

LA ESTÉTICA LITERARIA DE EDUARD VON HARTMANN:
La Filosofía de lo Bello

PEDRO AULLÓN DE HARO
Universidad de Alicante

EDUARD VON HARTMANN, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte*, Estudio preliminar, traducción y notas de Manuel Pérez Cornejo, Universidad de Valencia-Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001, 380 págs.

Existe una relativamente amplia zona de la filosofía alemana moderna, quizás designable como la época de los “grandes autores menores”, que aún no ha recibido la atención debida. Esto atañe, aunque no sólo, desde luego, a la Estética, y también a la Estética literaria, es decir al estudio con método filosófico de la poesía o la literatura¹.

¹ Esta definición de Estética literaria es evidente y normativa. Esto no quita para que exista, como de hecho ocurre, alguna variación de uso en el término. Principalmente se trata de cuando a fin de abarcar varias particularidades se decide la utilización del término más general y, por tanto, mayormente capaz de reunir a éstas. Es el caso de designar los libros de la Poética y la Retórica del Estagirita como la Estética, la Estética literaria o las obras de Estética literaria, de Aristóteles. Quiere decirse referido a tratados *técnicos*, pertenecientes por principio al nivel particular de lo que sería una Estética especial. Ahora bien, de este uso, útil, valioso y bien asentado no se sigue que, a partir de ahí, se pueda nombrar como Estética cualquier cosa. Si la palabra Estética, en cuanto terminología, posee inevitablemente un fundamento

Mediante el presente trabajo me propongo dos cosas. Primero, hacer ver la necesidad de proceder a la reconstrucción de ciertos momentos o autores e incluso épocas de la Estética literaria aún no asumidos u olvidados tanto por la Estética como por la Teoría de la Literatura. Segundo, dar ejemplo y ejercer ese propósito valiéndome de un filósofo relevante muy recientemente recuperado mediante su nueva edición. Se podrá comprobar el gran valor, la completez y la modernidad del texto que presentamos, sobre el cual quiero llamar la atención, como en diferentes ocasiones y de diferentes maneras lo he hecho con otros.

La referida carencia es preciso señalarla en sentido general europeo, aunque bien es cierto que nos compete aquí subrayarla particularmente a propósito de la situación española, en un momento en el que sin embargo puede afirmarse que nunca en nuestra lengua y en nuestro país se había alcanzado un grado de seria investigación filosófica y de consiguiente preparación constructiva e ideadora tal la que corresponde a la situación presente. El hecho es que el imprescindible, y ahora francamente maduro, trato con el Idealismo alemán y otros grandes lugares y formaciones ha dado vuelo a un orden de cosas hace pocas décadas insospechado². Porque no nos engañemos, durante la primera mitad del pasado siglo, la filosofía española se reducía a un pequeño número de individuos sin apenas suelo tras de sí y con un pasado decimonónico liviano protagonizado por unos pocos esforzados, por los primeros kantianos y por un hegelismo endeble..., en fin, por la suplencia que representó el krausismo, más una transposición de cultura y vida intelectual, educativa y ético-política que no una filosofía teórica. Hoy puede decirse que las cosas han cambiado radicalmente y, del ámbito filosófico, y más en particular de la Estética, cabe aducir que poseemos un día a día y un patrimonio textual disponible en nuestra lengua cuya situación es de igualdad respecto de la mayor parte de los grandes países europeos. Por debajo, ciertamente, de Alemania, muy superior en lengua propia, pero no de Francia, donde por lo demás la tradición traductográfica nunca fue brillante y ahora tal vez lo es menos; tampoco del mundo anglosajón, actualmente dominado por un abandono del saber propio de sus mejores pensadores en favor de planteamientos con frecuencia ligeros y a la moda. No obstante, falta aún en nuestra lengua una producción estética estable como lo es la italiana al menos desde tiempos de Croce y Gentile, es decir desde principios de siglo, y hoy académicamente renovada por Ferraris, Franzini y tantos otros.... La normal estabilidad filosófica ha alcanzado a nuestro país en tiempos de desagregación estética, y eso también se nota. Diríase en ocasiones, si se me permite, que falta *disciplina*, aunque ésta en el pensamiento filosófico se presupone, como el valor...

