmersos en la modernidad y en la necesidad de explicar y encontrar el porqué de casi todo, es posible que la “contemplación” haya pasado por este mismo “proceso” y que, como resultado, encontremos distintas concepciones de “contemplación” o, momentos de ésta, o maneras de entenderla, distintas acepciones relacionadas con distintas situaciones humanas, en este caso religiosas o estéticas.

Vamos a revisar el concepto de la “contemplación estética” que me parece más completa que la simple “experiencia estética”, aunque no deja de ser una experiencia más, pero parece encerrar en sus letras, y en el sonido que se produce al nombrarla, una profundidad más honda que la que expresa la simple “experiencia” al estar frente a algo considerado bello, sea natural o producto del hombre. Es por ello que consideré importante redactar una especie de evolución del concepto contemplación, para darle énfasis.

Revisemos este proceso por el que pasó el concepto y detengámonos en concreto en la “contemplación romántico-medieval”, como yo la llamo, para explicar por qué ésta es, desde mi punto de vista, la más apropiada para desarrollar el espíritu humano.

Al final del capítulo, de manera más específica, acudiremos a Beethoven y algunas de sus experiencias de vida y anécdotas para ejemplificar el modo de ser de alguien que vivía de manera profundamente apasionada, haciendo aquello que el espíritu le inspiraba. El *inside* del músico más que sus expresiones ordinarias e impulsivas, frecuentes y comprensibles, dada su situación de vida y su salud.

1. El Origen de la Contemplación.

Etimológicamente existen dos raíces que, insisto, están relacionadas con el momento cultural específico en el que surgieron. La raíz griega y la latina. Y de ambas se deprenden las comprensiones actuales.

“Del latín *contemplare*, derivado etimológicamente de *templum*, en el sentido de espacio aéreo delimitado por el bastón del augur para la observación de los auspicios”.¹²² En el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora encontramos que:

... “*contemplar es, originariamente, ver; contemplación es, pues, visión, es decir, teoría... En la antigüedad se dieron varias interpretaciones de la voz θεωρία (teoría). Plutarco y otros relacionaron (equivocadamente) θεωρία con θεός (Dios). Los latinos relacionaron θεωρία con contemplatio, dando a contemplar un sentido religioso (relativo a templum) como se advierte en el Somnium Scipionis, 15-17 (véase SUEÑO DE ESCIPIÓN). Según ello, la θεωρία o contemplatio designa el hecho de estar en comunidad en el templum y, por lo tanto, el hecho de la visión en común de algo que se halla en su ámbito... La contemplación designa un contacto místico del Ser en su existencia verdadera. En este caso la contemplación corre pareja con la inefabilidad. (Platón)... Para los místicos, en efecto, la contemplación no es precisamente inactividad, sino ejercicio... han considerado la contemplación como el grado supremo de la actividad espiritual, como la acción más elevada que engloba al pensamiento y pone en presencia de Dios”.*¹²³

Es decir, tenemos dos caminos, el que se relaciona con “teoría”, desde la Grecia clásica, y el que se relaciona con la contemplación directamente. Actualmente la *teoría* se entiende más como algo relacionado con la actividad intelectual más pasiva y la *contemplación* se relaciona con, paradójicamente, dice Ferrater, algo que alude a la actividad, a la movilidad y, en este caso, con la más suprema, con la actividad espiritual de los místicos.

¹²² Souriau, *Diccionario Akal de*, 345.

¹²³ Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, 348.

En otra de las posibles explicaciones del término contemplación tenemos que, de la raíz, pasa al castellano, relacionándola con *theoría*, el sustantivo «teatro», lugar donde se contempla una representación dramática. Así, pues, estos términos significan la acción y el resultado de mirar algo con atención y admiración, por ejemplo, un espectáculo interesante. “Contemplar” encierra, como vemos, diferentes contenidos y explicaciones.¹²⁴

1.1 Las cinco Estaciones de la Contemplación

En la introducción del ensayo, en la pequeña historia de la Estética, nos percatamos que el término, como lo conocemos hoy día, ha pasado por distintas etapas y que el significado actual en realidad es de muy reciente creación considerando la historia de la humanidad. Arte siempre ha habido, desde que el hombre existe y desde que realizó y plasmó sus primeras manifestaciones en algún material; las pinturas rupestres, por ejemplo, que datan de miles de años antes de nuestra era.

Lo mismo que la estética, el concepto de la contemplación, como lo conocemos hoy día, también ha ido tomando forma poco a poco. Así, tenemos los primeros acercamientos al tema con los griegos para quienes la palabra contemplación, como ya vimos, se desprende de *theoría*. En la Edad Media la contemplación pasará, al igual que otros temas, por el matiz teológico y será algo más cercano a la idea religiosa de estar frente a la presencia de Dios. La experiencia mística.

Entrando a la modernidad, el racionalismo cartesiano y sus influencias dará un nuevo significado al tema y la contemplación será relacionada con el arte, el desarrollo de éste y sus manifestaciones bajo el ojo de la razón. Baumgarten anuncia el nacimiento de la Estética como

¹²⁴ *Distintos significados de «contemplación»*. Del significado original del término se han derivado históricamente otros significados más específicos:

- 1) Contemplación *estética* o *artística*, donde se contempla una realidad por su valor estético o artístico, por ejemplo una espléndida puesta de sol o una magnífica obra de arte.
- 2) Contemplación *filosófica* o *intelectual*, donde lo que se contempla es la verdad. Es famoso el concepto de contemplación intelectual según Santo Tomás de Aquino: «La contemplación a. 3, *respuesta a la objeción 1ª*».
- 3) Contemplación *religiosa* o *sobrenatural*, donde se contempla a Dios. En ella se percibe o experimenta de algún modo a Dios.

En lo sucesivo, nos ocuparemos únicamente de este significado del vocablo «contemplación». http://www.mercaba.org/Enciclopedia/Q/que_es_la_contemplacion.htm (consultada el 5 de junio de 2015).

ciencia y, entonces, la contemplación irá junto con este nuevo término a formar la todavía así llamada “experiencia estética”, que derivará en “la contemplación estética”. A finales del siglo XVIII, junto a las reflexiones de Kant, la contemplación va a adquirir nuevos aires y estará relacionada con lo bello, con lo que nos atrae, con aquello que induce al cuerpo a la quietud y al mirar desinteresado. A partir de ahí, la contemplación tenía que ver más con los sentimientos que produce en el sujeto y no con cualidad objetiva alguna de la cosa contemplada, del objeto, pues para apreciar lo bello no debe haber concepto “a priori”.

Para el siglo XIX, después de las ideas kantianas y las de otros precursores de lo que sería el movimiento romántico, la “contemplación estética” se consolida, pues los románticos han adoptado ya la actitud característica de la época: el desinterés, el individualismo o subjetivismo exacerbado, la rebelión contra las reglas establecidas en el arte, la intuición, el impulso, el entusiasmo, la imaginación, lo poético, el espíritu, la creatividad, la libertad, lo extraño, la aspiración al infinito, la diversidad, la naturaleza inexplicable y la consideración de la realidad como insignificante.

Los románticos eran sujetos que no se conformaban con lo que percibían con todos los sentidos, sino que consideraban las emociones que les causaba lo percibido. Es aquí donde y cuando la contemplación estética recobró el espíritu dejado de lado en la Ilustración. No abandonan lo racional los románticos; lo incorporan de otra manera. Lo que sí es un hecho es que “contemplar” tiene, para ese entonces, una especie de vuelta a la Edad Media, una contemplación más pasiva, más de quietud, de observar y escuchar, más mística. Más de quedarse inerte frente a los objetos llamados y considerados bellos. Más de dejarse acariciar por lo sublime, por la naturaleza en su inmensidad y en su tremenda potencia para hacernos sentir pequeños e indefensos. Más de apreciar el horror y las cosas terroríficas. Más de sentir, menos de pensar, o más de intelegir sintiendo.

Por otro lado, como veíamos en los capítulos anteriores, hubo un desarrollo importante en muchos quehaceres humanos. Junto al desarrollo científico en varios campos, avanzó el desarrollo económico, crecieron las ciudades, se incorporaron nuevas tecnologías en los procesos de fabricación de muchos productos para el consumo. La Revolución Industrial de mediados del siglo XVIII por fin cuajó, por decirlo así, a principios del siglo XIX, y lo que ahí

tomó vuelo ya no se pudo ni se ha podido detener. Desde ese momento y hasta nuestros días, el desarrollo de los sistemas económicos, y el de uno en particular, han impactado todas las áreas del conocimiento, de la religión, de la política, y por supuesto de la cultura, del arte y de la estética.

La contemplación, entonces, también se ha visto tocada por este fenómeno de lo económico, por este sistema que comenzó al terminar el feudalismo y que es en el que seguimos viviendo y conviviendo intentando rescatar algunas ideas y formas de vivir que retomen o consideren “lo humano”. Me refiero al sistema capitalista, uno que ha traspasado y sobrepasado todo tipo de ideas sociales concernientes a la convivencia y desarrollo humano, o aquellas ideas románticas de lo comunitario y del humanitarismo. El arte, la estética, lo bello, etc. no fueron la excepción, y lo que les ha sucedido inmersas en este modelo de competencia y de pensar más en lo utilitario de los objetos que en los objetos en sí, es que muchas personas han desarrollado un tipo de contemplación, digamos, contaminada; una contemplación superficial. Una que es menos pura al pasar por una especie de filtros, las doxas contemporáneas que no permiten ver el objeto, sino el para qué sirve el objeto, para pensar en dónde va a lucir mejor el objeto, para decir que “yo” tengo ese objeto tan deseado y tan exclusivo (a decir de unos cuantos iluminados). Lo que es el arte hoy en día es el reflejo del ego de algunos que tienen poder de distinto tipo que les permite encumbrarse como los jueces de lo bello; *“el hombre y la vanidad mueven el mundo”*, decía Foucault.

En otro tenor de ideas, si nos remitimos a los trabajos de Alfonso López Quintás sobre Estética y en concreto a su teoría de los ámbitos, diríamos que en la contemplación contemporánea los sujetos se relacionan con los objetos de manera no “ambital”¹²⁵, como él propone, sino utilizando el lenguaje prosaico.

El prosaico sería aquel lenguaje que utilizamos de manera ordinaria para señalar los objetos con sus nombres propios y sin vincularlos a otras realidades. El lenguaje poético sería, para el autor, aquél que no sólo se usa en lo literario, sino en otras expresiones artísticas y de la vida creativa, como podría ser el lenguaje musical, el pictórico, el escultórico, el urbanístico.

¹²⁵ Ambital es lo relativo o referente a los ámbitos.

“Son lenguajes <poéticos> en los que se expresan vertientes diversas del ser humano”.¹²⁶ Lenguajes que, a mi parecer, bien pueden caber en la comprensión de la contemplación romántica.

En ella caben todos los lenguajes posibles para el goce de lo contemplado: el poético, el literario, el pictórico, el escultórico, el musical. En la contemplación contemporánea sólo cabe el lenguaje prosaico, que no hace sino definir de manera superficial la realidad.

Tomando en cuenta esto, hay, entonces, dos tipos de sujeto que contempla. Me refiero a que por un lado está el sujeto que contempla una obra hecha por otro, y por el otro lado está el autor de dicha obra que a su vez ha contemplado sea otras obras, sea algún aspecto del mundo, sea la naturaleza para de ahí extraer la inspiración necesaria para crear. La contemplación del espectador y la contemplación del creador. Resalto esta idea porque me parece que, en el caso de Beethoven, la intención es hacer énfasis en su manera “romántica” de contemplar la naturaleza para extraer la inspiración necesaria para componer y en general para vivir como él pensaba que era la manera adecuada de hacerlo; una forma más intensa en términos de compenetrarse con la realidad, un intento de meterse cotidianamente en las entrañas de lo que se va viviendo, percibiendo con los sentidos, con el ser, con la esencia, con todo lo que uno siente que es, e incluso con lo que uno es y no es capaz de descubrir o darse cuenta que es.

Precisando y retomando las ideas, tenemos en términos históricos, entonces, cinco momentos o etapas en la contemplación que alcanzo a identificar. La intención es destacar la “contemplación romántica” como aquella que, en la práctica, desarrolló y podría desarrollar de manera más profunda los dinamismos o notas fundamentales del hombre y la mujer de cualquier época. Revisemos de manera más puntual cada una de estas contemplaciones:

1ª Estación: La Contemplación Griega

Sobre todo es con Platón, con quien la “contemplación” (en uno de sus primeros tratamientos filosóficos) se relaciona con el mundo de las ideas visualizado y pensado por

¹²⁶ Alfonso López Quintás, *Inteligencia Creativa* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2005), 63.

el autor, y con el “intento” de acceder a ellas como clave del conocimiento. La contemplación se relacionaba mucho con la concentración de los sentidos, especialmente la vista y el oído. *“En la tradición platónica, la contemplación de lo bello, ya sea en el mundo humano, ya sea en la naturaleza, conduciría, mediante la dialéctica ascendente, hasta la consideración del Bien -y en los teólogos cristianos hacia Dios-, cuya belleza es uno de los atributos trascendentales”*.¹²⁷

Aristóteles por su lado, diferirá de su maestro y tomará en cuenta la “realidad” más que las ideas platónicas absolutas e intangibles. Para él, la contemplación, desde el concepto griego *θεωρία* (theoría), es la finalidad de la vida virtuosa como camino a la felicidad. Todavía lejos y a la vez cerca de la contemplación romántica.

2ª Estación: La Contemplación Medieval

Aquí encontramos a filósofos que retoman a Platón y a Aristóteles, pero dándole un toque religioso y teológico a sus reflexiones sobre el tema. Así, tenemos ideas sobre la contemplación que nos hablan de cierto misticismo, como las de Plotino, para quien la belleza debe buscarse en nosotros mismos y no en los objetos del mundo sensible necesariamente. Es una especie de ascesis que implica una purificación. La *θεωρία* (theoría) o contemplación es la que nos ayuda en este proceso para separar los objetos sensibles y poder entrar en nosotros y descubrir esa belleza. A este proceso de purificación es a lo que, en Plotino, se llama misticismo.

De esto se sigue que *“una verdadera contemplación no requiere de creaciones y es autosuficiente. Toda exteriorización es un debilitamiento; ni el más grande artista crea algo”*.¹²⁸ Plotino, a diferencia de Aristóteles, concibe varios grados de contemplación. No se limita a decir que es solamente el más alto grado de actividad del alma. Tampoco considera el objeto de la contemplación al acto puro, sino que acepta la contemplación de los objetos materiales del universo. La actividad contemplativa es una

¹²⁷ Souriau, *Diccionario Akal de*, 345.

¹²⁸ Bayer, *Historia de la*, 84.

especie de toque intelectual, una forma de unión, y esta “*unión implica el abandono de sí al objeto contemplado y un cierto éxtasis o salida de sí como resultado del abandono... Los que contemplan son aquellos que aman de verdad*”¹²⁹, dice Plotino.

Otro autor que nos ayuda a comprender la visión medieval del término es Hugo de San Víctor, para quien las artes son inferiores a la contemplación de Dios; son como “*un reposo laborioso, pero deleitable en sí mismo*”. En la época medieval “*el arte se confunde por un lado con el oficio, y por el otro con la contemplación divina orientada al paraíso y utilitaria también ella*”.¹³⁰ El máximo creador, el artifex, como lo llama San Víctor, es Dios, de ahí se desprenden la naturaleza como continuadora de la labor creadora del séptimo día y el artista o artesano. Por eso, la contemplación pasa más por una visión de Dios que de obra alguna creada por el hombre o la creación de Dios, en este caso, la naturaleza.

Algo que se repite en varios autores de la Edad Media, en el sentido de que la contemplación (aunque no la llamen así propiamente) está relacionada con la visión de Dios, es la idea que lo define como “lo bello”, de ahí que *θεωρία*, *theoría*, visión, contemplación podamos relacionarlo, como herencia griega, con estas concepciones teológicas. No en vano destacaban la vista como el sentido más importante por encima de los otros, o incluso excluyéndolos.

