

CRÍTICA Y ESTÉTICA EN EL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

ALFREDO SALDAÑA SAGREDO
Universidad de Zaragoza

La estética, entendida como disciplina encargada de reflexionar sobre la esencia, el significado, la representación de la belleza, la constitución del arte y sus diferentes manifestaciones, ocupa un lugar más o menos destacado en los textos culturales desde la Antigüedad clásica¹. Sin embargo, es a partir del siglo XVIII cuando se produce un cambio cualitativo importante en la concepción y sistematización de la estética como disciplina autónoma capaz de afrontar el estudio de las categorías, formas, materiales, asuntos y géneros artísticos con un fundamento epistemológico y un estatuto teórico propios. El siglo de la Ilustración culmina en los programas filosóficos y estéticos de lo que se ha dado en llamar *primer romanticismo* o *romanticismo temprano alemán* y en los ideales de libertad, igualdad y fraternidad reivindicados por la Revolución francesa, lo que supone para la estética el logro de su autonomía como ciencia

¹ Véase Galvano della Volpe (1987), donde puede leerse un desarrollo histórico de las principales investigaciones y aportaciones estéticas desde Platón hasta nuestros días. En Beardsley y Hospers (1981) y en Raúl Gabás (1984) hallamos, además de unos resúmenes de los principales planteamientos históricos que se han ocupado de la estética, unas introducciones a los fundamentos, conceptos y aspectos relacionados con la misma. Por su parte, Theodor W. Adorno (1986) es partidario de la idea de un arte indefinible, resultado de las diferentes condiciones históricas en que se materializa.

del arte con unos fuertes contenidos filosóficos que ha de dar cuenta de unos fenómenos artísticos cada vez más desligados de la realidad objetiva, y, al mismo tiempo, el desarrollo de una complicidad y un compromiso inquebrantables con el proceso de emancipación social vivido en la modernidad².

El surgimiento y posterior desarrollo de la estética como disciplina independiente tiene su paralelo en la autonomía creciente que el arte alcanza en la modernidad. Así, el arte

comienza a liberarse de sus ligazones, de sus funciones tradicionales, es redescubierto como *arte estético y absoluto* que busca su propio espacio público, ya sean en el campo literario las revistas y ediciones, el espacio escénico en el teatro o en las artes plásticas el museo (Marchán Fiz, 1992: 13),

en un proceso que, con posterioridad, denunciarán algunas de las vanguardias históricas, sobre todo el surrealismo y el dadaísmo. De esta forma, el pensamiento ilustrado culmina en el primer romanticismo alemán, que nos ha legado como herencia más valiosa sus programas filosóficos y estéticos, y, desde este momento, la complicidad de la estética con la concepción de un arte autónomo es una característica central del proceso histórico de emancipación social de la modernidad. El siglo XVIII se cierra con el ofrecimiento por parte del pensamiento ilustrado de la razón como agente de emancipación³; se abre entonces un proceso de racionalización protagonizado por la sociedad moderna que, con el transcurrir del tiempo, va a defraudar las expectativas de emancipación y de liberación depositadas en él, un proceso sometido a duras críticas por autores como Friedrich Nietzsche y Max Weber⁴.

² Las connivencias y contrastes entre las ideas de *Ilustración* y *revolución* aparecen ya en textos de algunos románticos alemanes del primer momento. Podemos leer interpretaciones conservadoras y progresistas de esta relación, respectivamente, en ensayos de J. B. Geich (1993) y J. B. Erhard (1993). Por su parte, S. Marchán Fiz (1993: 71) ha señalado que «la estética brota de la emancipación del sujeto, se instaura como un orden del discurso que equivale a una práctica naciente de este nuevo sujeto».

³ Sobre el concepto de *razón* fundamentado en el principio de subjetividad como rasgo decisivo para entender la Ilustración puede verse A. Maestre (1993: XI-XLV).

⁴ Con anterioridad a estos autores, el romanticismo reveló, a juicio de Eugenio Trías (1991: 253), las contradicciones y paradojas de un arte que, por un lado, «es un genuino producto de la Ilustración, y por consiguiente del proceso secularizador y “emancipador” de esa Razón (con mayúsculas)», pero que, por otro, «sólo puede producirse si se halla en comunicación con ese mismo sustrato oscuro, con el lado oscuro y nocturno de la subjetividad (inconsciente romántico), o con las raíces irracionales de donde procede la productividad creadora del genio». Según A. Maestre (1993: XXIII-XXIV): «La época de la razón, aquella que en otro tiempo había conseguido infundir en la civilización mundial un *pathos* de igualdad, libertad, progreso y tolerancia, se muestra hoy arruinada».