La Estética literaria, es decir la reflexión filosófica acerca de la poesía y la literatura en general, constituye el ámbito menos desarrollado de los estudios estéticos actuales en España e incluso es probable que en general europeos. Es un hecho que la reflexión estética de nuestro tiempo, quizás guiada tanto por la necesidad de un objeto tangible que durante la vertiginosa transformación provocada por la época de la Vanguardia histórica quedó ajeno o desligado del universo filosófico, como por

filosófico, es claro que no podrá utilizarse para tratamientos o para objetos que se hallen en contradicción con ese presupuesto filosófico por ella determinado. Ciertamente, la palabra Estética, como no podía ser de otro modo, ha sido objeto de notables abusos, y no me refiero, por supuesto, a los usos mundanos o de cualquier otro orden. El filólogo, por su condición, tanto como el filósofo, pues también atiende a su campo especializado, será quien más deba cuidar de los términos en cuestión.

² Piénsese, como meros ejemplos recientes que tengo a la mano, en los dos volúmenes de *La Filosofía del Idealismo alemán*, de José Luis Villacañas (Síntesis, Madrid, 2001); o, por otro lado bien distinto, en *Iluminaciones filosóficas*, de Ignacio Gómez de Liaño (Siruela, Madrid, 2001).

divisiones especializadoras que mantienen la distancia con el mundo de la Filología, se ejerce comúnmente, hoy más que nunca, tomando como campo de referencia a las artes plásticas³. Probablemente se trata de algo que tuvo sus comienzos en torno a la *Einfühlun* y cierta estética fenomenológica. Ahora bien, las grandes corrientes del pensamiento moderno y sus mejores autores estéticos se recordará que tuvieron como lugar común la reflexión sobre el arte literario, y aun por encima de las artes plásticas; piénsese, no ya en Lessing, Friedrich Schiller, Jean Paul Richter, Croce o Nietzsche, que fueron estrictamente escritores, filólogos o poetas, sino en Vico, Hume, Rousseau, Heidegger o Hegel sobre todo, que dedica tantas o más páginas a la poesía que al resto de las artes particulares, incluida la música. Porque sucede que la Poesía fue la mayor de las artes, desde Aristóteles a Hegel, a pesar del gran interés metafísico musical de los románticos y aquel paréntesis extraordinario del Renacimiento que por ímpetu de Leonardo quiso declarar insistentemente la pintura, es decir las artes plásticas, por encima de las artes auditivas, en una época en que el pensamiento estético-literario estaba quedando constreñido a los límites del comentario humanístico de materia poetológica o bien se había trasladado a un ámbito filológico más general o difuso en nuestro concepto.

Pues bien, esos “grandes autores menores”, a los que podríamos buscar en este sentido precedentes como el de Krause, y otros inmediatos como Zimmermann, el primer gran historiador en completa forma de la Estética, fueron pensadores notablemente dedicados a la Estética y, dentro de ésta, a la Estética literaria. Me refiero sobre todo a los filósofos marcados por el Idealismo y el devenir posthegeliano. Así Vischer y Eduard von Hartmann. A mi modo de ver, ambos necesitan de una nueva lectura, por muchas razones.

2

Eduard von Hartmann fue un filósofo precoz, pero a diferencia de Schelling hubo de pagar un precio por su temprana capacidad especulativa. Tras la tesis doctoral, *Sobre el método dialéctico* (*Über die dialektische Methode*, 1868), de quien no había de dedicarse a la profesión académica, probablemente como consecuencia del éxito de su primera obra original propiamente dicha (*La filosofía del inconsciente – Philosophie des Unbewussten*⁴), sobrevino la dura crítica de los especialistas a ese libro valioso pero juvenil. Hartmann, autor de una producción extensa que no pocas veces mantuvo un ritmo de publicación de título por año, define ese tipo de pensador que, pese a la variedad de sus intereses, posee un centro teórico único y definitivo⁵. Se dedicó a los

³ Puede comprobarse, por ejemplo, mediante Marc Jiménez, *Esthétique contemporaine*, París, Klincksieck, 1999, y *Qu'est-ce que l'esthétique*, París, Gallimard, 1997; o, por seguir con autores franceses, Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, París-Bruselas, De Boeck Univesité, 1998 (hay versión española muy reciente, en Cátedra, Madrid, 2001).