3ª Estación: La Contemplación Renacentista e Ilustrada (experiencia estética)

Si en la Edad Media el arte es anestético, esto es, que “*la preocupación por la belleza no existe, y el arte únicamente se orienta por su utilidad*”, además de que la contemplación se relaciona con la divinidad, tenemos en el Renacimiento el “extremo opuesto”, dice Bayer. “*La vida no es meramente vida contemplativa; el hombre deja de anular su sensualidad: ésta debe expandirse; ésta es la ida del nuevo artista*”.¹³¹ El arte en general

¹²⁹ Teresa Ochoa Godoy, *El Trabajo y la Contemplación: Una Ética con Fundamentos Metafísicos*, (México: edición de autor, Promesa, 1993), 77.

¹³⁰ Bayer, *Historia de la*, 96.

¹³¹ Bayer, *Historia de la*, 103.

comienza a independizarse de las ideas de pertenencia a un cosmos, y la contemplación comenzará a considerarse desde esta nueva visión.

Entrado el siglo XVIII acudiremos, con Baumgarten y con los posteriores analistas y teóricos, a descubrir nuevas palabras relacionadas con la recién definida “experiencia estética” y cuya vivencia puede ayudar a explicarla o definirla: sublimidad, lo pintoresco, el encanto, lo trágico y lo cómico. Sin embargo, es sólo el comienzo, el inicio de un caminar no muy largo que va a desembocar en las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras tres del siglo XIX en un Romanticismo pleno y vivo en estos conceptos. Son las décadas en donde se manifiestan en su más alta expresión los valores románticos.

Una diferencia importante entre la Edad Media y estas nuevas épocas es la que nos señala de nuevo Etienne Souriau en el Diccionario Akal de Estética:

*“una de las distinciones propuestas de modo más habitual se basa en la idea de que, en la contemplación mística, la actividad de los sentidos se haya completamente abolida, mientras, según la opinión de numerosos teóricos, tales como Baumgarten... es connatural y esencial a lo bello el dirigirse a los sentidos... lo cual permite a Baumgarten la visión en la contemplación estética de una percepción confusa opuesta al conocimiento racional”.*¹³²

4ª Estación: La Contemplación Romántica

Aunque Schiller no es estrictamente romántico, sí es uno de los fuertes precursores del Romanticismo. En su libro *Escritos de Filosofía de la Historia* nos describe “tres épocas o grados diferentes, si se quiere, que el hombre tiene que atravesar antes de llegar a ser aquello para lo que por naturaleza y la razón lo han destinado”.¹³³

¹³² Souriau, *Diccionario Akal de*, 345.

¹³³ Friedrich Schiller, *Escritos de Filosofía de la Historia*, (Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1991), 124.

1. En el primero, el hombre es una fuerza pasiva que siente el placer que las cosas exteriores a él le brindan. Aquí vegeta dependiente de los condicionamientos naturales. Es un ser de impulsos.
2. El segundo momento, el que nos interesa destacar, es el que lo hace libre, según Schiller, y es el de la *contemplación*. En este momento “*la complacencia en la observación es la primera relación libre del ser humano hacia la naturaleza que le rodea. Cuando la necesidad alcanza su objetivo directamente, entonces la contemplación aleja el suyo. Si bien el deseo destruye su objetivo, la observación no lo toca. Las fuerzas de la naturaleza, que trataban de convencer a los esclavos de la sensibilidad de forma opresiva y atemorizante, ceden ante la contemplación libre y aparece un espacio entre el hombre y los fenómenos. Cuando un tosco juerguista se deleita ante la visión de una belleza femenina, entonces se propone siempre (aunque no lo haga realmente, desde luego sí en la presunción) la posesión del goce directo. Cuando el hombre de gusto se deleita en esta visión, le basta entonces la mera contemplación. Del objeto mismo no quiere nada, y contento con la sola representación, permanece indiferente frente a la existencia del mismo; por lo menos su diversión no tiene que ver con esta última*”.¹³⁴
3. En el tercer paso, dice Schiller, se abandona la sensibilidad y uno se eleva a la libertad de los espíritus libres.¹³⁵

¹³⁴ Schiller, *Escritos de Filosofía*, 124.

¹³⁵ El segundo de estos pasos descritos, es explicado por Manuel Ramos Valera en su capítulo del libro *Ilustración y Modernidad en Friedrich Schiller en el Bicentenario de su Muerte* eds. Faustino Oncina, Manuel Ramos, (España: Universitat de València, 2006), 63. “*El gusto es el rasgo del hombre contemplativo y...*” Schiller habla de la contemplación como la primera relación libre del ser humano hacia la naturaleza que lo rodea. Si la necesidad persigue a su objeto, la contemplación lo aleja, si el deseo lo destruye, la contemplación ni lo toca. El simple hombre natural, el hombre de la necesidad, busca la posesión del goce directo, el hombre de gusto se deleita en su simple visión, la sola contemplación le basta: del objeto mismo no quiere nada, permanece indiferente frente a su existencia. Al igual que en Kant, pues, la contemplación estética dirige al objeto una mirada no dominadora, no posesiva, deja al objeto en libertad, en la libertad de su manifestación. Pero eso definitivamente es hacer del objeto de contemplación algo distinto de un simple medio.

Kant, que comparte algunas de las ideas con Schiller, sería el otro gran precursor del Romanticismo con sus complejas reflexiones sobre la experiencia estética que, a su parecer, debía ser desinteresada, no conceptual, debía hacer referencia a la forma del objeto, implicar a toda la mente (sensación e imaginación) y universal, ya que la mente humana está construida de manera similar en todos los sujetos y de ahí esta universalidad.

De todo lo mencionado sobre la contemplación romántica, habría que resaltar la característica del desinterés como una de las fundamentales para entender este concepto de contemplación que supera al de experiencia estética. Me parece a mí que es una de las características fundamentales porque nos da una idea clara de cómo es que debemos pararnos frente a un fenómeno u obra considerado bello para caer en la actitud de contemplación. El desinterés nos lleva a pensar en la situación de un perfecto estar frente al objeto contemplado; un estar que no tiene que ver con ningún prejuicio, con ninguna expectativa, con el simple y llano estar o existir y ser frente al objeto considerado bello. Durante el Romanticismo, los artistas más representativos lograron esto y mucho tenía que ver con su cansancio de la Ilustración y su característico intento de querer explicar todo.

5ª Estación: La Contemplación Contemporánea

No existe una definición establecida de este concepto. Me atrevo a definirlo porque lo que sí existe es esta época a la que se le ha dado dicho nombre y a la que se han impuesto ciertas características. Todo lo que existe también se puede, entonces, definir desde dichas características debido a la influencia que el momento les confiere.

Como ya hemos mencionado en los apartados que hacen referencia a la historia de otras épocas y sus influencias, en el caso del siglo XX y XXI la principal influencia es, me parece, la del sistema económico capitalista, que es la que determina la manera de “contemplar”, sea el arte, sea la naturaleza o algo más. Incluso determina el objeto contemplado, pues pasa de ser algo considerado “arte” a ser un producto del marketing, de la moda y de los consumos masivos. O, en el caso de la naturaleza, espacios contruidos o modificados por el hombre y no aquella naturaleza “salvaje” de otros tiempos.

En la época contemporánea, a diferencia del periodo del Romanticismo, las personas no encuentran sentido en el pasado como hicieron los románticos en relación a la Edad Media; “*los románticos juegan guiados por el sentimiento de tener muchas cosas delante de ellos, mientras que los posmodernos creen haber dejado atrás la mayoría de las cosas*”.¹³⁶ Es decir, los contemporáneos sólo creen tener sentidos para lo presente, sin expectativas de futuro y sin guiños al pasado; todo ha acontecido ya y pareciera que ese estar en el presente es un estar vacío, sin asideros, sin brazos que se extiendan y den la posibilidad de abreviar de otros tiempos, ideas, sueños, expectativas o infinitud.

Otro análisis interesante a tomar en cuenta en la contemplación contemporánea es que el papel que jugaba el arte ha cambiado. Hoy día no se hace arte para la contemplación, sino como fuente de continua creación, y la función estética del arte se busca en el acto y no en el producto.

El grado más alto de satisfacción que se ofrece y promociona por todo lo alto y con más insistencia, perspicacia y recursos que ningún otro estado de satisfacción estético a lo largo de toda la historia es el que conviene a la industria para mover y engrasar su maquinaria, no el contemplar sin desear, no el desear sin buscar, no el poseer sin dejar ir, sino el consumo, un apetito siempre insatisfecho que ve en la adquisición de los productos la propia realización del ego y la marca de identidad de pertenencia a un grupo; no en la posesión o uso del producto, sino en consumirlo, es decir, desear, comprar, usar y desechar para repetir el ciclo. Es un sistema que genera vacío existencial como ningún otro. La Dra. Annie Leonard, en su famoso trabajo doctoral difundido en las redes Story of the Stuff¹³⁷, hace ver cómo tras la Segunda Guerra Mundial el inicio de la sociedad de consumo planeada y propuesta por Víctor Lebow coincide con el inicio de la creciente sensación de insatisfacción en la población.

¹³⁶ Rudiger Safranski, *Romanticismo, Una Odisea del Espíritu Alemán* (España: Tusquets, 20 (Leonard 2007)11), 121.

¹³⁷ Leonard, Annie *Story of Stuff*, Free Range Studios, EE.UU.AA. December 2007. <http://storyofstuff.org> , minuto 11:50 al 16:00

1.2 La Contemplación Estética. Consideraciones Generales

La contemplación viene a ser la evolución, por así decirlo, de la experiencia estética. A diferencia de otras épocas en donde la experiencia estética tenía que ver con la percepción de la belleza, entendida como armonía y orden, en el Romanticismo se van a considerar también los sentimientos, incluso los llamados “negativos”, aquéllos que se relacionaban con lo que causaba temor, lo terrible, el horror, etc., como ya se ha mencionado. Es un giro interesante que deja ver el camino que tomarían los románticos. Es la inclusión de temas y conceptos no frecuentados al describir lo que sucedía en la apreciación de lo bello y estético, y en lo que provocaba esto en el espectador o artista en tiempos previos a 1770.

Ese año es importante porque alrededor de él nacen varias de las figuras intelectuales que dieron forma al Romanticismo, y nace Ludwig van Beethoven. Algunos personajes nacidos en décadas anteriores están en pleno auge de su pensamiento estético y filosófico en general y otros, los que recién veían la luz del mundo, iban a continuar con las líneas de reflexión heredadas. Por esta razón considero ésta última parte del siglo XVIII como la del auge de la experiencia estética y, sobre todo, de la contemplación estética, porque es en ella cuando se cocinan las ideas relacionadas a estos conceptos, las más importantes y de mayor impacto en la conformación del Romanticismo.

A diferencia de la contemplación griega, de la mística medieval que se desarrolló ampliamente con las órdenes religiosas y en el campo mismo de lo sagrado y otras posibles consideraciones, la que se desprende de la estética baumgartiana es la que nos interesa comprender más ampliamente, pues a partir de ésta se desarrollará la contemplación romántica, la que me parece que debemos rescatar en un intento de devolverle al humano, y al arte mismo, espacios de valoración profunda que permitan, en una especie de ida y vuelta, reconciliar la sensibilidad con la estética y las virtudes con la experiencia real de contemplar. Es la que tiene que ver estrictamente con las categorías analizadas en los capítulos anteriores. La “contemplación estética” es el concepto que ya podemos relacionar tanto con la Ilustración, de Baumgarten en adelante -en un primer momento recién nacido y en desarrollo-, como con el Romanticismo.

Al parecer hay una evolución inmersa en este concepto que pasa de la comprensión griega, sobre todo con Platón y con Aristóteles, a la idea medieval teologizada y pasiva, y de ahí a la moderna racional, luego a la romántica, que es como una especie de vuelta a la medieval en el sentido de pasividad, y por último a la contemporánea de finales del siglo XIX y todo el siglo XX, en la que la influencia del mercado ha dejado su huella convirtiendo el acto de contemplar en una acción que tiene que pasar o pasa por lo útil que puede resultar esta actividad.¹³⁸

La contemplación del Romanticismo tiene el mismo sentido antropológico que el ocio y la fiesta, es algo que se hace por el solo hecho de detenerse a mirar de forma pasiva, al estilo medieval, y sin un concepto previo, sin a priori que pudiera generar prejuicios al “contemplador”, a quien contempla, o que pudieran sugestionarlo. Yo diría que se trata de contemplar a la manera fenomenológica, por aquello de “suspender los juicios” (epojé) momentáneamente.

Una definición muy cercana a esta idea sería la que nos presenta el Diccionario Akal de Estética:

*“Se llama contemplación a la actitud o actividad del espíritu por la cual el sujeto, al considerar un objeto, se absorbe enteramente en esta consideración y tiende a prolongarla indefinidamente con una suerte de ingenuidad y una apariencia, al menos exterior, de quietud e inmovilidad en la mayoría de las ocasiones”.*¹³⁹

Hay un punto importante a tratar para destacar la contemplación romántica por encima de otras. En concreto es un tema que critica la que llamé contemplación contemporánea, al sugerir, ya desde la época romántica, cómo es que la idea de progreso, de mecanización, de industrialización no iban a traer efectos positivos en la parte humana, que es o debería ser capaz de contemplar la belleza del mundo, del arte, de la naturaleza, etc.

¹³⁸ A manera de ejemplo, recordemos la consideración que se tiene antropológicamente de estas otras dos actividades humanas, me refiero a la fiesta y al ocio como manifestaciones radicales frente al utilitarismo capitalista. Hacer una fiesta, si lo pensamos detenidamente, es no hacer nada en el sentido utilitarista capitalista, es de las actividades que se revelan en su esencia al sistema, es usar el tiempo para la convivencia y el placer de estar acompañado celebrando algo. El ocio presenta una situación algo similar.

¹³⁹ Souriau, *Diccionario Akal de*, 345.

Dice Schenk que aunque en esas fechas no se construían rascacielos y las ciudades más habitadas no tenían más de un millón de personas, los románticos las comparaban con “*grandes desiertos humanos*”. Y continúa con estas líneas de clara alusión a la enajenación que se vive en la actualidad:

“los románticos también notaron que el trabajador en un sistema industrial sumamente desarrollado, estaba en peligro de degradarse al papel de simple engranaje de la máquina. Así quedaría obstruida la artesanía, y con ella, la inteligente alegría del hombre en su trabajo cotidiano”.¹⁴⁰

Como vemos, nada equivocados estaban los personajes que alcanzaron a vislumbrar lo que ocurriría. La aparente deshumanización que por influencia de algunos aspectos del “progreso”, de la tecnología y la industrialización estamos padeciendo ha afectado y afecta la manera de vivir la experiencia estética o la contemplación estética actual.

1.3 Una Visión Actual

La llamada “situación estética”, como la nombra Adolfo Sánchez Vázquez¹⁴¹, parece recoger algunas de las ideas de varios filósofos de los siglos anteriores para darle forma a su propia comprensión del tema.

Lo que plantea una situación estética es la relación que se origina en el contacto entre el sujeto y el objeto. En su texto *Invitación a la Estética*, el autor describe lo que es la percepción ordinaria, la que se da con cualquier objeto y que consta de seis rasgos esenciales, y la percepción estética, que es la que se establece directamente con ciertos objetos y en la que intervienen el sentido de la vista y el oído principalmente.

Los rasgos de la percepción ordinaria serían los siguientes:

¹⁴⁰ Schenk, *El Espíritu de los Románticos*, 52.

¹⁴¹ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, “*La Situación Estética. El Sujeto*”, en *Invitación a la Estética* (México: Grijalbo, 1992), 122-144.