La razón ilustrada, como guía de conducta de una modernidad larvada por sus propias contradicciones, tensiones y paradojas internas, cede su lugar privilegiado a la teoría estética, que basará su comprensión y posterior explicación de la experiencia de la modernidad en la función mediadora, primero, y central, después, del arte en la vida moderna. Esta decidida reivindicación de lo estético aparece en un breve y fragmentario texto apócrifo de finales del siglo XVIII, cuya autoría o, al menos, inspiración parecen compartir Friedrich Hölderlin, Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, conocido como el «Primer programa de un sistema del idealismo alemán»⁵ (Hegel, 1978: 219-220), donde leemos:

Finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la *belleza*, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la belleza*. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta [...]. La filosofía de espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético (Hegel, 1978: 220).

En este sentido, al tratar de sistematizar mediante unos postulados estéticos unos conceptos claves de la modernidad como son la libertad, la belleza y la mitología de la razón, el «Primer programa de un sistema del idealismo alemán» supone el triunfo de la estética sobre la filosofía. Por su parte, la reivindicación de una mitología de la razón que se argumenta en ese mismo texto («Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir, en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo* y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella», Hegel, 1978: 220) coincide con postulados de algunos románticos como F. Schlegel⁶, Novalis,

⁵ «El manuscrito, redactado en 1796, publicado por primera vez en 1917 y desaparecido en la segunda guerra mundial en el traslado de documentos, es de mano de Hegel, antes se sospechó que su autor fue Hölderlin, hoy se tiende a suponer que fue formulado por Schelling con una participación principal de Hölderlin, especialmente en la parte estética» (Szondi, 1992: 125). Javier Arnaldo (AA. VV., 1987: 33) anota que «su redacción se atribuye a Schelling, mientras que se tiene a Hölderlin y Hegel por conspiradores o, al menos, por receptores inmediatos».

⁶ En un texto fechado en 1800, Friedrich Schlegel se suma a esta reivindicación y considera indispensable la elaboración de una mitología: «Le falta a nuestra poesía, a lo que me parece, un punto medio, como lo fue la mitología para los antiguos, y todo lo esencial en lo que el arte poético moderno es inferior al antiguo se deja resumir en las palabras: no tenemos mitología» (AA. VV., 1987: 199).

Schelling⁷, Hölderlin, etc., que abogan por la instauración de una nueva mitología racional, simbólica y, en último término, estética.

La década de 1770-1779 es fundamental para la configuración de la estética como disciplina autónoma entre las filosóficas. Su compleja acepción en la *Enciclopedia francesa* (1778) como *ciencia del sentimiento y filosofía de las bellas artes* provocará con el paso del tiempo la necesaria separación entre una *teoría de la sensibilidad* y una *filosofía del arte*, que encontrarán su sistematización en los programas estéticos de los primeros románticos alemanes. El encuentro de Johann Gottfried von Herder con Johann Wolfgang von Goethe en 1770 en Estrasburgo marca el inicio de unas relaciones que culminarán en la fundación del grupo *Sturm und Drang*, que es ya consciente de las dificultades y problemas que plantea la materialización del programa ilustrado y resulta clave en la creciente consideración de la genialidad⁸ y la individualidad artísticas como elementos de creación y en el progresivo abandono de una poética clásica y normativa basada en el dominio de unas concepciones lógicas y racionales que negaba todo elemento de sorpresa y de innovación en el arte⁹. El pensamiento histórico es el paradigma que diferencia de una manera más nítida la estética desarrollada a partir del *Sturm und Drang* de la estética kantiana precedente, y, según Peter Szondi (1992: 17), «legitima la sublevación contra el

⁷ Schelling establece y analiza la oposición de la poesía antigua frente a la moderna con respecto a la mitología. Peter Szondi (1992: 131) ha afirmado que «la mitología de Schelling no sólo incluye la mitología cristiana, sino que [...] conduce a una tesis sobre la posibilidad de la poesía moderna que puede servir también para legitimar la poesía del siglo XX sin abandonar la base idealista».

⁸ Novalis distingue con claridad y precisión *genio* y *talento*: «Genio es la facultad de tratar tanto objetos inventados como objetos reales. Presentar el talento mismo, observar correctamente, describir las observaciones conforme a su finalidad, son cosas distintas al genio. Sin ese talento sólo se ve a medias y el genio lo es sólo a medias» (AA. VV., 1987: 49). Del mismo modo, Hegel (1989: 246-249) también diferencia ambos conceptos. Theodor W. Adorno, por su parte, se ocupa igualmente en su *Teoría estética del genio*: «El carácter de lo auténtico, de lo constringente y la libertad del individuo emancipado se alejan entre sí. El concepto de genio es un intento de unir, por un golpe de varita mágica, estos dos extremos; es el intento de atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico» (Adorno, 1986: 225).