⁴ De esta obra se publicó traducción española en 1879, once años después de su primera edición berlinesa. Otras obras suyas fueron traducidas por Zozaya, Sales y Ferré y Palacio Valdés.

⁵ Pérez Cornejo, su actual editor y estudioso en España, lo ha definido como ecléctico, prolífico e independiente. Yo creo que Hartmann, al igual que Krause, aspiraba profundamente a la síntesis, y esta es una aspiración radicalmente idealista ya manifiesta en las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller y aun en la tercera Crítica kantiana, pues esto es justamente lo que le otorga función conciliadora a la dialéctica de esta obra y a la dialéctica moderna, la función de un encuentro filosóficamente conclusivo

asuntos importantes, y polémicos como el darwinismo, de las ciencias, en un momento en que era decisiva esta consideración a fin de afrontar debidamente una concepción filosófica que se quería “enciclopédica” en el sentido de totalizadora y nació en tiempos de Biología, Física y Psicología, Religión y Teosofía. A todas estas materias también se aplicó⁶.

Hartmann quizás pueda ser llamado, como se ha hecho, el último metafísico de la filosofía clásica alemana, pero es preciso recordar que su método se mantuvo siempre inductivo y su categoría de *inconsciente*, como un monismo del Uno, proyectada de todo punto a través de sólidos medios racionales. Se trata de un pensamiento naturalmente entretelado en el diálogo con su propia tradición inmediata. Si el inconsciente le vincula sobre todo a Schelling y a toda la época romántica hasta acceder a su propio tiempo, el del periodo decadentista, los conceptos iniciales de *voluntad* y *representación* más bien le emparentan con Schopenhauer, con quien comparte una visión pesimista bien fundamentada, tendente a una melancolía que ha de superarse o establecerse en la pérdida de los varios estadios de la ilusión hasta alcanzar una Nada o Nirvana, desaparecido el deseo o, lo que es condición de ello, el desligamiento de inteligencia y voluntad. No obstante, para Hartmann el disfrute del arte, a diferencia de Schopenhauer, constituye, por así decir, una contemplación activa, con fruición, y significa la más esencial alegría humana, que también comparte la ciencia, pues pertenece al Espíritu, aunque muy pocos son los hombres que lo obtienen, pues, entre otras cosas, es mucho mayor el placer del creador que el del contemplador. No es, pues, la mera detención del sufrimiento schopenhaueriano y, en cualquier caso, estamos muy lejos del Absoluto triádico hegeliano de la verdad en la filosofía, la religión y el arte. Como Krause, pero ahora mediante lo inconsciente, Hartmann aduce una difusión mística, sin embargo no ofrece una apertura optimista como la krauseana de la evolución de los estadios ni de verdadera expansión de la conciencia humana. Esto es, no hay *progreso* en sentido último humano, según Hartmann, sino ilusiones. Éstas sirven para hacer olvidar la desgracia de la vida.

La obra estética de Hartmann consta de dos partes, una primera histórica y otra teórica: *Aesthetik I. Die deutsche Aesthetik seit Kant* (Leipzig, 1886) y II. *Philosophie des Schönen* (Berlín, 1887)⁷. Esta segunda, *La Filosofía de lo Bello*, ha sido hasta ahora

que Hegel ahí negaba y sólo reconocía en Schiller y cuya resolución se arrogaba.

⁶ Fue autor asimismo de una autobiografía.

⁷ Hay que tener en cuenta que hubo una segunda edición, de 1924, ampliada y corregida por Richard Müller-Freinfels siguiendo manuscritos del autor y con el beneplácito de la viuda de éste. Naturalmente, esta última es la edición seguida por su actual editor español, Pérez Cornejo, quien nos ofrece el volumen teórico, *La filosofía de lo Bello*. De esta nueva y primera edición española, que desde luego merece ser elogiada, hay que decir que sin embargo opta, aduciendo razones de extensión, por no traducir ciertas partes poco “atractivas” para el investigador actual, según se declara en el Estudio preliminar (pág. 107). En la bibliografía se echan de menos los estudios de Paul Moos, *Die Philosophie der Musik. Von Kant bis Eduard von Hartmann* (Hildesheim, Olms, 1975, reimpr. de la 1ª de 1922) y *Die Philosophie des Schönen seit Eduard von Hartmann* (Berlín, Schuster & Loeffler, 1931), y por otra parte la noticia acerca de alguna tesis inédita sobre la materia (en Halle, 1970) así como las reediciones facsimilares de la obra (Karben,