1. Percibir es una relación que se da de forma *singular*, esto es, que se percibe un objeto determinado, concreto e individual, y lo percibe un sujeto o individuo concreto, un “hombre de carne y hueso”. Es *sensible*, ya que el sujeto sólo percibe lo que es accesible a sus sentidos; la percepción requiere de la presencia sensible del objeto y la correspondiente capacidad sensorial del sujeto. Es *inmediata* porque lo sensible se capta sin necesidad de recurrir a puentes, mediaciones o estaciones de paso (argumentos o razonamientos).
2. La percepción constituye una experiencia psíquica más compleja. En el proceso perceptivo se reconocen objetos, se desencadenan recuerdos de experiencias pasadas, se elaboran imágenes y se despiertan ciertas reacciones afectivas. Se recuerda, se imagina, se siente, se piensa. Todo esto se da en la sensación.
3. El sujeto es un ser social, dice Marx, y percibir es, entonces, un acto individual y social. Se percibe dentro de un contexto social, cultural, que impone ciertos hábitos, estructuras o esquemas perceptivos. Éstos varían históricamente de una sociedad a otra, de acuerdo con la cultura, concepción del mundo o ideología dominantes. Son determinantes que cambian el modo de organizar el material sensible y cambian también los sentidos.
4. La percepción es selectiva. Un proceso selectivo en virtud del cual unos datos sensibles, los esenciales, ocupan el primer plano en tanto que los restantes permanecen en segundo plano, o sencillamente se prescinde de ellos.
5. Los hábitos, estructuras o esquemas perceptivos (de una sociedad) con los que se organizan los datos sensibles se convierten en normas o reglas rutinarias que empobrecen la capacidad de enriquecer con nuevos significados dichos datos. Así, la percepción tiende a automatizarse. El objeto queda reducido a sus rasgos sensibles mínimos y a sus componentes significativos más pobres.
6. La percepción se presenta como un *elemento indispensable* del comportamiento del hombre en su relación con el mundo en el ámbito teórico-cognoscitivo al investigar un fenómeno dado. Es indispensable percibir en la relación práctico-productiva. Y es vital en el quehacer cotidiano para moverse entre los objetos que nos rodean, reconocerlos y hacer uso apropiado de ellos.

Estas características de la percepción ordinaria aplican para la percepción estética, aunque en ésta sólo se toman en cuenta las primeras tres. En relación con la primera diremos que si un sujeto individual no percibe sensorialmente un objeto, no puede darse una relación estética.

En relación al segundo rasgo, hay que mencionar que aquí también entran en juego ideas, recuerdos, sentimientos, imágenes, determinados todos ellos por experiencias vividas, personales, y también concepciones, valores que se derivan del bagaje cultural que se tiene y del ideológico estético.

De la tercera característica hay que señalar que la unidad entre lo individual y lo social se mantiene, reforzando el papel de la experiencia propia, la personal. Esto no excluye el elemento social. Se “percibe” con ciertos esquemas que se imponen al individuo. Una nueva concepción del espacio forma parte siempre de una nueva concepción del hombre y del mundo, en unas condiciones históricas y sociales dadas.

Los últimos tres rasgos pierden sentido en la percepción estética. En nuestro comportamiento cotidiano, la percepción es ante todo un medio al servicio de un fin. Se observa un fenómeno para conocerlo, y se mira un objeto para reconocerlo y usarlo. Aparece una exigencia instrumental. Percibir estéticamente es hacer del acto perceptivo un fin. Es estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible. La actividad del sujeto en la situación estética es esencialmente perceptiva.

1.3.1 Interés y Desinterés

Pasemos ahora a otro punto importante en esta situación estética. En su *Crítica del Juicio*, Kant sostiene que el sentimiento estético es totalmente desinteresado, como vimos en el capítulo anterior, pero, ¿qué significa esto? La tesis kantiana tiene que ser reconsiderada, dice Sánchez Vázquez, y lo explica así: para entenderlo, hay que acudir a un término que forma parte de la situación estética y que destaca la diferencia entre percibir solamente y pasar a otro momento distinto y más acorde a la estética. Me refiero a la contemplación. Aunque destaque el desinterés en la situación estética, también es cierto que cierto interés queda implícito en el sujeto, ¿cómo ocurre esto?

Con las reflexiones de Shaftesbury, Burke y Hutcheson, la belleza comenzaba a separarse de la idea de utilidad o posesión. De ahí que se percibiera este desinterés.

Por otro lado, la contemplación estética es desinteresada, dice Sánchez Vázquez, porque debe prescindir de algún tipo de interés relacionado con lo que se percibe, sea éste práctico, material o teórico. El interés modifica la percepción estética. El ejemplo de ver un paisaje y pensar en la posibilidad de hacer un fraccionamiento campestre ahí, en lugar de sólo contemplar dicho paisaje, deja claro este concepto del interés o el desinterés que debe tenerse en la contemplación.

Sánchez Vázquez plantea una pregunta interesante. Lo dicho anteriormente,

“¿significa que se deba admitir dentro de la situación estética una oposición absoluta, como sostiene Kant, entre contemplación e interés? Y responde de la manera siguiente: no contemplamos el objeto estético porque nos interesa sin más, sino que nos interesa porque lo contemplamos estéticamente; no como medio, sino como fin”¹⁴².

La contemplación estética es interesada y desinteresada a la vez. Si la contemplación estética, motivada por el objeto, aviva el interés por él, entonces, sí hay un interés. Se da un doble movimiento. “El interés surge y crece avivado por la percepción, y ésta, a su vez, se intensifica y enriquece movida por el interés”¹⁴³. Cuando hay un interés extra, el objeto se reduce a una determinación unilateral y se recorta toda la riqueza sensible y significativa del objeto. Es como ponerse unos lentes que modifican las características del objeto. Esto haría que no se entrara propiamente en una situación estética. Se mutilaría así el objeto estético concreto-sensible, formado y significativo. Sujeto y objeto van, así, cada uno por su lado, por decirlo de otro modo, unilateralmente, y nunca se establece la experiencia estética.

“La contemplación estética conlleva a su vez un interés profundo e intenso por el objeto percibido. En este sentido, se reafirma la idea de que se trata de un interés desinteresado”¹⁴⁴. Si aceptamos que efectivamente hay un interés podríamos suponer algunas situaciones. ¿Qué hacer para contemplar estéticamente un objeto? Acercarse demasiado puede hacer que el sujeto

¹⁴² Sánchez Vázquez, *Invitación a la*, 136.

¹⁴³ Sánchez Vázquez, *Invitación a la*, 136.

¹⁴⁴ Sánchez Vázquez, *Invitación a la*, 137.

se funda con el objeto. Distanciarse, por otro lado, puede provocar que no se dé la contemplación. ¿Habría otra alternativa?

A finales del siglo XIX, Theodor Lipps y Johannes Volkelt desarrollaron la teoría de la “proyección sentimental” en la que establecen que nuestro “yo” traslada a los objetos sus propios sentimientos, los objetivamos en ellos. Para poder hacer esto es preciso que los objetos ofrezcan cierta analogía con los sentimientos que reconocemos en ellos. Lo determinante en esta teoría es el proceso de fusión o identificación de sujeto y objeto en virtud de la cual éste último adquiere, al ser contemplado, un tono afectivo. Lo objetivo se torna así, subjetivo.

En la percepción ordinaria esa proyección de nuestros sentimientos es incompleta e imperfecta, perturbada. En la percepción estética, en cambio, liberada de todo elemento perturbador, el sujeto puede proyectar libre y plenamente sus sentimientos. El riesgo que plantea esta teoría es la subjetivación radical que se puede dar como consecuencia de sacrificar el objeto en aras del sujeto cuando éste proyecta plenamente sus sentimientos en aquél. Es decir, la distancia desaparece entre uno y otro: el objeto se disuelve en el sujeto individual. La fusión haría imposible la contemplación, ya que al fundirse y reducirse lo objetivo a lo subjetivo, no habría propiamente objeto que contemplar.

Contemplar estéticamente es, pues, contemplar un objeto que no es mera proyección subjetiva y que no existe tampoco en sí y por sí. Sujeto y objeto sólo existen estéticamente en la relación peculiar, singular, estética, en la cual uno y otro dejan de ser lo que eran antes o fuera de ella. Tienen que desvincularse, respectivamente, de una realidad anterior o externa para ganar otra, la propiamente estética. La conciencia ficcional ante otra realidad es indispensable para poder contemplarla estéticamente.

2. La Contemplación Estética Romántico Medieval.

*“Cuando escuchen mi música, no les pido que “piensen”, les pido que “sientan”. Si no la sienten, es que, o yo soy un farsante, o ustedes unos individuos de pocos alcances”.*¹⁴⁵

Ludwig van Beethoven

2.1 La Edad Media del Romanticismo

Este retorno, que da título al apartado, es una característica de la actitud romántica que a su vez nos ayuda a entender la definición de contemplación romántica. Es una actitud de la que dan cuenta muchos autores cuando hablan de las características de los románticos o cuando definen el Romanticismo.

*“El término “romántico”, en sí mismo considerado, procede de una relación consciente establecida (fundamentalmente por los poetas de la época) con lo “románico”, entendiéndolo con ello un reconocimiento y sentimiento de unión con el espíritu medieval cristiano-occidental, en clara oposición al ideal vigente hasta poco antes de la antigüedad “clásica”... La primera consecuencia de este reconocimiento es una revaloración de lo religioso y lo cristiano, en íntima relación con una consciencia del individuo como consciencia de la interioridad”.*¹⁴⁶

Este aspecto de la interioridad es importante señalarlo, puesto que de él se desprende toda una nueva comprensión del sujeto, del individuo, y su relación con la realidad, con la alteridad y con lo divino. Además, tiene cierta lógica este viraje a la Edad Media cuando se entiende que los románticos estaban desilusionados de la Revolución Francesa y sus ideales, y su esperanza golpeada y en búsqueda de nuevas comprensiones. Lo más sencillo e inmediato, digamos, para rebelarte contra lo anterior, es regresar al pasado, a lo ya conocido, retomar

¹⁴⁵ Carl Von Pidoll, *Beethoven Genio de la Música*, trad. Lic. José Demetrio Casas (México: Renacimiento, 1972), 145.

¹⁴⁶ Yolanda Espiña, *Estética Musical del Romanticismo*. Biblioteca de la Universidad de Navarra. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/500/5/2.%20PRESENTACION%20C3%93N.pdf> (consultado el 13 de julio de 2015)

algunos valores e ideas y darles un nuevo aire. Javier de la Plaza redactó esta buena descripción de lo que significa este retorno a lo medieval incluso en lo económico y lo que de esto se desprende en cuanto a la consideración de lo material. Resalta también el tema de la naturaleza y la predilección por ésta en su estado original.

*“La búsqueda de rasgos definitorios ancestrales y el rechazo de los primeros efectos de la Revolución Industrial alimentaron una visión idealizada de la Edad Media, contemplada como una época en que lo material estaba dominado por lo espiritual, vista como un momento caballeresco, de impulsos generosos, nobles, en que el aire era limpio, el campo puro y las catedrales aún blancas”.*¹⁴⁷

El hombre, en su proceso de ganar o descubrir su autonomía frente a Dios y la Naturaleza se peleó con ellos sin necesidad (como el adolescente frente a los padres), y les trató de sustituir con la razón instrumental o ilustrada y sus promesas de progreso y justicia, con ello el costo de su autonomía, temprana e inmadura, fue el abandono de la casa paterna (de Dios) y materna (de la Naturaleza). Su orgullosa autosuficiencia tenía del otro lado la cara de una dolorosa orfandad. Esto marcó el inicio de esa consideración de la Naturaleza como algo para explicar y dominar, más que como algo para contemplar, y de Dios como una autoridad contra quién rebelarse, más que como un sentido para sosegar y guiar su espíritu durante el Renacimiento y hasta la Ilustración. Por eso la vuelta de los románticos a la idea medieval de la Naturaleza como una creación divina y que lleva al disfrute místico recobró fuerza en el siglo XIX, cuando la razón instrumental o ilustrada de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, lejos de llevarle al mundo ideal prometido, le llevaron a conocer situaciones de desigualdad social, injusticia, desasosiego y sinsentido en niveles nunca antes experimentados.

La mística medieval es otro aspecto que retoman los románticos de aquella época. Dice Ferrater Mora, en su diccionario de filosofía que existe una diferencia entre la mística medieval neoplatónica, y la cristiana occidental.

¹⁴⁷ Francisco Javier de la Plaza Santiago, “El movimiento Romántico,” *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, no. 21 (2002): 95-112, consultado 26 julio, 2015, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/artes/21/21095112.pdf>

La “mística medieval neoplatónica” era “*la actividad que produce el contacto, αφή, del alma individual con el principio divino*”.¹⁴⁸ Tenía un componente intelectualista que ayudaba a comprender el papel de lo oscuro y lo sensible iluminándolos sin poder eliminarlos.

De la anterior, surgió la “mística cristiana medieval de occidente” a la que se unió otro componente “voluntarista” y a veces “afectivista” y “activista”. Para los principales representantes de esta comprensión:

“La contemplación mística —que es con frecuencia una combinación de “unión contemplativa” con “unión amorosa” y “unión volitiva”— se lleva a cabo por medio de un constante ímpetu trascendente, ante el cual las cosas son al mismo tiempo medios y obstáculos. Las cosas se van, en efecto, “atravesando” y “trascendiendo”; se van sumergiendo en lo que debe de aparecer como una nada frente a la viva y suprema luz de Dios, que envuelve el alma en lo que es a la vez transparente e inefable”.¹⁴⁹

Otra de las características que se pueden leer (entre líneas) en la rebeldía romántica y su desencanto de la razón ilustrada es precisamente este retorno hacia ideas de otras épocas. Cuando lo inmediato pasado no te convence uno siempre indaga más atrás, puesto que lo que hay adelante no lo conoces aún, o dicho de otro modo, “*los que sienten aprensión por el futuro a menudo echan una mirada nostálgica al pasado y, a veces, aun tratan de vivir en alguna edad pasada*”.¹⁵⁰ Y esto parece haber sucedido a los artistas románticos, pues aparentemente encontraron respuestas en el tema religioso, y en concreto en el catolicismo. Fue como una especie de regreso a la Edad Media en donde se proclamaban otros valores. Dice Schenk, el autor de la cita anterior, que la nostalgia romántica apareció porque la época de la que

¹⁴⁸ Ferrater, *Diccionario de Filosofía Tomo II*, 208.

¹⁴⁹ Cfr. José Ferrater Mora, “*Diccionario de Filosofía, Tomo II*” (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), 208.

¹⁵⁰ H. G. Schenk, *El Espíritu de los Románticos*, 63.

hablamos era una en la que prevalecía una cierta inseguridad espiritual y una fe vacilante, de ahí la invitación a voltear la mirada a la Edad Media.¹⁵¹

La actitud romántica y su predilección por los temas relacionados con los sentimientos, el entusiasmo, la fe, la poesía, la imaginación, etc., envuelven a estos artistas en un aura de espiritualidad distinta. La religión aparece entonces como una especie de lugar confortable en donde se pueden inspirar para crear “arte”. Los románticos ven más el lado espiritual del arte y la naturaleza.

Son varios los motivos que llevan a estos hombres y mujeres a considerar el retorno a la Edad Media; al parecer el religioso, como vemos, es el principal, aunque también están los artísticos y los políticos. En lo artístico podemos mencionar, como ejemplo, el estilo neogótico en la arquitectura, en el que se encuentran algunos rasgos melancólicos propios de su esencia.

Hay algunos autores que no eran necesariamente músicos, pero que hablan de la música como una expresión que, intrínsecamente, aunque sea meramente instrumental, denota una espiritualidad profunda y, en ese sentido, le daban el calificativo de religiosa. No sólo los cantos explícitamente religiosos de Palestrina, expresados con palabras, son considerados como tal. Para Wackenroder y para Hoffman la música instrumental, y en concreto la del Romanticismo, es religiosa por el contenido que tiene. Dice Wackenroder: *“ningún otro arte como la música tiene una materia prima que ya en sí misma sea tan rica en espíritu divino”*.¹⁵²

Cuando estos autores hacían alusión al Romanticismo, decían que no había diferencia con otras épocas en términos de contenidos religiosos, y cuando definían la esencia del Romanticismo lo hacían de esta manera “Para Hoffman es «el anhelo del infinito lo que constituye la esencia del Romanticismo», y, para Wackenroder, es el impulso a liberarse «de la

¹⁵¹ Es importante decir que hubo varios tipos de románticos, las características señaladas no corresponden o son comunes a todos los hombres y mujeres que vivieron, experimentaron y aportaron algo en esa época. Schenk menciona incluso a los que adoptaron una actitud nihilista llegando a “aberraciones morales” como considerar *“que, una vez desaparecida la fe en la religión y otros ideales, el hombre tiene que ser víctima de pasiones y vicios degradantes”*.

¹⁵² Enrico Fubini, *El Romanticismo: Entre Música y Filosofía* (Valencia: Universidad de Valencia, 1999), 35.

envoltura terrestre» a fin de elevarse «con las notas de la música en un movimiento de danza, desde la tierra hacia lo alto»¹⁵³.

Ideas que muestran, también, una consideración religiosa por su alusión al infinito, en una, y la alusión al cielo, en la otra.

Esta otra definición de Novalis nos muestra la misma idea. Esto es, que no necesita ser explícito el carácter religioso de las expresiones artísticas o de las acciones cotidianas para calificarlas como tales o para encontrar en ellas la definición de romántico.