⁹ Según Ferenc Fehér (1986), el culto al clasicismo dominante en los años más próximos a la Revolución francesa supuso la última manifestación de un arte canónico. Desde entonces, la idea de sistematizar el arte según modelos y cánones sólo ha sido desarrollada, a su juicio, por el realismo socialista, «cuyos principios canónicos recuerdan más órdenes judiciales que preceptos estéticos» (Fehér, 1986: 64). En rigor, creo que hay que decir que desde comienzos del siglo XIX el arte experimenta un proceso constante de disolución del canon y que esos «principios canónicos» a los que se refiere Fehér, decretados por los ideólogos del realismo socialista, no pasaron de ser meros principios programáticos sin ningún tipo de valor estético.

principio ahistórico de imitación de lo antiguo, contra la poética normativa y el clasicismo»¹⁰. Se potencia ahora el acto libre e individual del creador al tiempo que se invalidan los métodos de aprendizaje y las reglas de imitación como procedimientos adecuados para la creación artística¹¹. Se sientan las bases para el desarrollo inminente de «la primera *estética de la producción artística* en la modernidad» (Marchán Fiz, 1992: 28).

La estética alemana fundada por Alexander Gottlieb Baumgarten y continuada después por el *Sturm und Drang* trata, a la vez y con diferentes propósitos y resultados, de articular un sistema filosófico capaz de dar cuenta de las diversas facultades y manifestaciones artísticas y de aislar y diferenciar las características peculiares y específicas que presentan cada una de ellas. La estética encuentra en el particular sistema filosófico que trata de edificar (que no es en el fondo sino una epistemología) el germen de su propia desintegración, la construcción de su posterior e inevitable destrucción. A. G. Baumgarten se propone dotar a la estética de entidad filosófica; para ello, trata de buscar unas reglas que constituyan el desarrollo normativo de una ciencia que sea capaz de sistematizar la experiencia sensible y la percepción de los sentidos¹². Distingue entre el conocimiento (facultad superior, que se correspondería con la lógica) y la percepción (facultad inferior, que se correspondería con la estética). La

¹⁰ En Johann George Hamann, uno de los principales miembros del *Sturm und Drang*, encontramos un claro precedente de Herder. Para Hamann, la espontaneidad, la fantasía y la imaginación son elementos esenciales de la creación artística; el genio individual es superior a las reglas, los sistemas y las normas prescriptivas que modelan el arte. No obstante, Herder da un paso decisivo en la conquista de la *modernidad estética* al articular el pensamiento procedente de Hamann con unos fundamentos históricos y al mezclar en sus escritos casi todas las tendencias de su época.

¹¹ Friedrich Hölderlin basará su oposición antigüedad clásica frente a modernidad en buena medida sobre la aporía de la imitación clasicista por parte del arte moderno. Hölderlin dirige su protesta contra la mera reproducción, contra el principio de imitación como tal. En opinión de Felipe Martínez Marzosa (1992: 118): «La tarea que Hölderlin propone, el “libre uso de lo propio”, es asumir lo propio no sin más, sino precisamente retornando, o sea, desde lo otro; esto quiere decir: volver a tener por “fondo” lo “ingenuo” (por lo tanto, volver a lo “lírico”), pero habiendo dado toda la vuelta». Charles Baudelaire, años más tarde, en el «Salon de 1846», afirmará con cierta vehemencia: «l'idéal absolu est une bêtise. Le goût exclusif du simple conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type. Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé» (1976: 455), y más adelante, en el mismo texto, emplea una palabra, «chic», para referirse a la ausencia de modelo y de naturaleza: «Le chic, mot affreux et bizarre et de moderne fabrique, [...] est consacré par les artistes pour exprimer une monstrosité moderne, signifie: absence de modèle et de nature» (1976: 468).

¹² Con posterioridad, hacia 1821, Percy Bysshe Shelley escribirá en su *A Defence of Poetry* (1986: 72): «and to be a poet is to apprehend the true and the beautiful, in a word, the good which exists in the relation subsisting, first between existence and perception, and secondly between perception and expression».

consideración de las ideas, propias de la lógica, como elementos no sensitivos, ajenos al conocimiento sensible, es fundamental para el logro de la autonomía de la estética como disciplina independiente dentro del sistema filosófico. Desde otro punto de vista, la estética alcanza su estatuto de independencia cuando se admite la posibilidad de un conocimiento sensible que no puede ser reducido a un pensamiento lógico y normativo¹³.

Aunque desde posiciones todavía racionalistas, Baumgarten distingue lo estético de lo lógico,

no puede soslayar el artificio de la analogía con la razón, pero, a su través, desentraña lo peculiar de lo estético, inconfundible con lo lógico tanto en virtud del material: lo sensible, como por la manera de organizarlo y su detenimiento en la apariencia sensible, en la forma (Marchán Fiz, 1992: 38).