una de las lagunas a mi juicio más perceptibles, junto a la de Vischer, en la traductografía estética española aplicada al siglo XIX. La estética de Hartmann fue apreciada por varios idealistas, cada uno a su modo, Croce y Bosanquet, y por Menéndez Pelayo, y se ha venido diciendo de ella con toda la razón que su sistema de las artes, “Lo Bello artístico”, es de los más interesantes y completos que existen⁸. Esta parte, pues, es la que incluye una sección dedicada a la Poesía y a la relación de ésta con otras artes; es decir, también posee extraordinario interés para la Literatura comparada. Únicamente el estudio y edición de todas aquellas obras estéticas que como la de Hartmann contienen elementos o capítulos sobre la literatura o la poesía es lo que hará posible reconstruir adecuadamente la Estética literaria histórica⁹. El lector advertirá que el pensamiento de Hartmann ha influido en la crítica contemporánea, habiendo sido utilizado por algún que otro crítico importante. No diré más. En lo que sigue me atenderé a una exposición estricta de la obra desde el punto de vista de su relación literaria, además absteniéndome básicamente de introducir puntualizaciones o conexiones teóricas con la tradición crítica y poetológica, que complicarían y me alejarían de la presentación nítida que pretendo. Sólo referiré aspectos, generales o particulares, de la filosofía de lo bello hartmanniana en la medida en que resulten ser convenientes para el eficiente encuadramiento del objeto literario.

Según Hartmann, es obligación del filósofo hallar una fundamentación firme para la Estética, es decir contribuir a la creación de una filosofía de lo bello, pues una vez hallado un principio reconocido éste se expandirá a manos de pensadores exclusivamente estéticos, teóricos e historiadores. Pero de la misma manera que una estética especial no puede prescindir de una filosofía general de lo bello, so pena de caer en el diletantismo, el filósofo aplicado a la reflexión sobre lo bello habrá de estar bien familiarizado con las producciones de todas las artes, ya que sólo esto evitaría el extravío en la pura abstracción o en la arbitrariedad constructiva. El problema básico en este sentido de la mayoría de los filósofos consiste en que, o bien no poseen un conocimiento profundo de lo bello artístico, o bien su conocimiento se limita a una o sólo algunas de las artes y, en consecuencia, se tiende a extrapolar ese punto de vista o esos puntos de vista particulares produciendo una generalización falsa. Es más, el pensador estético no sólo debe poseer un conocimiento receptivo sino también una experiencia de la teoría y de la práctica que, aun siendo meramente la del diletante, le permitirá una más inmediata y profunda introducción en la esencia y la comprensión

Wald, 1998). Éstas son, a mi modo de ver, las únicas incidencias a considerar en la edición que comentamos, por lo demás excelente. Por último, quepa recordar que se publica como volumen 14 de la no menos excelente colección “estética & crítica”, dirigida por el prof. Román de la Calle, de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia; colección en la que pueden leerse autores como Dufrenne, Hemsterhuis, Pareyson, Fichte, Crousaz o Richard Wagner, además de Vattimo o Fubini. Confiamos en que estas serias ediciones de Estética continúen y vayan a más.

⁸ Croce se refirió a Hartmann en varios lugares de su *Estética* respecto del sistema de las artes y además sobre su desacuerdo con Vischer en torno al tratamiento de lo bello, que acerca a éste a Schleiermacher, que por otra parte tanto interesaba a Croce. Cf. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Ágora, Málaga, 1997, págs. 399-400.

⁹ En lo que se refiere a nuestra lengua (y prosiguiendo con lo dicho en términos generales al comienzo) respecto del conjunto de la tradición europea, es justo decir que durante los últimos años es mucho lo que se ha avanzado y actualmente cabe afirmar que a excepción de Alemania y a pesar de la importancia de los estudios estéticos italianos, es en lengua española donde se puede encontrar el patrimonio estético, y también poetológico, mejor dotado de entre el conjunto de los países occidentales. Diferente asunto es que en nuestro país las tiradas editoriales de este tipo de obras sean muy cortas y que, además, una parte considerable de los trabajos consista en esfuerzos muy individuales e incluso aislados. No es mi deseo insistir sobre estas cosas; pero en cualquier caso no me sustraeré a recordar que España es un país con la mitad de habitantes que los otros grandes europeos.