*“La mejor definición de lo romántico sigue siendo la de Novalis: «en cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo (Ich romantisiere)». En esta formulación se advierte que el romanticismo mantiene una relación subterránea con la religión. Pertenece a esos movimientos de búsqueda que, durante doscientos años de perseverancia, quisieron contraponer alguna cosa al mundo desencantado de la secularización... es también una continuación de la religión con medios estéticos, por lo que lo imaginario ha alcanzado con él una altura sin precedentes. El Romanticismo triunfa sobre el principio de realidad”*¹⁵⁴.

Literatura, pintura, historiografía y hasta arqueología son disciplinas en las que la nostalgia por el pasado influyó. Es este espíritu que bien señala Coleridge: *“es seguro que la manera de mejorar el presente no es despreciar el pasado; es un gran error idolatrarlo, pero un error mayor aún es desdeñarlo”*¹⁵⁵.

Incluso, en algún momento, la fascinación por las ruinas, por los edificios derruidos, llegó a formar parte de este aprecio por el pasado de algunos románticos, ya que de ellas se podía *“extraer esa sensación de transitoriedad, tan cara a muchas almas melancólicas*

¹⁵³ Fubini, *El Romanticismo: Entre*, 39.

¹⁵⁴ Safranski, *Romanticismo, Una Odisea*, 15.

¹⁵⁵ Conferencia IX, pronunciada en la “Crown and Anchor”, Strand, Londres, el 22 de febrero de 1819 (The Philosophical Lectures Hitherto Unpublished, ed. Kathleen Coburn, Londres, 1949, p. 265), citado por H.G. Schenk, *“El Espíritu de los Románticos Europeos”* (México: FCE, 1983) 71.

cansadas del presente”, en palabras de Achim von Arnim. Y Umberto Eco añade: “*la ruina es apreciada precisamente por su carácter incompleto, por las marcas que el tiempo ha dejado en ella, por la vegetación salvaje que la cubre, por sus musgos y sus grietas*”.¹⁵⁶ Hubo quienes incluso pensaron en construir edificios con aspecto de ruinas por el encanto que despertaban.

2.2 Rasgos Compartidos entre Edad Media y Romanticismo

Debido a que una de las características del Romanticismo fue esta vuelta y rescate de ideas y actitudes de la Edad Media, me parece importante señalar los rasgos que unen estas dos épocas y cosmovisiones y cómo se refleja esto en la personalidad de Beethoven en este caso.

Las dos formas de “contemplación”, tanto la romántica como la medieval, presentan cualidades que, hermanadas, dan como resultado una contemplación que mezcla el misticismo medieval con la actitud rebelde y la sensibilidad romántica. ¿Qué rasgos comparten ambas épocas en relación a la contemplación?

Hay que señalar primero que, aunque son dos épocas muy lejanas una de otra y a pesar de que no se habló de la contemplación como tal por parte de la mayoría de los pensadores de ambas épocas, hay características que sí comparten y que son en las que podemos encontrar los argumentos necesarios para sustentar la idea de que el retorno a esa contemplación romántica de rasgos medievales es una de las más afortunadas maneras de aprovechar el arte en la actualidad y todo su contenido y adhesiones que se le han ido incorporando con el paso de los siglos. Es aquí donde hacen su aparición las categorías señaladas e investigadas en los capítulos uno y dos del ensayo.

Una de las principales características que comparten es la relacionada con lo religioso; en la Edad Media, por las razones ya conocidas, y en el Romanticismo por este retorno del que hablábamos. Con diferencias puntuales, pero es un rasgo compartido, aunque la del Romanticismo es una religiosidad que ya está impregnada del matiz de lo estético, lo racional y las rencillas causadas por las reformas. La idea del estado místico es la que me parece similar. En una al contemplar a Dios; en la otra al contemplar la naturaleza o alguna otra creación, sea

¹⁵⁶ Eco, *Historia de la*, 285.

humana o divina. Esta especie de interrupción de los sentidos y suspensión del orden racional que lleva a experimentar de manera directa e inmediata, en una lo divino, en otra lo sublime. En ambas, “*contemplación que no consume su objeto, sino que lo deja vivir dentro de nosotros*”.¹⁵⁷

Si la Ilustración, con su razón iluminadora, vino a decir que la Edad Media había sido una época de *oscurantismo*, y si los románticos tienen como característica la rebeldía hacia la Ilustración, es de esperar, entonces, que éstos retomen de la Edad Media esta preferencia por lo oscuro, por los cielos nublados y tempestuosos, lo lejano, lo mágico, lo desconocido, lo lúgubre, lo irracional, lo fúnebre, como parte de esta rebelión contra los ilustrados.

Por otro lado, los románticos retoman la actitud pasiva como resultado del desencanto revolucionario, “*satisfacción de la pasividad, supresión, aquietamiento o sofoco de la raíz subjetiva-activa. Con lo romántico se agudiza y, paradójicamente, se cancela el periodo del activismo entusiasta y revolucionario; ahora este entusiasmo se orienta a la consecución de una posición subjetiva vacía y descargada*”.¹⁵⁸ Este rasgo es equiparable a la contemplación descrita por Plotino en sus Enéadas, en concreto en la V y VI, en las que hace referencia a las contemplaciones místicas hechas por los adeptos a Isis. En ellas describe cómo parecen contemplar las estatuas, pero lo que en realidad ven, más allá de la estatua, y no con los ojos del cuerpo, es a la divinidad misma en una especie de éxtasis, “*para contemplar a este dios, es preciso recogerse en uno mismo, como en el interior de un templo, y permanecer en silencio más allá de todas las cosas de este mundo*”.¹⁵⁹ Nos hace pensar en esta misma actitud del romántico frente a la naturaleza, desinteresado, conmovido y deslumbrado por lo sublime del paisaje o de lo que sea que tenga frente a sí para contemplar.

2.3 Contemplación Estética Romántico Medieval

Cabe entonces, tras haber descrito la evolución del término contemplación y sus distintos rasgos y consideraciones, hacernos las siguientes preguntas: ¿Se puede decir que hay, entre las

¹⁵⁷ Bayer, *Historia de la*, 322.

¹⁵⁸ Manuel Ballester, *El Principio Romántico*, (Barcelona: Anthropos, 1990), 96.

¹⁵⁹ André Grabar, *Los Orígenes de la Estética Medieval* (Madrid: Siruela, 2007), 51.

descritas, una contemplación que sea más afín con el espíritu humano, tanto en el desarrollo de éste como en su conservación y progreso continuo de mayor humanización? ¿Cuál es la contemplación que mejor desarrolla ese espíritu humano; la que al estar inmersos en ella, o al experimentarla, nos genera ese estado de placer y de satisfacción que nos remite a valores, emociones, reflexiones y virtudes más humanas?

Mi respuesta inmediata es que la romántica, porque pasa por una variedad importante de sentimientos, sensaciones y emociones, placenteras y no placenteras, o no placenteras que podemos convertir en placenteras, sublimar, como hacen con el “terror” los románticos, por ejemplo. También porque es la que toma en cuenta esos aspectos mencionados del pasado y tiene cara hacia el futuro. Y finalmente porque era una contemplación que no estaba tan influenciada aún por las “exigencias de la comercialización”. Esto es, lo que la gente consumía era más artesanal y posibilitaba que la vida cotidiana se estetizara con esta mancuerna. Esto tiende a desaparecer actualmente debido a que si es artesanal se basa más en la belleza del objeto y no en su utilidad, y lo utilitario lo cumplen hoy los objetos industriales producidos en serie y consumidos masivamente. Si lo que se consume cotidianamente no es algo que se preste a la estetización, la vida cotidiana no da para desarrollar una capacidad de contemplación estética. En el Romanticismo esto aún era posible.

Hay muchas características del Romanticismo de las que ya hemos hablado que, frente al iluminismo, racionalismo y clasicismo inmediato anterior, parecen rescatar y redescubrir para el hombre aspectos relacionados con lo que ahora llamamos ser humano o con las cualidades que hoy día le otorgamos a este concepto. Muchos de ellos fueron acuñados y rescatados del olvido en el Romanticismo como resultado de la rebeldía de algunos personajes. De no ser por esta actitud, corríamos el riesgo de continuar, como humanidad, de frente con el racionalismo exacerbado, con el progreso desmedido, con las construcciones estéticas del clasicismo, con la armonía de las formas, con la medida, con las líneas rectas, con el intento de obras perfectas acabadas, etc. Para fortuna nuestra, lo contrario fue acuñado y dio la posibilidad de nuevos rumbos, si bien no perfectos, al menos como nuevos horizontes a los cuales voltear en el vertiginoso devenir de la vida humana.

Pues bien, la contemplación derivada de estos puntos románticos es la que considero que deberíamos retomar. Al experimentarla, la consecuencia podría ser muy positiva en términos de desarrollo humano y espiritual. Pensemos, por ejemplo, en la característica del desinterés. Una contemplación en la que no medie nada, nadie; una en la que la ciencia sea insuficiente, diría Schopenhauer. El sabio necesita de la contemplación estética desinteresada, no sólo de la explicación; necesita del arte, no sólo de la ciencia. Estrictamente, en términos de contemplación, estaría de acuerdo.

El resultado de la fusión de algunas características de las dos épocas podría ser algo como una “contemplación romántica mística medieval”. Esto es, una contemplación desinteresada, sensible y abierta a lo infinito. Una actitud menos inquisidora y reflexiva frente al arte y a la naturaleza. Esto con la finalidad de encontrar los verdaderos rasgos del arte frente a las obras de los que se dicen artistas hoy en día y, una vez frente a ellas, permitirse gozar y darle acceso libre a los sentimientos que el objeto nos suscite.

Una de las principales problemáticas de la vida moderna y contemporánea, y de la posmodernidad (sin querer ahondar en ella), es la duda, el escepticismo desmedido, ante la posibilidad que puede brindar el arte, (y todo lo que es efímero e intangible), de mover las entrañas del ser humano que se enfrenta y expone a ella, de provocarle con la suma de repeticiones una modificación del ser, de la esencia. Pocos creen en este poder del arte.

La contemplación romántica, la experiencia estética romántica, la manera de degustar lo que frente a mí tengo expuesto o de degustar siendo uno con el sitio en el que me encuentro y soy en un determinado momento que encierre una posible experiencia estética (caminar por el bosque, por ejemplo), es algo que sin duda tendría repercusiones individuales y, tras la suma de éstas, también repercusiones comunitarias y sociales importantes en el largo plazo.

Esta era la manera de Beethoven de plantarse en el mundo, en la realidad cotidiana y, por supuesto, cuando así lo planeaba en sus constantes y largos paseos campestres. Dice Sánchez Vázquez que hay una condición psíquica importante para que la contemplación estética se pueda dar, y es un cierto interés en el objeto. En este caso es evidente que la

naturaleza le importaba mucho al maestro por lo tanto la relación estética profunda era posible y el encuentro fructificaba en sus obras.

Las siguientes reflexiones de Schiller nos dan luces para complementar, desde otra perspectiva, lo que se pensaba de la contemplación en ese tiempo y para ahondar en las características de la contemplación romántica-medieval. Para Schiller, la contemplación es el culmen de un recorrido interesante, aunque complejo, desde la concepción de hombre. El hombre es persona y estados; el fin es realizar a la persona y dar forma a los estados, para ello se cuenta con dos instintos, el sensible (mundo, vida), que exige experiencias, y el formal (razón, ley) que exige libertad. Uno no es concebible sin el otro, están en constante tensión, pero un tercer instinto los reconcilia: el instinto del juego, que *“es la forma viva o belleza, la armonía de la imaginación y el entendimiento”*.¹⁶⁰ Es el equilibrio entre aquellos otros instintos. La belleza, por su parte, tiene dos formas: la belleza suave y la belleza enérgica. La síntesis de estas dos es el estado intermedio, el *“estado estético, en el cual el hombre puede realizarse de manera íntegra y puede determinarse libremente. Es la contemplación y «después de habernos entregado [a ella] somos capaces de cumplir con todas las tareas»”*.¹⁶¹

“Capaces de cumplir con todas las tareas”. Es ésta una idea de contemplación muy poderosa. Se le da un lugar muy importante en la jerarquía de capacidades humanas en esta definición de Schiller. Realización y desarrollo de la libertad, dos constructos que los filósofos de todos los tiempos se han cuestionado y han analizado cuál sería la manera de desarrollarlos. Pues aquí una opción muy potente: la contemplación a la manera de los románticos.

Parece una broma que lo único que debemos hacer sea reincorporar esta sensibilidad, dejarla aflorar, percibir la realidad desde ahí para llegar a otras profundidades, a lugares propios del ser humano, es decir, contemplarla para que comience a suceder lo advertido anteriormente: un proceso de humanización más completo y profundo.

Contemplar es, entonces, lo aquí descrito en un solo acto.

¹⁶⁰ Bayer, *Historia de la*, 309.

¹⁶¹ Bayer, *Historia de la*, 311.

3. Beethoven y la Contemplación Estética Romántico-Medieval de un Héroe.

*“Su música no es sólo musical, hay en ella un conjunto de ideas morales, un sistema de sentimientos, una especie de práctica estoica y casi algo de política”.*¹⁶²

André Suarès

*“Beethoven está en posesión de los verdaderos valores, de los dones celestes, del poder de hacernos sentir por fin que hay algo en el mundo que está bien, que cuadra, y que obedece sin fallos una ley propia en la que podemos confiar ciegamente y que nunca nos traiciona”.*¹⁶³

Leonard Bernstein

Un buen pretexto para enarbolar la bandera de la contemplación romántica medieval como una más apropiada para el proceso de humanización es el caso de la manera de contemplar y de vivir de Ludwig van Beethoven que recién señalamos. Esto suena extraño si sabemos cómo era su temperamento, el carácter que describen sus biógrafos y conociendo detalles de su vida íntima a través de las cartas que él mismo escribió a numerosos personajes de su tiempo: cartas de agradecimiento, cartas a amigos en las que comparte sus pesares, cartas de amor, testamentos, etc. Documentos que nos dejan ver la sólida e impetuosa personalidad del músico. Un personaje cuya historia pareciera, si se revisa por encima, como la de alguien que padeció y sufrió constantemente situaciones contrarias a lo que consideraríamos “sanamente” humanas y que, sin embargo, en su interior, y en su muy particular manera de entender la vida, el mundo y su existencia misma, vivió y enfrentó de una forma mucho más rica y profunda que otros coetáneos, llegando así a componer obras que a la fecha se reconocen como verdaderamente únicas, originales y llenas del espíritu del músico alemán.

¹⁶² Edmund Buchet, *Beethoven, Leyenda y Realidad* (Madrid: RIALP, 1991), 14.

¹⁶³ Leonard Bernstein, “¿Por qué Beethoven?” en *Ludwig van Beethoven 1770-1970* (Germany: Inter Nationes Bonn-Bad Godesberg Carl Schünemann Bremen, 1970), 63.

Biografías de Beethoven se han escrito cientos y, como solamente hay una vida del artista, los hechos y las vivencias coinciden en su mayoría. En lo que los autores explican e interpretan de los hechos es donde hay gran diversidad de opiniones y reflexiones acerca de por qué el músico hacía, decía o se comportaba de cierta manera.

Tras una infancia poco favorable y desdichada debido al alcoholismo del padre y a la abnegación de la madre, Beethoven comenzó a descubrir su talento y a darse cuenta, poco a poco, de quién era en realidad y de lo que era capaz. Uno quiere ser inmortal cuando descubre de lo que realmente es capaz. A los quince años se codeaba ya con la nobleza, en lo que serían sus primeros acercamientos con el “destino” que la vida le tenía preparado, con ese mundo de los mecenas gracias al que pudo salir adelante. A los veinte años vivía ya en Viena, cuna del arte musical de aquel entonces. Ahí, al morir Mozart, quedaba vacante el puesto del gran talento, del genio. En otro momento afortunado del destino, se anunciaba para la mañana de un viernes un recital de los que se acostumbraban en la época, sólo que en esta ocasión tocaría el nuevo músico del príncipe Lichnowsky. Lo que ahí sucedió, al interpretar Beethoven sus tres tríos op. 1, primeras obras que lo anunciaban como músico compositor, marcó su futuro.