Baumgarten se interesó por el arte como una forma activa de conocimiento, aunque mantuvo que este conocimiento poseía un estatuto diferente al del conocimiento científico. Asumidas sus deudas con la filosofía racionalista, la estética incipiente irá contestando progresivamente las contradicciones de un sistema filosófico, social y científico incapaz de dar respuestas a los problemas del ser humano en la modernidad.

Cuando Immanuel Kant accede al panorama social y cultural de su época la estética había alcanzado ya su autonomía como disciplina filosófica. Así pues, no será misión suya reivindicar la estética como ciencia encargada de valorar desde un punto de vista filosófico el gusto, el conocimiento sensible y la belleza artística, sino que su objetivo primordial se centrará en la constitución de un sistema propio que integre de una manera crítica y sistemática todos los elementos heredados¹⁴.

Crítica y estética se encuentran en el sistema kantiano en la *Crítica del juicio* (1790). El pensamiento estético elaborado por Kant, opina Marchán Fiz

¹³ Hans Georg Gadamer (1991: 54) apunta que en este conocimiento sensible propuesto por Baumgarten late una paradoja puesto que una determinada experiencia artística «sólo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas».

¹⁴ Kant es un punto de referencia indispensable en el pensamiento estético desarrollado con posterioridad en estos dos últimos siglos. De alguna manera, los argumentos premodernos que encontramos en el sistema filosófico kantiano son recogidos por Paul Valéry, un autor que asiste a los instantes finales de la modernidad. En 1937, en un discurso pronunciado en el Segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte, Valéry distinguía una estética asimilada a una «Ciencia de lo Bello» de otra estética referida a una «Ciencia de las Sensaciones» (Valéry, 1990: 43-69).

(1992: 42 y ss.), no se construye a partir de su sistema filosófico, ni es anterior a la crítica, sino que arranca de una inicial actitud crítica y encuentra su sistematización a medida que dicha actitud se desarrolla en contacto con las nuevas manifestaciones artísticas y conductas estéticas. Lo estético —la belleza artística— no tiene una naturaleza científica, sino crítica, debido a que el juicio estético no puede esgrimirse a través de un procedimiento científico por medio de la demostración. Por otra parte, surgen ahora las primeras dudas e inquietudes sobre la idoneidad de preguntarse acerca de la esencia y constitución de una única belleza artística, sobre la posibilidad de replantear esta pregunta según las diferentes clases y manifestaciones de esa misma belleza artística. Según Kant, no es posible una ciencia que sistematice la belleza artística puesto que ésta es consecuencia directa del gusto. Al ser de naturaleza individual, el gusto se ve impedido para proponer reglas objetivas que determinen mediante conceptos estéticos en qué consiste la belleza artística¹⁵. Por otra parte, el juicio estético no supone el acceso al conocimiento de la realidad objetiva.

La reflexión sobre lo estético iniciada por Baumgarten adquiere un renovado interés en el sistema filosófico propuesto por Kant, en el que se diferencian con una nitidez hasta entonces no alcanzada en la estética precedente el conocimiento lógico y el conocimiento estético. Esta diferenciación es clave para el desarrollo por separado de ambas disciplinas, lógica y estética, y para el logro por parte de ésta última del estatuto de independencia que ha alcanzado en estos dos últimos siglos.

A finales del siglo XVIII ven la luz los programas filosóficos y estéticos del primer romanticismo alemán. Es en ese momento cuando por primera vez, y con auténtica pasión, se discute la estética kantiana, que es comentada y debatida tanto con adhesiones entusiastas como con críticas demoledoras; es en ese momento cuando, después del caso aislado que había supuesto la *Crítica del juicio*, la estética adquiere un prestigio inusitado gracias a unos cuantos autores que contribuyen a su desarrollo como disciplina independiente entre las filosóficas, iniciando así el proceso irreversible de su propia disolución. La estética recorre ya un camino imparable que ha de culminar en la monumental obra de Hegel.

Estos autores a los que me acabo de referir no son otros que Johann G. Fichte, quien publica en 1794 los *Fundamentos de toda la doctrina de la ciencia*, Friedrich Schiller, autor de *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*

¹⁵ Según S. Foisy (1993: 169), ya que «l'esthétique des Lumières tente d'élaborer une "science du beau", son installation est indiscernable d'une mutation représentative à laquelle Kant n'est pas étranger: avec le concept de goût, le beau est rapporté finalement à un plaisir essentiellement subjectif».