artísticas. El filósofo ha de actuar inductivamente y, para ello, no importa tanto la cantidad de materiales empíricos como una agudeza encaminada a discriminar lo característico de cada campo artístico, lo esencial de lo inesencial, o lo que es lo mismo, lo esencial *de todas* las artes. El progresivo aumento de materiales teóricos e históricos conduce progresivamente hacia la división especializada, acrecienta el peligro de la dispersión haciendo desaparecer la captación del vínculo espiritual que subyace en el conjunto de las artes particulares, su unidad. Sólo la aparición de cuando en cuando de teóricos de entendimiento polifacético y penetrante puede evitar ese peligro y elevar la Estética a patrimonio de la humanidad en el que se apoyarían teóricos, críticos e historiadores.

Hartmann dice que lo natural en estética es comenzar por el estudio de la esencia de lo bello en general, para después pasar a su existencia concreta como belleza natural, histórica y artística¹⁰. Esa esencia de lo bello, no es tratada en primer término hegelianamente como el *ideal*, sobre todo procedente de Winckelmann y Schiller, sino propuesta intencionadamente como concepto, argumentando que éste es el que corresponde a las ciencias y a la filosofía y, por lo demás, porque de equipararse al concepto filosófico la idea *subjetiva* de lo bello, podría confundirse con la idea *objetiva* inconsciente e inmanente de lo bello, irrumpiendo la abstracción estética. Convendrá leer el siguiente párrafo, pues en él queda expresa la concepción general de la teoría estética del autor al tiempo que, como se comprobará fácilmente, en buena parte está escrito pensando en marcar su relación con Hegel, que por lo demás es grande e integradora, y los hegelianos:

Muchos estetas, especialmente aquellos estetas idealistas, que proceden dialéctica o deductivamente, creen preciso comparar la belleza con la necesidad, la verdad, la eticidad y la religión, como orientación preliminar al ámbito de lo bello, a fin de delimitarlo frente a otros dominios próximos de la vida espiritual; por mi parte, considero mucho más adecuado al asunto y más en correspondencia formal con el método inductivo, abordar esta cuestión sólo *después* de haber tratado el tema principal, es decir, en un capítulo final, junto con una investigación sobre la posición de lo bello en la totalidad del cosmos (*die Stellung des Schönen im Weltganzen*), o con la <metafísica de lo bello> (*Metaphysik des Schönen*); puesto que es en la relación de la belleza con la verdad, eticidad y religión donde se refleja la decisiva posición cósmica de lo bello, cuya significación metafísica, clave de la bóveda inductiva, descansa inmediatamente, a su vez, en la significación que posee lo bello en la vida del espíritu consciente. (pág. 124)

¹⁰ Este espíritu estético de totalización de su objeto adviértase que es decididamente antihegeliano y, por otra parte, convergente con Krause. Cf. W.F. Hegel, *Lecciones de Estética*, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983, vol. I; K.C.F. Krause, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995, Libro I. En este punto, Croce se mantuvo en la tradición hegeliana, aunque bien es verdad que transformando, por así decir, la naturaleza del objeto. Cf. B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. cit., I, cap. 2. Pienso que la postura de Hartmann sería la pertinente hoy, no sólo por concepción general sino además por el hecho concreto relativo a la situación actual de las artes, es decir de multiplicación de las artes menores y disminución de las mayores. He expuesto este argumento a propósito de mi propia visión general en un ensayo muy sintético: <Estética y objeto estético>, en *Caracteres Literarios*, 5 (2001), págs. 125-130.