Me parece que la descripción que hace Emil Ludwig nos deja ver una de esas características románticas que hemos analizado. La de la rebeldía. Bien pudo Beethoven componer con todas las reglas de las formas establecidas, sin embargo, en el segundo movimiento del tercer trío:

*“introdujo en lugar del usual minuetto, un scherzo que parecía sin duda mantenerse dentro de las formas establecidas, pero que con tan breves golpes trataba de desplazar la galantería de la danza mediante toda clase de saltos. Por fin en el último movimiento, se inició una cosa completamente nueva: se abrió un staccato, que parecía exacerbarse en el presto, alzándose en extrañas y desacostumbradas modulaciones, para disolverse por último”.*¹⁶⁴

Lo que hay que destacar es esa rebeldía mencionada y cómo se hace patente en Beethoven en distintos episodios de su vida. Parece ser que la niñez que tuvo, la escasez de

¹⁶⁴ Emil Ludwig, *Beethoven, Vida de un Conquistador* (Argentina: Losada, 1960), 42.

recursos, la pobreza, formó su carácter de tal manera que en adelante sólo se propusiera no volver a esas penurias y dependencias esclavistas. De ahí que quisiera su libertad más que a nada y que proyectara con su carácter esa lucha por tenerla y retenerla. De ahí también sus modos tan impulsivos y, en cierta manera, déspotas con los nobles; todo lo contrario a lo que hacía con los pobres y con el personal de servicio de los castillos. No soportaba mucho que digamos “la sociedad” y sus maneras.

Una de las características en la que coinciden muchos de los relatos es la devoción que Beethoven tenía por la naturaleza, pero por la “naturaleza salvaje y espantosa” y no por la “suavizada y ornamentada”, a decir de Raymond Bayer en su Historia de la Estética. Como dice Furtwängler:

“con Beethoven la música está por primera vez en condiciones de expresar lo que ocurre en la naturaleza en forma de catástrofe. La catástrofe no es menos natural que el lento desarrollo orgánico de la evolución: es otra forma de expresión de la naturaleza. Si el carácter de la música había sido épico, poco a poco se vuelve dramático”.¹⁶⁵

En su libro El Romanticismo: entre Música y Filosofía, Enrico Fubini hace una comparación entre Kant y Beethoven pensando en que el músico probablemente leyó al filósofo. La comparación consiste en encontrar posibles rasgos comunes entre la Filosofía de Kant y la música del Beethoven de la primera década del siglo XIX. En concreto con la forma sonata reformulada por él y en la que podemos claramente encontrar esos dos opuestos de dicho estilo, más hegelianos que kantianos, que se encausan a una síntesis que los supera pero que, al mismo tiempo, los contiene. Fubini también compara la idea que tenían ambos personajes de la naturaleza, y me refiero aquí especialmente a la de Beethoven para hacer alusión, de nuevo, al carácter religioso recuperado de la Edad Media y la consideración y estima especial de Beethoven por la naturaleza. Para Kant, la naturaleza estaba relacionada con:

“el reino de la necesidad regido por las leyes que el hombre con experiencia puede conocer, para Beethoven la naturaleza está animada por un soplo divino, mejor dicho, es sentida panteísticamente como una de las formas o quizá la forma por excelencia a través de

¹⁶⁵ Wilhelm Furtwängler, *Conversaciones sobre Música*, trad. de J. Fontcuberta (Barcelona: Acantilado, 2011), 32.

*la cual se expresa, se manifiesta la divinidad, [sus obras]... revelan una inspiración naturalista, la naturaleza siempre se siente como el lugar de una experiencia privilegiada de carácter místico... es un particular sentido cósmico de la naturaleza”.*¹⁶⁶

En relación al tema de la contemplación, ésta es algo que puede experimentar cualquier persona frente a una obra de arte o frente a la naturaleza. Sin embargo, hay quienes son creadores de obras de arte, cualquiera que sea su expresión artística, y hay quienes sólo son espectadores de éstas. En el caso de Beethoven, que fue creador, la contemplación que experimentaba de manera regular fue, podemos decir, principalmente de la naturaleza. Inspirado en ella extrajo algunos de sus más hermosos pasajes, como los plasmados en la sexta sinfonía llamada “Pastoral”, cuyos movimientos caracterizó el autor de la siguiente manera: “*Apacibles sentimientos que se experimentan en la contemplación de los campos, Escena junto al arroyo, Alegre reunión de los campesinos, Tempestad y Acción de gracias después de la tempestad*”.¹⁶⁷

Hay anécdotas que muestran el respeto y admiración, casi culto, que Beethoven tenía por la naturaleza, y hay incluso frases expresadas por el autor que muestran la misma idea de su especial devoción por el campo. “*Lo que más le gustaba era componer mientras hacía largas caminatas por la campiña local. Su identificación mística con los campos y bosques bordeaba casi en la adoración panteísta*”.¹⁶⁸ Sobre la sexta sinfonía, escribe Robert Jacobson: “*Es una creación que va mucho más allá que cuadro de paisaje alguno del siglo XIX, puesto que, al igual que ocurrió con Shakespeare, la grandeza de Beethoven y su incomparable sensibilidad poética lo hicieron trascender la realidad*”.¹⁶⁹ Wilhelm Furtwängler la describe, sin proponérselo, al hacer referencia a una expresión de Wagner sobre esta sinfonía:

“...algo parecido ocurre con la idílica y dulce serenidad de la Pastoral, que Wagner caracteriza bellamente con las palabras de Cristo: «Hoy estarás conmigo en el

¹⁶⁶ Fubini, *El Romanticismo: entre*, 65-66.

¹⁶⁷ Robert Jacobson, *Ludwig van Beethoven, Su Vida y Época 1770-1804*, (México: 1978), 11.

¹⁶⁸ Jacobson, *Ludwig van*, 11.

¹⁶⁹ Jacobson, *Ludwig van*, 12.

*paraíso»». Largos pasajes de esta sinfonía están imbuidos de una especie de piedad natural, de un éxtasis muy afín a la esfera religiosa”.*¹⁷⁰

Como podemos ver, son alusiones verdaderamente serias y descriptivas de algo no común en cualquier persona. Son rasgos de alguien a quien pertenece una humanidad común a todos por compartir la especie, pero distinta en su manera de transmitirla y proyectarla en sus obras.

Conforme más se agudizaba la sordera de Beethoven, más aislado se iba quedando, y con este aislamiento “*augmenta también su sentido de la naturaleza, que fue en verdad, al mismo tiempo, la fuente y la meta de toda su moral*”.¹⁷¹ Y para enfatizar este sentido que le daba a la naturaleza: “*Todopoderoso en el bosque. Yo soy dichoso, feliz en el bosque. Cada árbol habla a través de Ti ¡Oh, Dios!, ¡qué magnificencia en este paraje boscoso! En las alturas hay paz, ¡paz para servirlo!*”¹⁷²

Mecenas, amigos, conocidos y todo tipo de personas que convivieron con él decían que era alguien profundamente apasionado de su creación y a quién nada distraía de ella. El músico era una persona que extraía de la naturaleza los sonidos que luego transformaba en obras mediante la contemplación serena que alegraba su corazón.

Es el mismo Beethoven quien escribe estas líneas:

“En el campo estaba en mejores condiciones para encontrar tranquilidad, aislamiento y contacto con la naturaleza, a la que veneraba de un modo casi religioso: Parece como si en el campo todos los árboles me dijeran «¡Santo! ¡Santo!» ¿Quién puede expresar cabalmente el éxtasis de los bosques?... Cómo me complacerá corretear entre los arbustos, los bosques, bajo los árboles, a través del pasto y alrededor de las piedras. Nadie

¹⁷⁰ Furtwängler, *Conversaciones sobre*, 40.

¹⁷¹ Emil Ludwig, *Beethoven Vida de un*, 212.

¹⁷² Emil Ludwig, *Beethoven Vida de un*, 212.

*puede amar tanto como yo el campo. Pues no cabe duda de que los bosques, los campos y las rocas producen el eco que el hombre desea oír”.*¹⁷³

Hay un dato interesante que señala que siempre eran los bosques, las rocas, las nubes y los arroyos los elementos con los que Beethoven volvía a encontrar sus sentimientos más profundos, pero no el mar. Nunca vio el mar, por extraño que parezca. ¿Qué obras nos hubiera legado de haber experimentado la fuerza de las aguas tan parecidas y probablemente tan descriptivas de la personalidad salvaje del autor?

Es curioso cómo un hombre que constantemente se queja de la vida y de su infortunio (como cuando comienza a descubrir su sordera) refleja, por otro lado, su fuerza interior, ésta que lo hace continuar, que lo invita a seguir viviendo; “*sólo el arte me salvó*”, escribió en el llamado testamento de Heiligenstadt, haciendo referencia a una ocasión en la que pensó en la posibilidad de quitarse la vida. En algunas de sus obras se percibe...

*“ese amor, ese sufrimiento, esa voluntad, esas alternativas de abatimiento y de orgullo, esas tragedias interiores... impresiona la energía y la insistencia de los ritmos de marcha y de combate... Un carácter guerrero propio de esa música recuerda la época de la que salió”.*¹⁷⁴

Lo importante de la relación de Beethoven con la naturaleza, o lo que me interesa rescatar, no es sólo la relación en sí misma con los objetos del campo, sino el tema del espíritu del compositor y cómo es que se nutría de la naturaleza poniendo en práctica la contemplación de rasgos románticos. Esa contemplación más desinteresada, pero interesada inteligentemente en lo que valía la pena, para después materializar los sentimientos en una obra musical. Si bien al interpretar la música todo es efímero, lo único que permanece es lo que va dejando el espíritu que se muestra en quien la escucha y en quien la interpreta. Es decir, no es la naturaleza por sí sola -que es inferior al arte, dice Hegel- lo que inspira al espíritu beethoveniano para hacer arte. Las reminiscencias de las negaciones vitales anteriores van dejando y construyendo lo que uno es y se hace.

¹⁷³ Solomon Maynard, *Beethoven*, trad., Aníbal Leal (México: Javier Vergara Editor, 1984), 111.

¹⁷⁴ Romain Rolland, *Vida de Beethoven* (Argentina: biblioteca de bolsillo, 1945), 39-40.

Sin embargo, debe haber algo más que él veía en la naturaleza, pero no en las plantas ni en el arroyo, ni en los árboles verdes o secos, ni en las praderas o en la noche solamente. Da la impresión de que lo que él percibía, aportando su gran espíritu sensible, era la verdadera esencia de la naturaleza que le hablaba; “*no eran las leyes de la naturaleza, sino su potencia elemental lo que le encantaba*”.¹⁷⁵

Para poder hacer hablar a la naturaleza en sinfonías se debe de comprender su lenguaje, y el idioma es la sensibilidad. Esto último no sólo lo hace un hombre de talento, lo hace alguien que en su sensibilidad está y se sabe por encima de la mayoría en este rasgo común a muchos seres humanos; alguien que va más allá de un simple talento: “*cuando todavía me encuentro tan arriba, cuando estoy en momentos dichosos dentro de mi esfera artística, vuelven a tirar de mí hacia abajo los espíritus terrestres, y me agota lo cotidiano*”.¹⁷⁶ Como si al estar “trabajando”, esto es, componiendo o imaginando melodías y sonidos de notas consecutivas, se suspendiera su estar en esta realidad. Pocos logran un estado de arrebatamiento como el mencionado por Ludwig. Es un estado parecido al concepto de sublime, que indica que algo nos hace sentir débiles y frágiles físicamente, pero con una facultad que nos hace superiores a la naturaleza y nos posibilita expresar qué es eso que sentimos.

Otro rasgo romántico que encontramos en él, y en el que me parece que coinciden muchos de los biógrafos del autor, es el amor que tenía por el hombre, por el ser humano, por esos hermanos mencionados en la novena, pero no explícitamente expresado.¹⁷⁷ Cuestión polémica, ya que lo que comúnmente se conoce es el carácter impulsivo y explosivo del compositor y las interpretaciones al respecto que sugieren que alguien así no podría amar a la humanidad. Sin embargo, hay toda una serie de anécdotas que demuestra que nuestro autor tenía profundos sentimientos por lo “humano” y que poseía grandes virtudes. Algunos hablan de la “exquisita bondad” del maestro que sólo sus más íntimos conocieron. Leopoldo Zea nos

¹⁷⁵ Rolland, *Vida de Beethoven*, 96.

¹⁷⁶ Emil Ludwig, *Beethoven vida de un*, 100.

¹⁷⁷ Ser humano vendría mejor aunque en la época y en las biografías hacen referencia a la especie con esta única palabra. También se utiliza humanidad. En el texto de la oda a la alegría de Schiller encontramos esta palabra en la frase: “*Alle Menschen werden Brüder*”, “*todos los hombres serán hermanos*”.

recuerda la concepción que Beethoven tenía de la humanidad y que dejó plasmada en su novena sinfonía, en la que refleja una evolución y maduración de sus ideas políticas y sociales respecto a las personas que admiraba o respetaba, cosa nada sencilla en Ludwig:

*“La novena sinfonía culmina con un Canto a la Alegría. Ya no es un canto al héroe, al decepcionante Bonaparte, sino a la comunidad, al pueblo, a la humanidad de que es instrumento el héroe. El coro es ya suma de voluntades, suma de anhelos en busca de su propia trascendencia. Canto a la alegría de quien se sabe parte e instrumento de la comunidad que le trasciende. No ya la resignación, sino el gozo -que ya expresaba Hölderlin- del que se sabe parte de lo divino”.*¹⁷⁸

Y esta otra cita en la que nos deja claro cuáles eran sus convicciones y preceptos: *“Hacer el bien donde uno puede, amar la libertad por encima de todo lo demás, jamás negar la verdad, aunque uno esté frente al trono”.*¹⁷⁹

Al abandonar los ideales de la revolución y tras decepcionarse de Bonaparte, Beethoven dirige su espíritu y dedicación a un objetivo mayor, el ser humano de forma general, y más allá de sus desplantes, a algunos en lo particular.

En una carta a su amigo Wegeler, escribe: *“my art shall be entirely devoted to the benefit of the poor”* (mi arte debe consagrarse a amparar a los pobres)¹⁸⁰. Y en otra carta, esta vez a Ries, nos muestra su generosidad con sus amigos al decirle que: *“No friend of mine shall ever be in need, so long as I have anything myself.”* (Ningún amigo mío se verá necesitado mientras yo tenga algo).¹⁸¹

Hay otra característica del hombre romántico que tiene que ver con la sensibilidad: el apasionamiento por la vida, o simplemente por la actividad que desarrollaba y Beethoven es un

¹⁷⁸ Leopoldo Zea, *“La Conciencia Como Libertad (Beethoven, Hegel, Hölderlin),”* Revista de la Universidad de México XXV, no. 4 (diciembre 1970): 5.

¹⁷⁹ Emil Ludwig, *Beethoven Vida de un*, 117.

¹⁸⁰ Grace Wallace, from the collection of Dr. Ludwig Nohl, *Beethoven's Letters, 1790-1826 Vol. 1* (Boston: Oliver Ditson & Co., 2004), 60. <http://www.gutenberg.org/ebooks/author/4810> (consultada el 21-06-15)

¹⁸¹ Nohl, *Beethoven's Letters*, 99.

excelente ejemplo de esto. Mucha de la fuerza que mostraba la absorbía de la naturaleza en la que se inspiraba y que le conmovía en sus constantes paseos, para así continuar con su destino. La vida misma la traduce en energía; cualquier situación, alegre o penosa, la convierte en fuente de inspiración.

Para 1810, y tras haber experimentado un fracaso amoroso fundamental, el maestro sale de esta experiencia fortalecido, quizá desde el coraje, y recobra una seguridad en sí mismo que lo lleva a otro lugar, a otro momento vital. En palabras de Bettina Brentano:

“ningún emperador, ningún rey, tenía tal conciencia de su fuerza... Cuando lo vi por primera vez todo el universo desapareció para mí; Beethoven me hizo olvidar el mundo y hasta a ti, ¡oh, Goethe!... No creo equivocarme asegurando que ese hombre está mucho más adelantado que la civilización moderna”.¹⁸² De una carta a su amigo Goethe.