(1795-1796), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, quien da a la imprenta en 1795 las *Cartas sobre dogmatismo y criticismo* y en 1797 las *Ideas para una filosofía de la naturaleza*, Friedrich Schlegel, máximo responsable de la revista *Athenäum* (1798-1800), órgano de reflexión y de expresión de estos autores, Friedrich von Hardenberg Novalis, quien con su *Enciclopedia* (1795-1800) y su obra poética da un impulso definitivo a la estética defendida por este primer romanticismo, y August Wilhelm von Schlegel, autor de las *Lecciones sobre arte y literatura dramática* (1801). El primer romanticismo alemán, heredero del legado filosófico idealista propuesto por Kant y de los postulados estéticos reivindicados por el *Sturm und Drang*, y elaborado en torno a los sistemas de pensamiento trascendentales e idealistas redactados por Schiller, Fichte y Schelling, es —pese a las diferentes interpretaciones que se han hecho del mismo—, frente a otros romanticismos posteriores, esencialmente cosmopolita, ilustrado y progresista, tal como corresponde al espíritu inspirado por la Revolución francesa, del que es consecuencia directa.

Para Friedrich Schiller, al igual que para Kant (cuya obra conocía en profundidad¹⁶), la estética encuentra su campo de operaciones en la dilucidación y sistematización de la belleza artística. Sin embargo, y a diferencia del autor de la *Crítica del juicio*, a Schiller no le interesa tanto fundar la estética como una disciplina independiente dentro del sistema filosófico como propiciar su desarrollo en las distintas poéticas particulares encargadas de dar cuenta de las diferentes manifestaciones artísticas¹⁷. A juicio de Schiller, Kant se equivoca al poner en relación la belleza con la razón teórica, es decir, con el juicio, y no, como hace el propio Schiller, con la razón práctica, esto es, con la razón ligada a la acción. La belleza, libre de prejuicios y determinaciones externas, alcanza su autonomía en la propia obra artística, que es considerada un producto histórico. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-1796) desarrolla de manera expresa un programa que es, en el fondo, un abierto rechazo de la estética ahistórica y normativa, una estética para la que los géneros artísticos son fenómenos desvinculados del tiempo.

El interés estético se centra a partir de este momento en la obra de arte. Este objetivo se cumple en buena medida gracias a la atención primordial que

¹⁶ Y cuya deuda no tiene ningún reparo en reconocer en la primera de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*: «No he de ocultaros, ciertamente, que la mayor parte de los principios que servirán de base a mis afirmaciones, son principios kantianos» (Schiller, 1991: 98).

¹⁷ Según Hegel (1989: 59), «Schiller, en sus consideraciones estéticas, no sólo se mantuvo firme en el arte y en sus intereses, sin preocuparse de la relación con la filosofía auténtica, sino que, por otra parte, comparó su interés por lo bello artístico con los principios filosóficos y, por primera vez desde éstos y con éstos, penetró con mayor profundidad en la naturaleza y el concepto de lo bello».

el autor de *Kallias o sobre la belleza* (1793) presta a los objetos artísticos considerados en sí mismos y como portadores de la belleza necesaria capaz de desarrollar el principio del gusto. Schiller da así un paso más, éste ya decisivo, en la consideración y valoración de la autonomía de la obra de arte y en el consiguiente logro de la estética como disciplina independiente, logro conseguido, sin embargo, con argumentos semejantes a los que encontramos en el edificio filosófico kantiano, al que con frecuencia Schiller se remite. Esta singular consideración de la obra de arte como un producto fundamentalmente humano y no natural, un producto pensado, en cualquier caso, para ser valorado a través de los sentidos y que encuentra su justificación y su finalidad en sí mismo, halla su posterior desarrollo en la obra de Hegel, donde leemos:

La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino que ha nacido por la actividad humana. Ha sido hecha esencialmente *para* el hombre y, más en concreto, para el *sentido* del hombre, por cuanto en mayor o menor grado ha sido sacada de lo sensible. Tiene un fin en sí misma (Hegel, 1989: 29)¹⁸.

Schiller hace coincidir la presencia de un *ideal de la belleza* y un *ideal de la humanidad*, en el sentido de que la belleza es contemplada como un requisito de la humanidad (entendida ésta última como una característica del ser humano, como un ideal al que éste aspira pero que no logra alcanzar completamente). La *utopía social* y la *utopía estética* perseguidas en la modernidad «fluyen de una misma fuente y son filones del mismo proyecto utópico» (Marchán Fiz, 1992: 64). En este sentido, el autor de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) ve una posible vía de salida de la utopía social en el pensamiento ilustrado, que se ha de materializar muy pronto en las incipientes manifestaciones filosóficas, estéticas y artísticas del primer romanticismo alemán. El objetivo, ambicioso y saludable, demostrará no obstante su inviabilidad y fracasará puesto que la base sobre la que se asienta el proyecto de la modernidad, esto es, la unidad de la razón ilustrada y el proceso de emancipación social, era un puro espejismo.