Hartmann estudia la apariencia estética¹¹ considerando, tras una cuidadosa y eficaz argumentación, que la belleza no es algo perteneciente a las cosas en sí mismas con independencia de la percepción de las mismas; que lo bello, contenido de conciencia ideal y por tanto fenómeno subjetivo, siempre reside en la apariencia, sea en la apariencia de los sentidos o en la de la fantasía, y de ahí la diferencia que corresponde, en cuanto medio de fijación de la objetividad ideal de lo bello, a la poesía y a la música frente a la escultura o la pintura. En el primer caso no es más que la fijación de *signos escritos* en *cosas* materiales *en sí*. El comportamiento estético, justamente se atiene a aquello que omiten los comportamientos tanto teoréticos como prácticos, esto es el fenómeno subjetivo, abstrayéndolo de las causas e independizándolo en tanto que pura apariencia. Esta abstracción será muy fácil en lo concerniente a la introducción de realidad alguna que enturbie la pureza de la apariencia. Las realidades que se encuentran a la base de las obras artísticas son fáciles de abstraer, pues son llevadas a la apariencia estética mediante pura relación artística, fuera de la cual nada son. Las apariencias estéticas de las obras de arte libre, es decir visuales o auditivas, podrían denominarse libres, por cuanto no se encuentran ligadas a una realidad correspondiente, mientras que en las no libres sólo subjetiva y momentáneamente puede procederse a su desligamiento. Es necesario afirmar la diferencia entre fenómeno subjetivo y realidad, pues sólo esa separación hace posible el comportamiento estético, la apariencia estética (*ästhetischer Schein*). El realismo transcendental, a diferencia del realismo ingenuo, incapaz de abstraer en lo dado la belleza natural, y del idealismo subjetivo, que toma la apariencia como realidad única, es lo que hace posible la distinción del comportamiento estético. La apariencia estética no es que no sea una ilusión sino que realiza justamente el punto de vista de la experiencia pura, se hace concreta, es algo; pero la apariencia estética no adopta ni la realidad inmediata ni una mediata y por ello renuncia a la significación realista y, asimismo, a la verdad realista, no pudiendo ser falsa, falsa apariencia, pues no pretende alguna verdad; ni puede engañar, a no ser a quien no ha comprendido, que más bien se autoengaña. Asimismo, como la apariencia obliga a ser concebida como pura apariencia, obliga al sujeto a olvidarse tanto de sí mismo como de su captación, al igual

¹¹ El importante concepto de apariencia estética se recordará que quedó consagrado estéticamente por Schiller, quien lo hizo valer relevantemente a propósito de lo sublime. Por eso el arte tiene todas las ventajas para esta experiencia y ninguno de sus inconvenientes. Véase F. Schiller, *Lo Sublime*, ed. de P. Aullón de Haro, Málaga, Ágora, 1992. Hartmann explica que la apariencia estética es puramente subjetivo-ideal, es contenido de la conciencia y por lo mismo ese contenido es ideal, así en la música, pero también en las artes figurativas; y puesto que la apariencia estética y su contenido son ideales, <también la estética ha de ser puramente idealista, si pretende ser pura estética; todos los intentos de mediación en este terreno (“real-idealismo” o “ideal-realismo”) se basan en un completo desconocimiento de la esencia de la concepción estética; y lo mismo sucede con el intento de fundamentar una estética puramente realista. Este carácter idealista de la estética debe pasar a un primer plano *tanto más decididamente cuanto más realista* es la teoría del conocimiento, la metafísica y la ética con que se construye un sistema filosófico (...). Si es la esencia la que por doquier se revela a sí misma y su esencialidad ideal, es dicha esencia la que se manifiesta en el fenómeno objetivamente real; ahora bien, en lo bello nos ocupamos de la apariencia estética o del fenómeno subjetivamente ideal, abstraído de cualquier realidad. Como normalmente se suele hablar del “fenómeno”, sin añadir “subjetivamente ideal”, se suele entender con ello el fenómeno objetivamente real; por eso es mejor evitar en estética la expresión “fenómeno”, cuando aparece sin añadido alguno, y hablar de “apariencia” (como ha hecho Hegel, captando correctamente el sentido de la expresión, aunque posiblemente no tenía clara conciencia de los motivos que le llevaron a ello)> (págs. 139-140). Por otra parte, y en un sentido amplio y más bien genealógico y disciplinario, añadiré que he insistido ya en más de una ocasión en que la Estética es una disciplina de creación idealista, empezando por Pitágoras, que es donde creo que debe situarse su origen aun como saber no autónomo. Puede verse al comienzo de mi artículo <Positivismo e idealismo en Estética: Krause>, en Y. Lissorgues y G. Sobejano (eds.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, P.U.M., Toulouse, 1998, págs. 265-272.

que de la realidad objetiva que se encuentra a su base; y de este modo el contemplador se pierde en ella. Cuando reaparece el yo, tal sucede en la reflexión estética, no hay comportamiento estético sino teórico. Por lo demás, la clasificación de los tipos de apariencia estética, siendo ésta el concepto fundamental de la Estética, podrá servir para una clasificación de las artes.