Pero, ¿por qué considerar a Beethoven como un buen representante de la contemplación romántico-medieval sabiendo que algunos no lo consideran específicamente romántico?¹⁸³

Sin que importe tanto esta situación, y dependiendo de las interpretaciones de quienes han estudiado ambas cosas, personaje y época, hay indicios de que en Beethoven acudimos a dos momentos de su desarrollo: el de antes de 1800 y el posterior a este año. El del primer momento presenta similitudes con el clasicismo, parentescos con los estilos de Mozart y de Haydn, principalmente, y con la forma sonata desarrollada por estos músicos, especialmente la del segundo. Y es de esperar que así fuese, puesto que a pesar de su precocidad musical, en términos psicológicos aún construía su personalidad e identidad. El segundo Beethoven, el de la primera década del nuevo siglo, el de las composiciones fundamentales, el del “titanismo heroico”, es sin duda uno que podríamos considerar romántico, dadas las características de sus obras.

¹⁸² Rolland, *Vida de Beethoven*, 54-55.

¹⁸³ A propósito de la polémica de si Beethoven es o no romántico es importante señalar que el crecer entre dos periodos históricos, justo al final de un siglo y en el inicio del otro, con todas las implicaciones socioculturales y políticas cambiantes, no hace fácil el encasillarlo en una u otra época y definirlo como perteneciente a uno u otro movimiento. Sin duda tiene que ser un trabajo muy posterior, una vez que se han definido (con el tiempo), las características de uno y otro momento para, de esta manera, averiguar junto con la historia del personaje en cuestión, a cuál periodo se parecen más sus características y actitudes personales.

Para Hoffmann, estos tres músicos, Haydn, Mozart y Beethoven, representan la triada dialéctica hegeliana. Y en concreto Beethoven “*es el último eslabón de una cadena: la plena realización y concretización del Romanticismo*”.¹⁸⁴ De hecho es curioso cómo, inconsciente o conscientemente, las ideas filosóficas se cuelan, por así decirlo, en el actuar de las personas que comparten una época, un espacio, una cultura. En el caso de Beethoven podría decirse que sucedió con la manera en que transformó la forma sonata, de grandes similitudes con la dialéctica hegeliana: “*la forma sonata de Beethoven es esencialmente un proceso dinámico, una creación en el sentido de una situación nueva que surge, que es creada por la resolución de un conflicto*”.¹⁸⁵

Pero hay un rasgo que me parece fundamental para catalogar a Beethoven como romántico (difícil en alguien que vive entre dos siglos) y que ya mencionamos. El de la rebeldía con la que el compositor se atreve a transgredir lo establecido para crear una nueva manera de componer; rebeldía característica de los románticos de inicio de siglo. Rebeldía que lo llevó a definir su estilo de manera tan contundente y peculiar al grado de que sigue siendo, hoy en día, uno de los músicos más reconocidos en la historia de este arte, y uno considerado como realmente auténtico y distinto. La suya era una rebeldía de la que el músico parecía no estar consciente. Es decir, en las anécdotas que podemos leer en cualquier biografía se puede notar que no buscaba figurar en este sentido, el de buscar ser o parecer ser alguien rebelde a cualquier regla establecida. Lo importante en él es, digamos, que esa actitud era muy espontánea, muy auténtica, la de alguien con una personalidad confirmada y natural en su actuar. Al menos en este rasgo de su personalidad

Hay varios autores que han estudiado la historia de la música y de los distintos periodos y que no tienen problema alguno en señalarlo como romántico. Es el caso de Fubini cuando escribe que:

“al margen de los demás, Beethoven merece un puesto señero: su obra, su vida, su destino desafortunado, se han convertido en símbolos del Romanticismo y han alimentado

¹⁸⁴ Fubini, *La Estética Musical desde*, 295.

¹⁸⁵ Fubini, *El Romanticismo: Entre*, 65.

*una vasta literatura que, a menudo, ha mitificado su figura. El ideal de la música y el músico románticos hallan en Beethoven el modelo más perfecto, habiendo sido catalogado su arte, a lo largo de muchas décadas, como cenit de la historia de la música”.*¹⁸⁶

Sin embargo, si asumimos que el Romanticismo no considera a la “disciplina” como uno de sus rasgos, por ejemplo, no podríamos considerar a Beethoven como romántico propiamente, ya que alguien que produjo tal cantidad de obras y hazañas es alguien que mantiene cierto tipo de disciplina. Me parece a mí que, en el caso de Ludwig, no es mera disciplina; en él es pasión y amor por la música, por su arte. Es una profunda claridad de lo que tiene que hacer y cómo. No parece haber planeado cuántas obras escribir, ni cuándo. Su biografía nos muestra más bien a una persona que producía lo que el espíritu le iba marcando e inspirando, incluso si se trataba de un encargo.

Los románticos eran artistas que más bien vivían de una forma algo contraria, no indisciplinados en términos contemporáneos, sino rebeldes a todo lo que pudiera sonar a reglas y tiempos específicos a seguir. Por otro lado, mi interés por afirmar que Beethoven era romántico se desprende de la necesidad de señalar y resaltar su manera vivir, de elegir y escoger sus fuentes de inspiración. Esta manera a la que aludo era una de alguien profundamente comprometido con su “misión” en la vida; alguien que no tenía dudas de cuál era su lugar en el mundo, de cuál era su actividad fundamental, la que lo llevaría a la realización total a pesar de todos los pesares que vivió, pero que supo trascender con determinación y fuerza de voluntad que sacaba de esa seguridad que tenía de saber quién era y, de alguna extraña manera, de saber, constantemente, que algo le faltaba por componer. Es el hambre de los que tienen claro que la vida no se trata de una sola obra, sino de hacer constantemente, de producir aquello para lo que tu espíritu está conformado hasta que éste no pueda más; para que, de entre todo lo producido, surjan obras profundamente humanas.

A mí parecer, su forma de vida era muy poética, y lo podemos notar cuando nos describe los momentos que él consideraba como nutricios para sus composiciones:

¹⁸⁶ Fubini, *La estética Musical desde*, 291.

*“Me preguntan que de dónde provienen mis ideas. Yo no puedo responder con certeza: más o menos, nacen espontáneamente. Las atrapo con las manos en el aire, mientras paseo por los bosques, en el silencio de la noche o al alborear el día. [Actúo] estimulado por los sentimientos que el poeta traduce en palabras y yo en sonidos que retumban dentro de mí y que me atormentan, hasta el instante en que, al fin, los tengo delante de mí en forma de notas”.*¹⁸⁷

Vemos, una vez más en esta cita, el especial gusto y respeto que tenía Beethoven por la naturaleza y por la fuerza inspiradora de ésta, consideración que mantuvo a lo largo de su vida.

Para diferenciar aún más el tipo de hombre que era Beethoven, Hegel escribe una definición en la que señala lo que hacen los comunes y lo que hacen los verdaderamente claros. Sin duda, nuestro músico pertenece por las razones mencionadas y por esta maravillosa definición a los segundos. Zea lo llama héroe y complementa a Hegel:

*“En la historia universal y mediante las acciones de los hombres, surge algo más que lo que ellos se proponen y alcanzan, algo más de lo que ellos saben y quieren inmediatamente. Los hombres satisfacen su interés, pero al hacerlo producen algo más, algo que está en lo que hacen, pero que no estaba en su conciencia, ni en su intención”.*¹⁸⁸

Y continúa Leopoldo Zea con el añadido de los héroes:

*“Estos son los hombres comunes, pero ¿cuáles son los hombres extraordinarios? ¿Los héroes? Los héroes son los que se saben agentes del espíritu, sus instrumentos; los que ponen al servicio de este espíritu su naturaleza, su carne, su voluntad, sus instintos, todo lo que son, aunque todo eso sea destruido”.*¹⁸⁹

¹⁸⁷ Enrique García Revilla, *La Estética Musical de Héctor Berlioz a través de sus Textos* (España: Universitat de València, 2013)

¹⁸⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, trad. José Gaos (España: Tecnos, 2005), 152.

¹⁸⁹ Leopoldo Zea, *La Conciencia como*, 3.

A propósito de esta definición de héroe y de la idea de Hegel de que el arte es la manifestación divina en lo sensible, “*es también Dios quien se manifiesta a través del espíritu humano, y éste es inclusive su suprema expresión: <El espíritu es la manifestación suprema de Dios>*”.¹⁹⁰ Beethoven parecía tener una claridad muy sólida respecto a qué lugar ocupaba en el mundo y cómo era su relación con lo divino, aunque no fuera especialmente religioso. Parecía saber qué tipo de espíritu era el suyo y cómo vivía en él.

Decía Beethoven en relación a esto último:

*“No tengo ni un solo amigo, tengo que vivir a solas, pero sé bien, que Dios está más cerca de mí que de los demás en mi arte, estoy en relaciones con Él sin miedo, y cada vez lo he reconocido y comprendido; ni tampoco siento temor por mi música, ésta no puede tener mala fortuna; a quien ella se haga entender, forzosamente se librá de toda la miseria con la que los demás se arrastran”.*¹⁹¹

Son varios los personajes, casi todos hombres, que han dado cuenta de las ideas de Beethoven. Pero también se relacionó con mujeres, muchas de las cuales sólo son mencionadas como personas con las que convivió de manera fortuita. No es el caso de Bettina Brentano, una mujer de la que Walt Whitman dijo que su mejor creación fue ella misma, refiriéndose a la personalidad tan interesante que desarrolló. Ella conoció a Beethoven y era muy amiga y admiradora de Goethe; una mujer del Romanticismo. En uno de los encuentros que tuvo con Beethoven fue invitada a un ensayo por el maestro y esto le expresa Bettina a Goethe en una de sus cartas:

*“me llevó a un gran ensayo musical con la orquesta completa. Entonces vi allá a este enorme espíritu ejerciendo su gobierno... todo estaba convertido en la más exacta actividad por la grandiosa presencia de su espíritu”.*¹⁹²

¹⁹⁰ Friedrich Hegel, *Lecciones de Estética, de lo Bello en la Naturaleza* (completar cita)

¹⁹¹ Marianne O. De Bopp. “*La Época de Beethoven (1770-1827)*,” *Revista de la Universidad de México* XXV, no. 4 (diciembre 1970): 9-10.

¹⁹² O. De Bopp, *La Época de Beethoven*, 10.

Descripción ésta última que, junto con las anteriores escritas y con las muchas que se quedan en los cientos de libros que se han redactado sobre el músico, nos dejan ver las cualidades que tenía y la excepcionalidad de su persona. Lo importante no es concluir si era o no romántico, esa discusión siempre existirá y, en lo personal, no creo que fuera más ilustrado que romántico.

Lo importante es destacar que su manera de vivir fue una muy humana sin pretender hacerla así, sin un plan definido previamente, sin partir de una definición o método y sin pretender quedar bien con nadie. Es una especie de alusión al deber moral kantiano, a esa libertad moral de actuar bien porque sí. No en vano se encontró transcrita en uno de sus cuadernos la frase de Kant: *“la ley moral en nosotros y el cielo estrellado sobre nosotros”*. Sin embargo, la libertad en Beethoven se definió conforme crecía y maduraba en todos los sentidos de manera algo diferente a la kantiana que abogaba por conocer, pero dentro de ciertas fronteras, el respeto a leyes y reglas y consciencia de la finitud humana. En este último punto es en donde me parece que Beethoven construyó una idea distinta de libertad, puesto que él era consciente de que su obra sería infinita. Sí hay una finitud humana, pero las obras de la persona, y esto lo tenía claro, la hacen trascender al infinito y él sabía que era de estas personas; *“siendo infinitos nuestros impulsos, la vulgaridad hace que todo sea finito”*, decía.

Para la Ilustración la idea de finitud y la confianza en el progreso que no rompe con la tradición son fundamentales. Para Beethoven, romper algunas reglas fue fundamental para poder dejar salir su espíritu y extraer de su interior esas obras que hablan, aunque sean instrumentales, de otro tipo de libertad. Pareciera que en algunos pasajes las notas dicen “todo es posible”, en una suerte de optimismo manifestado por alguien que en apariencia era todo lo contrario; *“la música suele esperar hasta ver lo que el mundo se trae entre manos, antes de comenzar a hacer sus propios comentarios”*.¹⁹³ En este sentido, Beethoven experimentó, hasta cierto punto, la trascendencia en vida, sí, pero sin duda, y de eso somos testigos, la confirmó en los doscientos años que han pasado desde su muerte. Sólo una obra que está cargada de sentimientos buenos y que generalmente transmite sensaciones de bienestar a los oyentes, como la de Beethoven, es capaz de sobrevivir de esta manera al juicio del tiempo. Dicen que el

¹⁹³ Jacobson, *Ludwig van*, 10.

tiempo es el mejor juez para evaluar si una obra es bella o no. Y la belleza, como hemos visto en capítulos anteriores, está relacionada con la experimentación de sentimientos placenteros al contemplarla.

La relación que guarda la manera de componer de Beethoven con algunos sentimientos humanos es algo difícil de comprobar, sin embargo, personajes como Wilhelm Furtswängler, un destacado director de orquesta de la primera mitad del siglo XX, escribe una descripción interesante al respecto:

*“hay otro factor que influye en el desarrollo de los temas, [en Beethoven y sus obras], en su destino, y al que ya me he referido como lógica de la evolución espiritual. Las leyes del desarrollo, de la transición de un estado de ánimo a otro, el sentimiento de cómo diferentes movimientos deben sucederse en una obra: todo ello representa una especie de lógica espiritual que es la esencia de la impresión que la música de Beethoven ha causado en el mundo, pues esta lógica es humana en el sentido más propio y profundo de la palabra. Está en la base tanto de las reflexiones artísticas como de las emociones humanas y es comprendida siempre, en todos los tiempos”.*¹⁹⁴

Es decir, que la música de Beethoven logra inspirar y transmitir lo que pocas músicas en el mundo apenas intentan y, en él, digamos, esto fue algo que se fue dando hasta de manera inconsciente, lo cual nos habla de la profunda sensibilidad hacia los temas humanos que el músico tenía y había desarrollado. El acomodo que al componer le daba a los movimientos, la continuidad que él elegía, cuál parte primero y cuál parte después, y que fluyera de manera natural, es prueba de que estamos frente a un portento inspirado espiritualmente. Y que este fenómeno sea la causa de que Ludwig van Beethoven sea conocido, reconocido, querido y respetado por igual en cualquier parte y sin importar el paso del tiempo, nos habla de que en realidad su música fue compuesta para tocar los sentimientos de cualquier hombre o mujer de cualquier parte de la tierra, sea o no alguien versado en los temas del arte, y en concreto de uno de los más bellos, la música.

¹⁹⁴ Furtswängler, *Conversaciones sobre*, 48.

En este capítulo hemos recorrido la evolución del concepto de *contemplación*. Si bien es un tema del cual siempre se ha hablado en cuestiones estéticas, parece ser que sí ha tenido cambios, hasta llegar al siglo XIX, cuando se consolidó como la experiencia cumbre de la percepción de lo bello. De hecho ése es el gran puente trazado por la historia, desde la simple percepción de lo bello por los sentidos hasta la contemplación estética que abarca más fenómenos de lo bello. En el inter están otras consideraciones, tanto de lo bello como de lo estético. Una de estas consideraciones, en el siglo XVIII, es la definición de Baumgarten de Estética como ciencia, desde la cual parten numerosas reflexiones como las revisadas.

De entre las distintas etapas de la historia de la contemplación, considero como la más interesante la del Romanticismo por las razones ya planteadas: es más completa al incorporar los sentimientos y la expresión de éstos; es mística por su retorno a lo medieval; la relación con lo bello no es sólo algo producto del hombre y la razón, sino algo de la naturaleza y, más en específico, la contemplación del Romanticismo cercano al año 1800 es una menos racional y más sensible; una que incorporó de manera más abierta y clara el dinamismo humano de la afectividad a la vida cotidiana y que rescató la parte mística medieval sin la ortodoxia religiosa judeo-cristiana.

Los resultados a nivel creadores, fueron obras poéticas en todas las manifestaciones artísticas; y a nivel espectadores la posibilidad de, al consumirlas, incorporar nuevas sensaciones (inconscientes quizá) a su experiencia vital. Si los sentimientos que el artista quiso imprimir a su obra son capaces de ser percibidos por quien contempla, lo que acabo de mencionar es factible. Esto implica que el contexto, y lo que culturalmente ofrece: (cosas, ideas, situaciones, valores, construcciones sociales, etc.), permita a quien lo vive la posibilidad de realización humana más completa. Esto es, que le permita desarrollar esos dinamismos internos, o notas constitutivas fundamentales, tales como la inteligencia, la voluntad, la afectividad y el cuerpo. Un contexto así permite, en otras palabras, la posibilidad de la felicidad.