A pesar de ello, «la estética se inscribe en el horizonte de un proyecto de emancipación en el cual el Ideal supone y se opone, sea de un modo idealista

¹⁸ Sin embargo, Hegel es consciente de las profundas relaciones que hay entre la belleza artística y la belleza natural, de cuya manipulación la primera es resultado. A pesar de que el idealismo intentó inútilmente asimilar el arte a la naturaleza, Theodor W. Adorno (1986: 92) sostiene que Hegel acierta cuando afirma que «el arte está inspirado por algo negativo, por la indigencia de la belleza natural».

o materialista, a la sociedad burguesa que la ha legitimado» (Marchán Fiz, 1992: 65). El ideal de unidad se presenta como un objetivo inalcanzable en el momento en que el propio desarrollo histórico de la modernidad desvela sus particulares paradojas y contradicciones internas, anunciadas en su momento por Kant, ratificadas por Schiller y denunciadas posteriormente por Marx, Nietzsche y Freud cuando se lamentan de que la práctica social moderna haya impedido que lo estético ocupe un lugar central en el sistema de relaciones impuesto en la modernidad.

Todavía en esos mismos años finales del siglo XVIII el debate estético es heredero de la *Querelle des Anciens et des Modernes* vivida en Francia un siglo antes, en el momento en que el racionalismo y la incipiente mentalidad de progreso se hicieron con el lugar que hasta ese momento había ocupado la *autoridad* en el pensamiento filosófico y científico. Entre otras actuaciones, los modernos, con Charles Perrault a la cabeza, pensaron que era necesario, apropiado y legítimo dotar de un estatuto científico a la literatura y al arte.

Esta oposición entre los antiguos y los modernos cobra nueva vida ahora, a finales del siglo XVIII, en la confrontación propuesta por Friedrich Schlegel entre una *formación estética natural* (vinculada a los antiguos y a lo bello) y una *formación estética artificial* (ligada a los modernos y a lo interesante), confrontación que adquiere una de sus formas programáticas en la dialéctica schilleriana sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental¹⁹. Influido por Schiller, F. Schlegel basa en esta confrontación su aceptación definitiva de la modernidad estética y da el salto definitivo del clasicismo al romanticismo. Así, ciertos elementos de la formación estética artificial «brindan algunas pistas para abordar y descifrar los cambios que se experimentan en la teoría estética y en la modernidad» (Marchán Fiz, 1992: 84). Esta formación supone el triunfo de la mezcla, la diversidad y la heterogeneidad como categorías constitutivas de la producción artística a partir del romanticismo.

¹⁹ Quizás no sea necesario aclarar que «ingenua» y «sentimental» no designan en Schiller dos épocas distintas, sino dos concepciones poéticas, dos maneras de entender y practicar la poesía en un mismo tiempo. Mientras que el poeta ingenuo mantiene la unidad con la naturaleza característica de la Antigüedad clásica, el sentimental siente esa unidad como algo perdido. Una lectura seguramente forzada de los planteamientos esgrimidos por Schiller en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* es la que presenta Lukács cuando escribe: «La concepción schilleriana de la diferencia básica entre los dos periodos dice que la división capitalista del trabajo produce la separación de razón y sensibilidad y separa así al hombre de la naturaleza. Mientras no aparece aún esa división, como ocurre entre los griegos, el poeta puede seguir siendo ingenuo» (Lukács, 1968: 188). Por otra parte, Lukács reprocha a Schiller que sea «incapaz de captar intelectualmente la unidad dialéctica de lo ingenuo y lo sentimental en la poesía moderna, sin por ello desdibujar sus diferencias» (1968: 201).

Sin embargo, no resultó nada fácil superar el pensamiento clásico que rechazaba lo feo e identificaba lo artístico y lo estético con lo bello²⁰. Desde comienzos del siglo XIX los estrechos límites de lo artístico y lo estético se amplían lenta pero irrefrenablemente a otras esferas alejadas del espacio descrito por el concepto clásico de belleza, donde acaban disolviéndose como una estrella fugaz. Con anterioridad, Goethe (AA. VV., 1987: 172) había escrito: «La manifestación de la idea como idea de lo bello es tan fugaz como puede serlo la manifestación de lo sublime, de lo espiritual, de lo cómico, de lo ridículo. Es ésta la causa de que sea tan difícil hablar de ello». Se produce entonces un distanciamiento cada vez mayor entre el artista y su propia obra, se subvierten los valores y casi todo es tratado con las suficientes dosis de ironía que permiten contemplar con desapasionamiento un mundo que se quiebra.