A la apariencia visual y a la apariencia auditiva contraponen Hartmann la apariencia de la fantasía. Son dos los tipos de apariencia auditiva, y pueden unirse al modo del movimiento y el reposo, aunque no se trate de movimiento espacial. El primer tipo es la musical y el segundo la mímico-musical; un tercer tipo sería la mímica lingüístico-musical o canto expresivo, en el que las alturas tonales están musicalmente determinadas, mientras que las tonalidades próximas, su cromatismo, dinámica y vinculación dependen de la mímica declamatoria del lenguaje. La apariencia auditivo-visual corresponde a la mímica, tanto a la gestual del lenguaje (en el arte escénico) como a la gestual del canto (en el arte del canto operístico). A estas unidades naturales se les puede añadir otras uniones artificiales en relación con la danza y el acompañamiento musical. Todos los tipos de apariencia, formal, visual y auditiva pertenecen a la apariencia sensible de la percepción. Sólo cabe añadir a éstas la apariencia que permanece dentro de la fantasía del artista, a la cual le basta la garantía de las condiciones para su reproducción en la fantasía de otros individuos. De hecho, en principio todos los tipos son apariencia de la fantasía pero con propósito de pasar a apariencia perceptiva. La apariencia de la fantasía únicamente alcanza su definitiva forma en tanto que apariencia estética en la poesía, sin pretender otra cosa. A diferencia de las anteriores, es ésta justo aquella que se distingue como un *género* especial entre los demás tipos; éstos son especies del género de la apariencia perceptiva, mientras que la fantasía poética es género específico.

Los sentimientos estéticos son el efecto psicológico de las apariencias. Lo bello no se encuentra en estos efectos, sentimientos, ni en las causas de la apariencia, sino en esta misma. Junto a los sentimientos, que podrán ser aparentes y reales, cabría hablar de sentimientos de la fantasía, que se comportarían respecto de los reales de igual modo que la apariencia de la fantasía respecto de los hechos reales que refleja. Sería excesivo afirmar que es la fantasía el órgano suscitador de los sentimientos o afecciones aparentes, como suscita la apariencia de la fantasía. Sea como fuere, los sentimientos reales poseen mayor intensidad y duración que los aparentes y, en consecuencia, estos últimos son fácilmente sustituibles. Esta capacidad de sustitución es condición de posibilidad para la poesía y para la música. Los sentimientos aparentes simpáticos, a diferencia de los reactivos, en razón de la identidad de su contenido con el contenido anímico de la apariencia dan lugar a una proyección involuntaria e inevitable; se produce la ilusión de que los sentimientos suscitados en el contemplador son propiamente el contenido de la apariencia, cuando más bien se trata de análogos sentimientos a los que el artista pone en la apariencia. Ante las obras llamadas de las artes subjetivas (lírica, música y pintura de paisaje), en las cuales el autor no pone más contenido que el de sus sentimientos subjetivos, el contemplador se desprende antes de su subjetividad, arrebatada, al reconocer el contenido de los sentimientos estéticos aparentes que en él se suscitan en cuanto que contenido propio de la obra artística. El autodesplazamiento del sujeto en el objeto es una ilusión estética.

Explica Hartmann que lo bello consiste en el aparecer de la idea, y ésta debe estar implícitamente contenida en la apariencia, que será simbolización o expresión de