Quizá suena muy aventurado afirmar esto, pero el Romanticismo, al menos en el poco tiempo que duró, logró esto que yo planteo como un pequeño aporte distinto a lo que se vivía y propuso una nueva visión, y parte de lo que el ser humano es como universo dentro del

universo. Le permitió una manera distinta de estar y de configurarse inmerso en la sociedad europea del siglo XIX, aunque inevitablemente, por el decurso del tiempo imparable, ésta haya, quizá, perdido algunas de estas conquistas románticas. Y es que la modernidad, desde el punto de vista de la economía, se encaminó hacia lugares en donde el ser humano perdió muchas de las características que lo definían como tal. Virtudes, principalmente.

Por todo lo hasta aquí mencionado propongo retomar el ejemplo de vida de Beethoven como el de alguien que supo cómo enfrentar lo que la vida de ese tiempo le impuso. Con las ideas aludidas en lo poco que dejó escrito para comunicarse (debido a su sordera y la necesidad de expresarse en sus cuadernos), hemos podido percatarnos de lo que pensaba de la vida, de la sociedad, de la amistad, del amor, de la naturaleza, del arte, del ser humano, y aunque en algunas reflexiones expresa dolor y tristeza, podemos concluir que aun esos momentos los incorporó en sus creaciones, puesto que él era un esteta de tiempo completo. Es por ello que he hablado de las cosas consideradas como feas o terribles, como posibilitantes de vida. Un esteta será siempre capaz de transformar lo feo en bello, o viceversa. Ese ser esteta en Beethoven se desarrolló con el tiempo, por la vida contemplativa que experimentaba constantemente, como ya dejamos claro, en sus paseos por el campo y en su simple ser y estar vivo. Vida contemplativa, sensible, “romántica-medieval”.

Conclusiones Generales

La intención principal de este ensayo fue la de redefinir el concepto de contemplación estética, tomando en cuenta tanto la manera en cómo se enraíza en algunas características propias del Romanticismo como en otras de la Edad Media. Revalorar y resignificar este concepto, ahora de talante estético, nos ofrece, desde las características descritas en el capítulo tres de este ensayo, la posibilidad de humanizar a quien sepa contemplar el mundo exterior, y también interior, de este particular modo.

Pero para llegar a esta definición tuvimos que, primero, hacer un recorrido general por la historia de la Estética y revisar las opiniones al respecto de algunos de los actores más renombrados pertenecientes al siglo XVII y XVIII; fueron estos últimos quienes reflexionaron propiamente acerca de la categoría “contemplación” como uno de los atributos y tareas propias de la Estética como nueva ciencia. También tomamos en cuenta a algunos autores que, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, incluyeron la reflexión en torno a la “contemplación” y la “estética” a las ideas de la incipiente aparición de la Sociología.

De esta manera, la Estética comenzó a ser estudiada en su relación con esta y otras nuevas áreas del conocimiento, las cuales se decantaron inicialmente por una visión racional y que guardaban una relación directa con los aspectos heredados del siglo XVI. Así, aparecieron categorías nuevas junto a algunas ya existentes que comenzaron a ser revisadas en su contenido y que, a su vez, contribuyeron a que las nuevas, fueran poco a poco modificando y consolidando su definición.

Las categorías analizadas en este ensayo fueron: *gusto, imaginación, sensibilidad y sentimiento, naturaleza, y lo bello y lo sublime*. Éstas le dieron forma a la Estética de uno y otro siglo, de uno y otro momento histórico: la Ilustración y el Romanticismo.

El *gusto* para la Ilustración era esa categoría que apenas iba tomando forma junto con los nuevos públicos y que estuvo relacionada, en gran medida, con la naciente burguesía y con un tipo de facultad especial para percibir la belleza. Además, el gusto fue la categoría que, por excelencia, dio más importancia al objeto respecto del sujeto, condición, esta última, que con el tiempo se invertiría en el Romanticismo, donde el *gusto* se transformó en el *sentimiento*, y éste en la categoría que privilegió el lugar del sujeto sobre el objeto. El *gusto* fue el término de uso que ayudó a identificar cuando algo era “bello”, distinguiéndolo claramente de lo que no lo era, dependiendo del sentimiento producido.

Con respecto a la *imaginación*, para los ilustrados se trataba de una capacidad que permitía recordar, o remitir a las imágenes previamente aprehendidas, y que, al reconocerlas en la realidad inmediata a través de su recuerdo, servían para reproducir lo anteriormente conocido y reorganizar la experiencia presente. Los románticos, en cambio, dueños de una fuerza mental poderosa, creían en la capacidad del hombre para crear imágenes nuevas y no sólo recordar las pasadas. Así, mientras que en la Ilustración la *imaginación* se identificó con la *memoria*, en el Renacimiento produjo la creencia en un *genio* con poder *creador*.

Dos categorías más que consideré estudiar de forma conjunta fueron las de *sentimiento* y *sensibilidad*, conceptos fundamentales para mi propuesta de lectura en torno a la “contemplación estética”. En la Ilustración, en un siglo de avances científicos, económicos, industriales, de cambios políticos y, en general, de aspectos relacionados con el auge de la razón como posibilitadora de progreso y cambio, algo como “lo sensible” o “la sensibilidad” resultaba desdeñable y sospechoso, por lo que aun cuando hoy por hoy resulta un aspecto fundamental del ser humano, en aquel momento resultó poco comprendida y aceptada. Más bien se le relacionó con la categoría del *gusto*, sugiriendo que quien tenía “buen gusto” era alguien con “sensibilidad” y, por tanto, tenía la capacidad de distinguir (por el uso de la razón y el juicio) lo bello en el objeto, dejando de lado el ámbito subjetivo del que partía. El Romanticismo, por su parte, asumió una actitud completamente distinta ante esta categoría. Ni siquiera buscaron definirla, simplemente optaron por vivirla: el hombre romántico no se explica sin una vivencia profunda de los sentimientos y sin ser alguien que los proyecta en su vivir cotidiano y en lo que imagina y produce, más aún si de un artista se trataba. Sin duda las obras de arte de una época y otra resultan el testimonio de este cambio de percepción de las cosas y

su relación con los sentimientos, revelando la distinta comprensión que de estos conceptos tuvieron los hombres de ambas épocas.

El sentimiento para el Romanticismo era la sensación que, como resultado de la percepción de los sentidos, convocaba a vivir reconciliados con uno mismo y con la naturaleza, a vivir las pasiones como fuentes de placeres, a tener impresiones nuevas con las cuales se podía salir de las leyes de la razón ilustrada, y a aceptar el entusiasmo y la inspiración; expresiones de éxtasis, frenesí, fantasía y melancolía. Conciencia del “yo” y del “yo-universal”, como una misma cosa.

La *naturaleza* es quizá una de las categorías más importantes tratadas en este trabajo. Desde la Grecia clásica, durante los mil trescientos años de nuestra era antes del Renacimiento, esta palabra se entendió como algo sagrado y, por ende, como algo imposible de alterar, tanto física como artísticamente. Entre más fiel fuera una copia de la naturaleza en el arte, mejor y más bella era la obra. Pero esto sufrió un cambio importante desde la visión antropocéntrica del Renacimiento y posteriormente en la Modernidad. La naturaleza podía copiarse, pero también transformarse, y no sólo la parte “bella” de la naturaleza, sino cualquier fenómeno que formara parte de ésta.

Lo importante para nosotros sucede con los románticos, quienes asumen esta categoría de una manera muy distinta al considerarla como un *ambiente propicio para la inspiración*, sea “bella” o no. En el Romanticismo, la naturaleza es digna de ser imitada, la naturaleza sobrepasa a la producción del artista. Por eso el resultado propio de la mimesis no es tanto el producto o la obra de arte sino, sobretodo, el proceso artístico. El proceso creativo que el artista desarrolla en el trayecto de la generación de la obra específica. Y ese proceso creativo se resume en el hecho de la contemplación, donde no es tanto que estemos mirando por el objeto a producir y mucho menos en tanto que útil o inútil y en tanto que cumpla con una verdad específica que calque la naturaleza sino especialmente por encontrar un yo interno producto del proceso creativo propio del quehacer artístico.

Naturaleza es, entonces, en su contexto romántico: una vuelta a la consideración medieval “divina”. Es la fuente de donde surgen otras categorías estéticas aquí revisadas; es

una manera propia de crear, y digna de copiar, por lo que siendo diversa la naturaleza, diversos debemos ser; es el origen de la inspiración para transformar la realidad, es la creatividad. Es orgánica más que mecánica, es una fuerza vital, simple y a la vez con elementos raros y extraños. La naturaleza inspira nostalgia para el romántico, no progreso. Es infinita y provoca contacto entre el humano y lo “divino” y, finalmente, es generadora de admiración.

De esta comprensión romántica de la naturaleza se desprende el concepto de lo *sublime*. Esta categoría tenía para los ilustrados una relación directa con esos acontecimientos que parecían rebasarlos en su comprensión y que los hacía sentir limitados y pequeños frente a la naturaleza, como lo que sucede con la experiencia de un mar embravecido. Los románticos no agregaron contenido nuevo a esta categoría. La diferencia fundamental entre una época y otra estriba en el uso que hicieron tanto del término *sublime*, como del de *bello*. Siendo la Ilustración una época influenciada por lo racional, estas palabras no escapaban de los análisis propios del momento histórico, basados en la noción del conocimiento y el ejercicio de los diferentes tipos de juicio en este periodo. Los románticos, por el contrario, al desdeñar en cierta manera a la razón, comenzaron a considerar estos conceptos como unos muy apropiados para vivirlos y plasmar lo sugerido en la producción del arte poético: unos los analizan y construyen, y otros los comprenden, aceptan y viven.

Lo *bello* y lo *sublime*, dos términos aparentemente similares y que, sin embargo, alcanzaron a tener diferencias sutiles, precisamente por la manera en cómo se fue configurando la vivencia de la subjetividad de los artistas y creadores, y a partir de la forma en cómo se enfrentaban y experimentaban la naturaleza. En la Ilustración como mero objeto, escindiendo con ello el puente entre la experiencia y el conocimiento y radicalizando la distancia del sujeto y su mundo con el de la naturaleza. En el Romanticismo, haciendo de lo natural parte de la subjetividad del ser humano, comprendiendo, como parte de un conocimiento antiguo, que el hombre es sólo un microcosmos en el gran cosmos natural que lo comprende, lo que impactó directamente en la forma de concebir cada una de las categorías antes señaladas.

Así, las categorías fueron transformándose y modificando a los sujetos que contemplaban o creaban arte, empoderándolos en su subjetividad para convertirse en quienes

definirían lo que era bello desde ellos mismos, y no desde categorías propias del objeto observado. Dueños de sí mismos y de su nueva sensibilidad, los románticos comprendieron, sintieron y transformaron la realidad de forma distinta a como lo venían haciendo los ilustrados. Su sensibilidad descubierta les permitió ver y sentir cosas que estos últimos no percibieron cegados por la razón.

Para la Ilustración, la Estética era esa nueva ciencia que permitía comprender al “arte” y lo “bello” de manera racional. Para el Romanticismo, en cambio, la Estética era no sólo una ciencia sino una especie de nota característica humana que le permitía al sujeto percibir la belleza desde sí mismo y de esta manera poder sentir, disfrutar y gozar la naturaleza y otras expresiones del arte y de lo bello.

La contemplación, entonces, es resultado de estas diferencias en la comprensión de la Estética. Para los ilustrados, es ciencia; para los románticos, es un rasgo humano. La “experiencia estética” se queda en el nivel científico, en pretender explicar, más que sentir y exteriorizar lo “bello”. La “contemplación”, que se desarrolla desde el siglo XVIII, es una experiencia también, pero, llevada a niveles más altos de éxtasis, de una manera de estar, sólo estar; de contactar con algo superior trascendiendo las cosas, una experiencia “mística” no necesariamente divina.

Este tránsito de la “experiencia estética” ilustrada, a la “contemplación estética romántica medieval” (como la llamo), se concretó porque para muchas personas, la exacerbación de las ideas modernas no fue suficiente. El destino del hombre no parecía muy halagador, se tenía que modificar el rumbo. Por esta razón se retoman los valores y las virtudes, algunos al menos, del medioevo. Otra razón del tránsito mencionado, fueron las nuevas comprensiones que desarrollaron algunos autores como Kant y Hegel del fenómeno del arte.

Para Kant, la naturaleza no es arte porque no es una creación humana deliberada, tampoco es lo que resulta del quehacer científico, puesto que en este ámbito ya se sabe lo que se quiere y, por último, no lo es tampoco el producto de los oficios, pues estos se hacen con la intención previa

de generar un beneficio económico. El arte, para serlo, entonces, debe ser libre de interés alguno, ser resultado de un genuino gusto por lo que se hace, y apelar a la libertad creadora sin ningún tipo de obligación.

Con Hegel podemos añadir otras conclusiones. Para este filósofo, lo bello artístico es una adecuación completa entre la idea y su forma. La correspondencia entre contenido e idea dan como resultado la verdad.

La música de Beethoven, siguiendo esta definición, es sin duda algo bello artístico. La correspondencia entre la idea musical que imaginaba y la obra final, sin duda nos hacen pensar en algo que podemos llamar “verdad”. Una prueba contundente de esto es el tiempo que tiene su música siendo una de las más veneradas y una que no pierde vigencia y que sigue tocando los sentimientos de sus escuchas. La de Beethoven no es una música que calma, sino que conmociona y perturba. Y, cabe añadir, la verdad es a prueba del tiempo.

En este sentido, considero firmemente que aunque Beethoven alguna vez compuso música por encargo, nunca lo hizo desconectado de su realidad vital. Si nos detenemos en sus biografías, y en las descripciones que hacen de su vida y en las bastas anécdotas, descubriremos que incluso esas obras por encargo las trabajó siempre desde su más profunda conexión con el arte, con la honestidad, consigo mismo, con su “yo” y su individualidad, muy *ad hoc* con el Idealismo Alemán de la época y sin interés de por medio, al trabajar sus obras.

La actitud de rebeldía en Beethoven, se muestra como un rasgo compartido con el Idealismo Alemán al que hago referencia y del cual abrevia el compositor consciente o inconscientemente. Las características que describe Ferrater Mora en su diccionario al hablar del Idealismo nos dan cuenta de ello. El idealismo es desconfiado y cauteloso, dice. Desconfiado de todo lo que pretende ser real. Considero, entonces, que Beethoven mostró esta desconfianza al revelarse contra las formas establecidas en muchos sentidos. Al decidirse a implementar otro tipo de sonidos y de construcciones musicales, por ejemplo, demostró que la rebeldía es uno de sus rasgos fundamentales como romántico.

De aquí que el concepto estético romántico, trabajado en este ensayo y basado en la contemplación, sea un concepto contestatario al de la ilustración, que además de generar una forma de percibir distinta, generó una manera de producir diversa y, en el fondo, de comprender la utilidad de la misión del artista de modo alterno.

El artista era alguien que lograba este contacto de su alma con "algo" que lo hacía comprender la realidad de manera más profunda, y al mismo tiempo, le permitía desarrollar la capacidad de exteriorizar y plasmar esos sentimientos en su obra. Es por eso que escogí, como ejemplo de una de estas almas a Ludwig Van Beethoven, puesto que su obra, que habla por él, da cuenta de la consideración tan especial que le daba a la naturaleza, a la creación, a todo tipo de emociones que pudiera sentir sin temor de expresarlas, y no sólo eso, sino que era alguien que se permitía vivir de manera auténtica y de la misma manera registrar eso en su música. Digamos que Beethoven, contemplaba de manera mística en sus paseos. La conexión que parece haber desarrollado con la naturaleza fue muy profunda y peculiar. Fue un artista capaz de apropiarse en su alma, lo que la naturaleza le provocaba, de tal manera que al ya ser parte de su ser, no podía dejar de aparecer en su obra.

Regresando a la "experiencia estética", en la Ilustración hacía más referencia al objeto que al sujeto y estaba necesariamente determinada por el aquel y sus características, lo que suponía un tipo de relación de dependencia y de interés necesario, por dicho objeto. La "experiencia estética" de la Ilustración, aunque también modificaba al individuo lo hacía sólo de manera intelectual, al asumir que ésta era únicamente parte de un proceso mental que determinaba el lugar que ocupaba el individuo en la sociedad y en el desarrollo de la misma.