Las expectativas creadas por los programas estéticos del primer romanticismo alemán, basadas en pretensiones de normatividad, objetividad y sistematicidad, se diluyen progresivamente²¹. Las producciones artísticas realizadas en la modernidad por los románticos, simbolistas y vanguardistas históricos de comienzos del siglo XX ofrecen un panorama de géneros, formas y materiales tan complejo y heterogéneo que dificulta extraordinariamente las relaciones entre la teoría estética y la práctica artística, necesitada ya ésta última, dadas sus diferentes modalidades, de poéticas específicas capaces de ofrecer la teoría propia de cada una de las manifestaciones artísticas²².

En las páginas iniciales de la *Estética*, Hegel delimita con claridad el objeto de la reflexión estética, ofrece algunas notas sobre la idoneidad de la disciplina para designar ese objeto y apunta alguna alternativa:

²⁰ Con anterioridad a la *Estética de lo feo* (1853) de K. Rosenkraz, Kant ya había presentado su análisis de lo bello junto al de lo sublime, Friedrich Schlegel y Karl Wilhelm Ferdinand Solger percibieron algunos elementos estéticos en la fealdad, cuya importancia ha ido creciendo progresivamente en la modernidad hasta convertirse en una categoría artística relevante.

²¹ Hegel es consciente de esta situación cuando escribe: «Lo último que ahora hemos de constatar más en concreto es el punto en el que lo romántico, puesto que es ya en sí el principio de disolución del ideal clásico, hace que aparezca claramente esta disolución como *disolución*» (Hegel, 1991: 160).

²² A pesar de haberse formado en el clasicismo y de haber practicado un idealismo estético según los cuales la obra de arte es considerada como una suma indisoluble de la forma y el contenido, es decir, como un organismo acabado, cerrado y perfecto, Hegel es consciente de la quiebra, el fragmentarismo y la desintegración inherentes a la práctica artística de la modernidad. La estética idealista vio siempre la obra de arte como una totalidad. Francesco de Sanctis, identificado inicialmente con Hegel, someterá sin embargo a una dura crítica la estética hegeliana basada en la unidad de forma y contenido, unidad que, a su juicio, queda en entredicho por la preexistencia de la *Idea*.

Dedicamos estas lecciones a la *estética*, cuyo objeto es el amplio reino de lo bello. Hablando con mayor precisión, su campo es el arte y, en un sentido más estricto, el arte bello.

Hemos de reconocer que la palabra *estética* no es totalmente adecuada para designar este objeto. En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la *sensación*. [...] Sin embargo, la expresión genuina para nuestra ciencia es la de «*filosofía del arte*» y, más exactamente, «*filosofía del arte bello*» (Hegel, 1989: 9).

De entrada, Hegel excluye lo bello natural y se pregunta si lo bello artístico es susceptible de un tratamiento analítico, científico, normativo. La estética hegeliana alcanza el estatuto de una filosofía del arte integrada en un proceso metafísico y dialéctico²³, constituye la exposición sintética más brillante de las reflexiones estéticas del romanticismo alemán sin convertirse «en una filosofía abstracta metahistórica de lo bello, sino que intenta comprender teóricamente tanto la estructura concreta de la obra poética como también su historia» (Szondi, 1992: 156), es decir, trata de aprehender el valor estético que encierra cada obra de arte en su particular naturaleza histórica.

Hegel distingue de una manera nítida entre el arte y la naturaleza, entre la belleza artística (que es el objeto de la reflexión estética) y la belleza natural (que no lo es). El arte, manifestación diáfana de la *Idea* en la estética hegeliana, es un elemento central dentro de un determinado sistema cultural. Para Hegel, lo bello es la apariencia sensible de la *Idea* y la obra de arte es una figura en cuya presencia sensible se manifiesta de forma simbólica la *Idea*²⁴. A pesar de que la belleza artística encuentra su materialización en las diferentes obras de arte, la estética hegeliana no es únicamente una filosofía del arte, sino que trata de articular una «idea de lo bello artístico» a la que se accede tras recorrer tres estadios (Hegel, 1989: 96):

El primero se ocupa del concepto de lo bello en general; el segundo estudia lo bello natural, cuyos defectos evidenciarán la necesidad del

²³ Tanto la estética como la poética hegelianas tienen en realidad un origen filosófico, metafísico; por su parte, la dialéctica hegeliana responde a un enorme esfuerzo de superación de las oposiciones entre espíritu y naturaleza, libertad y necesidad, esencia y apariencia. Véase Peter Szondi (1992: 153-284).

²⁴ Esta concepción simbólica de la actividad artística aparece también en un texto de Karl Wilhelm Ferdinand Solger fechado en 1819: «En la medida en que lo bello es materia del arte, es decir, manifestación en la que se halla la idea, llamamos como tal a esto mismo símbolo. El concepto de símbolo es de gran importancia tanto en el arte como en la religión. De por sí la palabra símbolo indica una existencia en la que de algún modo se reconoce la idea» (AA. VV., 1987: 174).

ideal como lo bello artístico; el tercer estadio considera el ideal en su realización, como representación artística del mismo en la obra de arte.