La gran diferencia entre la experiencia estética de la Ilustración y la contemplación romántica, sería justamente que en el Romanticismo es el sujeto el que tiene el control de lo que quiere contemplar y, al mismo tiempo, muestra un desinterés por el objeto, fenómeno u obra contemplado. No hay imposiciones; hay más bien la creencia de que existe una libertad para elegir lo "bello". Al menos así lo cree el sujeto romántico y lo hace desde su rebeldía finalmente asumida, comentada en este ensayo.

Contemplar estéticamente algo bello es algo más que pararse frente al “objeto” así calificado. Significa haber pasado por un proceso en el que se dan varias etapas, que van desde la simple intuición inmediata hasta la afección del individuo, estando de por medio la interiorización de los elementos que hacen “bello” a lo percibido. Esta afección no es medible ni cuantificable de una manera clara, y metódica, ni comprobable, sin embargo, lo que sí es un hecho es ese proceso que sucede internamente y que logra, poco a poco, una construcción diferente del sujeto que percibe lo bello. Esto es, el desarrollo de las notas fundamentales mencionadas.

Ahora bien, el hecho de que los románticos retomaran a la mística de la Edad Media en esta manera de concebir la contemplación, me llevó a denominarla “*contemplación estética romántico medieval*”, ya que en dicho nombre se incluyen los términos *contemplación*, distinto en sí mismo al de *experiencia*; *estética*, aludiendo a que la contemplación es un tipo específico de experiencia estética; *romántico* (perteneciente al romanticismo), lo que define y alude al momento histórico contestatario a la Ilustración; y *medieval*, concepto que nos lleva de regreso, de manera particular, a esa época específica muchas veces descalificada, pero dadora de sentido a una de las experiencias más profundas e incomprendidas, como es la denominada “mística”, la cual inspira de nuevo y le da forma al sujeto del siglo XIX: uno romántico con rasgos medievales.

La mística medieval me dio elementos para definir la “mística romántica”, concepto que envuelve a las dos épocas. La definiría de la siguiente manera retomando las definiciones consultadas en Ferrater: es “una actividad que produce un contacto con <algo>, que le permite atravesar y trascender las cosas para dejarse envolver el alma”. Ese “algo” sería para los románticos, la naturaleza, lo bello en su nueva consideración, los sentimientos y lo que de ellos surge al usar la sensibilidad. Contemplación pura, sin el componente divino necesariamente, que permitió a Beethoven, en este caso, indagar en su alma sencilla y desde ahí convertir lo que sentía en notas, frases, y obras de una profundidad sin precedentes.

Una razón más para esgrimir este concepto de “*contemplación estética romántico medieval*” fue la de hacer énfasis en que este sujeto nuevo, el romántico medieval, fue un ser cuya manera de contemplar incluyó, el desarrollo de las notas humanas fundamentales, como

ya lo mencioné. Esto es, se trató de un hombre más completo, que reconocía y aceptaba ese dinamismo formativo y necesario en su vida: la afectividad (y con ella los sentimientos y la sensibilidad). Un sujeto que entendía que era libre y podía vivir y hacer con la realidad lo que deseara, pero siempre inmerso en una actitud de profundo gozo por la vida. Un sujeto que buscaba, entonces, su realización y, en pocas palabras, su felicidad, fuera en lo bello o en lo terrible, que para él también podía ser bello en tanto que sublime.

Elegir a Ludwig van Beethoven como pretexto para concretar el abordaje de la *contemplación* resultó un muy buen ejemplo para la comprensión de la misma desde alguien que expresa, no de manera explicativa-justificativa quizá, su creencia en torno a ella a través de algunos pasajes que describen su relación con la naturaleza, sus ideas sobre la humanidad, su comprensión sobre Dios, sobre la amistad y sobre la vida misma. Más allá de los aspectos difíciles de su carácter sin duda también humanos, se trata de un personaje, una persona que vivió de una manera que la palabra *romántico* define muy bien. Alguien que encontró la inspiración necesaria para la realización de sus obras que, a decir de cientos de personas a lo largo de los años (su música es la más tocada-interpretada,) con sólo nueve sinfonías, son casi divinas o propias de “un ser tocado por los dioses”, y que, en su profunda convicción respecto al factor transformador que la naturaleza le producía, manifestó un profundo respeto y admiración, a la vez que una experiencia mística frente a ella; supo manejar la relación con lo invisible, con el silencio, y se apartó de la conciencia propia (razón) para poder escuchar lo que la naturaleza le dictaba. Todo esto me llevó a definir a Beethoven como un “*romántico que vivió de manera medievalmente contemplativa*”.

Algunas expresiones del autor como “¡*Oh, cuán bella es la vida!*”, a pesar de que la suya era calificada por él mismo como un martirio debido a su sordera, nos dan cuenta de esto. Usaba términos como “beatitud”, para referirse al campo, y “gozo infantil”, sobre la manera en que disfrutaba de éste. Alegría; ésa que se verá reflejada como plenitud en muchos pasajes de sus obras, en la oda misma de la *Novena sinfonía*, la misma alegría que le da el “*vagar por la espesura, por los bosques, bajo los árboles, en las praderas, junto a las rocas*”: quien es capaz de encontrar belleza en la rocas, puede extraerla con una facilidad pueril de cualquier otra forma viva, y Beethoven fue alguien que lo hizo, de manera muy especial y contundente. Contemplar, quedar absorto y, a la vez, completamente vivo frente a lo considerado “bello”, en

este caso la naturaleza. Vivió para escudriñar y experimentar la fusión del alma con la esencia de las cosas, con la de los otros seres, con la de lo divino. “*Prefiero el reino espiritual*”, decía Beethoven, “*mi reino está en el aire*”, haciendo alusión a la manera en que se arremolinaban las notas musicales, pero en el alma.

Cuando se componen obras como la *Novena sinfonía*, no podemos pensar que quien lo hizo sea alguien molesto y enojado con el mundo, aunque lo aparente. Se trata más bien de una obra que trasciende y llega a lo más alto de la creación del espíritu, para, de esta manera, tocar a quien la escucha. Se trata de una creación que impacta directamente en las emociones y sentimientos de quien la escucha, porque el mismo compositor está creando su obra desde los sentimientos más honestos que puede expresar. La capacidad de transmitir sus impresiones por medio de la música es brutal, es transparente, auténtica, honesta y desinteresada. Transmitir el ser a otros no es una tarea puesta ahí para cualquiera; es para quien entiende que de lo que se trata es de vivir la contemplación estética desde un talante romántico medieval: contemplación profunda y auténtica de lo bello de manera mística y sensible.

Bibliografía

- Assunto, Rosario. *Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos*. Madrid: La Balsa de Medusa, 1989.
- Ballester, Manuel. *El Principio Romántico*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. México: FCE, 2012.
- Berlin, Isaiah. *Las Raíces del Romanticismo*. Taurus, 2000.
- Bernstein, Leonard. «¿Por qué Beethoven?» En *Ludwig van Beethoven 1770-1970*, de Carl Schünemann Bremen, 58-63. Inter Naciones Bonn-Bad Godesberg, Speditions-U.Lagergeschäft., 1970.
- Boop, Marianne O. de. «La Época de Beethoven (1770-1827).» *Revista de la Universidad de México* XXV, n° 4 (1970): 6-12.
- Borges, Jorge Luís. *Siete Noches*. Madrid: Alianza, 2000.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Editado por Valeriano Bozal. Vol. 1. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000.
- Bruun, Geoffrey. *La Europa del Siglo XIX: 1815-1914*. Traducido por Francisco González Arámburu. México: FCE, 1971.
- Buchet, Edmund. *Beethoven, Leyenda y Realidad*. Madrid: RIALP, 1991.
- Burke, Edmund. *Indagación Filosófica sobre el Origen de Nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*. Traducido por M. Gras. Tecnos, 1987.
- Caballero, Charlie. *Foucault, el Poder, el Arte*. 2 de Junio de 2013. <http://naufragoaqp.blogspot.mx/2013/06/foucault-el-poder-el-arte.html> (último acceso: 18 de Marzo de 2014).
- Caro Valverde, María Teresa. *La Escritura del Otro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- Cassierer, Ernest. *La Filosofía de la Ilustración*. México: FCE, 1950.
- Chatelet, Françoise. *Una Historia de la Razón: Conversaciones con Emile Noël*. Editado por <https://docs.google.com/file/d/0B2sZxYFP5G6HRTEwZEJVTEVqTE0/edit?pli=1>. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983.
- Dominguez Hernández, Javier. «Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo.» *Revista de estudios sociales. Facultad de Ciencias Sociales* (Universidad de Los Andes de Colombia), n° 34 (Diciembre 2009): 46-58.

- Espiña, Yolanda. *Estética Musical del Romanticismo*. Universidad de Navarra. 1996.
<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/500/5/2.%20PRESENTACI%C3%93N.pdf> (último acceso: diciembre de 2014).
- Fajardo Fajardo, Carlos. «El Gusto Estético en la Sociedad Postindustrial.» *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. (Universidad Complutense de Madrid), nº 21 (2002).
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía* Tomo 1. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- Friedrich, Schiller. *Escritos de Filosofía de la Historia*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1991.
- Fubini, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- . *Los Enciclopedistas y la Música*. Traducido por M. Josep Cuenca. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.
- . *El Romanticismo: Entre Música y Filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia, 1999.
- Furtwängler, Wilhelm. *Conversaciones sobre Música*. Traducido por J. Fontcuberta. Barcelona: Acantilado, 2011.
- García Revilla, Enrique. *La Estética Musical de Héctor Berlioz a través de sus Textos*. Valencia: Universitat de València, 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *De mi Vida: Poesía y Verdad*. México: Porrúa, 1983.
- Grabar, Andre. *Los Orígenes de la Estética Medieval*. Traducido por María Condor. Madrid: Siruela, 2007.
- Gras Balaguer, Menene. *El Romanticismo como Espíritu de la Modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Guillén, Esperanza. *Naufragios: Imágenes Románticas de la Desesperación*. Madrid: Siruela, 2004.
- Hayes, Carlton J. H. «La Revolución Intelectual en el Feudalismo y el Surgimiento del Pensamiento Político Moderno.» En *Doctrinas y Políticas Sociales I (Segunda Parte)*, de Marco Antonio González, Nicolasa López Saavedra Compilado por Virginia Esther de la Torre Veloz. México: UNAM Azcapozalco, 2008.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Traducido por José Gaos. Tecnos, 2005.
- . *Lecciones sobre Estética*. Traducido por Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- . *Introducción a la Estética*. Barcelona: Península, de bolsillo, 2001.

- Hugo, Victor. *Manifiesto Romántico*. Traducido por Jaume Melendres. Barcelona: Península, 1989.
- Jacobson, Robert. *Ludwig van Beethoven, Su Vida y su Época 1770-1804*. México, 1978.
- Jamme, Christoph, Caudia Becker, y Manfred, y Matuschek, Stefan Engel. *El Movimiento Romántico*. Madrid: Akal, 1998.
- Jarque, Vicente. *Filosofía Idealista y Romanticismo*. Vol. 1, de *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teoría Artísticas Contemporáneas*, de Editado por Valeriano Bozal. Madrid: La Balsa de Medusa, Visor, 2000.
- Jiménez, José. *Teoría del Arte*. Tecnos/Alianza, 2002.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio, Seguida de las Observaciones sobre el Asentimiento de lo Bello y lo Sublime*. Edición digital de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Traducido por Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo., 1876.
- Kulterman, Udo. *Historia de la Historia del Arte: El Camino de Una Ciencia*. Traducido por Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal, 1996.
- Leonard, Annie. *The Story of Stuff Project*. Free Range Studios. Diciembre de 2007.
<http://storyofstuff.org>.
- Ludwig, Emil. *Beethoveen, Vida de un Conquistador*. Losada, 1960.
- López Quintás, Alfonso. *Inteligencia Creativa*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- López, Chantal y Omar Cortés. *La Relación del Arte con la Naturaleza de Friedrich Schelling*. Editado por Relación del Arte con la Naturaleza.
http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/schelling/1.html (último acceso: 2015).
- McNabb, Darin. *Hegel y el Arte*. <http://www.lafondafilosofica.com/hegel-y-el-arte/> (último acceso: 19 de Julio de 2015).
- Martín Martínez, José Vicente. *La Historia como Modelo en el Romanticismo Alemán*. Universidad Miguel Hernández, 2014.
- Martínez Peñarroja, Leopoldo. *El Paisaje: El Romanticismo como Búsqueda de lo Sobrenatural, de lo Trascendental, de la Divinidad en la Naturaleza*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- Massin, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Traducido por Isabel de Asumendi. Madrid: Turner, 2011.
- Molinuevo, José Luís. *Paisaje Vacío de Hombres, ¿Deshumanización del Arte?* Editado por José Luís Molinuevo. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.

- Nassar, Dalia. *The Romantic Absolute: Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy 1795-1804*. The University of Chicago Press, 2014.
- Nohl, Ludwig. *Beethoven's Letters, 1790-1826*. Traducido por Grace Wallace. Vol. 1. Boston: Oliver Diston & Co., 2004.
- Ocampo, Estela. «El Fenómeno Estético. Estética de la Naturaleza, del Arte y las Artesanías.» En *Estética*, editado por Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: Trotta, 2003.
- Ochoa Godoy, Teresa. *El Trabajo y la Contemplación: Una Ética con Fundamentos Metafísicos*. México: Edición de Autor, Promesa, 1993.
- Oncina Coves, Faustino y Ramos Valera Manuel eds. *Ilustración y Modernidad en Friedrich Schiller en el Bicentenario de su Muerte*. Valencia: Universitat de València, 2006.
- Oyarzun R., Pablo. «Categorías Estéticas.» En *Estética*, editado por Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: Trotta, 2003.
- Plaza Santiago, Francisco Javier de la. «El Movimiento Romántico.» *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (Universidad de Valladolid), nº 21 (2002): 95-112.
- Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética. Historia, Teoría Textos*. Universidad de Deusto, 1999.
- Plotino. *Enéadas*. Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat. Philippe Remacle.
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade38.htm>.
- Patiño Domínguez, Hilda. *La Experiencia Estética y los Dinamismos Humanos Fundamentales*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Peláez Martín, Julio Francisco. *Ocio y Contemplación en Santo Tomás de Aquino*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2009.
- Pérez Carreño, Francisca. *La estética Empirista*. Vol. 1, de *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, editado por Valeriano Bosal. Madrid: La Balsa de Medusa, 2000.
- Pidoll, Carl von. *Beethoven Genio de la Música*. Traducido por JoséDemetrio Casas. México: Renacimiento, 1972.
- Raquejo, Tonia. *El Romanticismo Británico*. Vol. 1, de *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal. Madrid: La Balsa de Medusa, 2000.
- Rolland, Romain. *Goethe and Beethoven*. Goethe & Beethoven. Traducido por G.A. Pfister y E. S. Kemp. Harper & Brothers, 1931.
- . *Vidas Ejemplares: Beethoven, Miguel Ángel, Tolstoi*. México: Nueva España, 1944.

- Robert Jauss, Hans. *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Schenk, H. G. *El Espíritu de los Románticos Europeos, Ensayo sobre Historia de la Cultura*. México: FCE, 1983.
- Schiller, Friedrich. *Sobre lo Sublime*. Edición Bilingüe. Traducido por Alfred Dornheim y Juan Carlos Silva. Buenos Aires: Imprenta Mercur, 1943.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. México: Grijalbo, 1992.
- Safranski, Rudiger. *Romanticismo, Una Odisea del Espíritu Alemán*. Tusquets, 2011.
- Santayana, George. *Tres Poetas Filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010.
- Swafford, Jan. *Beethoven, Anguish and Triumph*. Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de Seis Ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética*. Traducido por Francisco Rodríguez Martín. Tecnos / Alianza, 2002.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. «II La Estética Medieval.» En *Historia de la Estética*. Madrid: Akal / Arte y Estética, 2007.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y Modernidad, Ideas Fundamentales de la Cultura del Siglo XIX*. Vol. 1. Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Vercellone, Federico. *Más allá de la Belleza*. Traducido por Rosa Benèites Andrés. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- Zea, Leopoldo. «La Conciencia como Libertad (Beethoven, Hegel, Hölderlin).» *Revista de la Universidad de México* XXV, n° 4 (1970): 2-5.