Más arriba me he referido a la mezcla como una de las notas características de la producción artística romántica, cuyo principal objetivo es la obra de arte total, suma y fusión de distintos géneros, estilos, materiales, formas y técnicas artísticas. De esta manera, la poesía romántica unifica y presenta a un mismo tiempo el verso y la prosa, la imaginación creadora y la reflexión crítica, la poesía natural (o ingenua) y la poesía artificial (o sentimental), consideradas por Novalis como dos fenómenos de un mismo proceso: «El verdadero comienzo es poesía de la naturaleza. El final es el segundo comienzo —y es poesía del arte» (AA. VV., 1987: 108). Friedrich Schlegel, en unos fragmentos publicados en *Athenäum* y fechados en 1798, reclama la armonía y la unidad entre la poesía de la naturaleza y la poesía del arte. Según el propio Schlegel (AA. VV., 1987: 137):

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. [...] Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad, poetizar el Witz y llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos, y darles aliento por las vibraciones del humor.

No obstante, la experiencia artística de estos últimos doscientos años ha demostrado que, a pesar de la obsesión inaugurada en el romanticismo por la obra de arte total, dicha obsesión se presentaba como un objetivo inalcanzable, pues a lo máximo que se ha llegado es a la puesta en marcha de un eclecticismo artístico que ha dado como resultado unos productos híbridos, mezclas de diferentes géneros y materiales. Este modo peculiar de entender la práctica artística, en general, y la poesía, en particular, hace que la teoría estética romántica preste una atención especial a un arte y una poesía cada vez más conscientes «de sus propias virtualidades e instrumentos», sí, pero también de sus innegables limitaciones y carencias, un arte y una poesía que alientan «la liberación del artista» (Marchán Fiz, 1992: 104) allí donde, paradójicamente, encuentra su propia cárcel, en la obra artística.

En este sentido, Hegel asiste al desgarramiento interior de la individualidad romántica y a la desintegración de la forma y el contenido de la obra artística. A su pesar, y fiel en el fondo a su posición clasicista, Hegel contempla el triunfo definitivo de la modernidad estética representado en el romanticismo, y

con él la implantación progresiva de las primeras características artísticas específicamente modernas. Pero ésa es ya otra historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. J. Arnaldo (ed.). Madrid: Tecnos.
- ADORNO, TH. W. (1986). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- BAUDELAIRE, CH. (1976). *Oeuvres complètes II*. París: Gallimard.
- BEARDSLEY, M. C., y J. Hospers (1981). *Estética. Historia y Fundamentos*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- ARHARD, J. B. (1993). «Sobre el derecho del pueblo a una revolución». En *¿Qué es la Ilustración?* 3ª ed., A. Maestre (ed.), 93-99. Madrid: Tecnos.
- FEHÉR, F. (1986). «Comentarios sobre el *intermezzo* postmodernista». *Revista de Occidente*, 66, 57-74.
- FOISY, S. (1993). «Sens transcendental et consensus esthétique (Kant)». En *La modernidad como estética*, 168-176. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- GABÁS, R. (1984). *Estética. El arte como fundamento de la sociedad*. Barcelona: Humanitas.
- GADAMER, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós / I.C.E.-U.A.B.
- GEICH, J. B. (1993). «Acerca de la influencia de la Ilustración sobre las revoluciones». En *¿Qué es la Ilustración?* 3ª ed., A. Maestre (ed.), 81-91. Madrid: Tecnos.
- HEGEL, G.W.F. (1978). *Escritos de juventud*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (1989). *Estética I*. Barcelona: Península.
- (1991). *Estética II*. Barcelona: Península.
- LUKÁCS, G. (1968). *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo.
- MAESTRE, A. (1993). «Notas para una nueva lectura de la Ilustración». En *¿Qué es la Ilustración?* 3ª ed, A. Maestre (ed.), XI-XLV. Madrid: Tecnos.
- MARCHÁN FIZ, S. (1992). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1993). «La estética en la dialéctica de la "Ilustración insatisfecha"». En *La modernidad como estética*, 71-76. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1992). *De Kant a Hölderlin*. Madrid: Visor.
- SCHILLER, F. (1991). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- SHELLEY, P. B. (1986). *Defensa de la Poesía*. Barcelona: Ediciones Península / Edicions 62.

- SZONDI, P. (1992). *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía.* Madrid: Visor.
- TRÍAS, E. (1991). *Lógica del límite.* Barcelona: Destino.
- VALÉRY, P. (1990). *Teoría poética y estética.* Madrid: Visor.
- VOLPE, G. della (1987). *Historia del gusto.* Madrid: Visor.