la idea. Lo bello lo es en la medida en que es un aparecer de la idea. Aunque sea presentada en la apariencia, la idea permanece directamente inconsciente, y ello es razón del misterio de la belleza. En esto hay grados, como en la logicidad de lo bello. La idea inconsciente, más que desde un principio lógico formal ha de considerarse en cuanto a su contenido intuitivo. Pero lo poetizado ha de surgir del acervo de posibilidades lógicas latentes en la idea, su construcción ha de ser desde el punto de vista lógico consecuente y, microcósmicamente, significativa, o lo que es lo mismo, adecuada a fin de instituirse como sustitución o representación de la idea absoluta, ya que ésta no puede introducirse en la apariencia estética. Entre lo bello artístico y lo bello natural no hay contradicción, ya que éste coincide con el anterior en que únicamente existe en cuanto fenómeno subjetivo en la conciencia humana, pero la diferencia entre uno y otro no reside en que el primero ha de pasar dos veces por la conciencia, la del artista y la del contemplador, sino más bien en que el paso por la conciencia de lo bello natural, como la captación de la obra artística, es receptiva o reproductiva mientras que el tránsito de lo bello artístico a través de la conciencia del artista es productivo. Receptividad y productividad no son términos estrictamente contrapuestos. La belleza natural sirve como medio de estímulo para la belleza artística. A pesar de existir artes que no poseen modelos naturales, cabe dudar de que sin la belleza natural hubiera llegado a realizarse la artística.

Hartmann propone que la existencia real de lo bello puede dirimirse de tres maneras posibles: en función de la exclusiva subjetividad o por la simultaneidad objetiva-subjetiva; por la relación entre apariencia y la realidad de la existencia de la vida; y en último lugar en razón de su surgimiento. Si el análisis le permite advertir de la inesencialidad de una u otra elección, decide sin embargo la tercera manera en virtud de su aspecto más manejable, su mayor naturalidad por proximidad a lo dado y, además, el poder evitar de este modo la fragmentación del pensamiento o la doctrina artística (*Kunstslehre*) en favor de otra clasificación. El sistema de las artes de Hartmann, dotado de gran solidez epistemológica, se constituye a partir de la dicotomía de bello artístico no-libre y bello artístico libre, aunque ahí hace constar previamente una cierta actividad artística dirigida a los tres grados más bajos (lo sensible, material y dinámicamente agradable), que carecen de significación artística independiente al igual que sus obras desde el punto de vista de la belleza artística. Al segundo caso, de lo bello artístico simple corresponde la concreción de lo individual, mientras que el anterior se inicia en el nivel de lo dotado de finalidad pasiva. En el último y cuarto lugar general se tratará de las artes libres compuestas. No voy a proceder a describir en su conjunto el amplio y valioso sistema hartmanniano de las artes, sino que procederé selectivamente mediante un estricto criterio de interés literario.

Respecto de las artes no independientes, que son de rango inferior, como previo grado elemental, no nos interesan aquí las meramente espaciales de apariencia visual estático-atemporal, de pura apariencia formal o visual, que son ornamentales y cromáticas, pero sí las artes meramente temporales del cambio espacial en la apariencia auditiva, pues trataríase en éstas no ya de la rítmica y de los sonidos inarticulados sino también de las alturas tonales que discurren articuladamente, sean productivas o reproductivas. Sería de consideración productiva el arte de la configuración cadenciosa del lenguaje, esto es la estilística eufónica o arte del habla en prosa y la poética en cuanto que arte de construcción del verso. Este último constituiría un arte auxiliar que no considera la conexión interna entre el contenido poético y la forma lingüística y que también pudiera ser utilizado como auxiliar de artes no-libres ajenas al arte poético, tal la encomiástica o la didáctica. Sería de consideración reproductiva el arte de la

declamación cadenciosa o eufónica, que es ajena a la expresividad de la declamación, así como el bello canto carente de expresión, semejante a la música puramente formal. De las artes del movimiento espacio-temporal, que han de incluir los juegos de agua y fuego y el arte de la danza carente de expresión, es preciso señalar que integra el arte de combinación auditivo-visual, como la danza formalmente bella acompañada de sonido rítmico, ritmo que pudiera tenerse en cuenta respecto del recitado de versos rítmicos, así en el recitado de los coros de la tragedia griega.

En relación a las artes no-libres, hay que distinguir, por oposición a las libres, siete rasgos: son esencialmente de finalidad extraestética; suscitadoras de sentimientos reales; únicamente bellas en tanto que el contemplador separe su apariencia estética de su realidad; siendo que sólo dicha separación provocaría sentimientos estéticos; separación que se encomienda al artista (como en las copias); obras que, en cuanto que cosas materialmente duraderas, aquello que las hace reales, su material, tiene valor autónomo; y, por último, en el caso de querer suscitar sentimientos reales y ejercer una finalidad extraestética mediante el lenguaje, el sentido de las palabras se propondrá obtener una verdad real, la que al arte libre no interesa, pues éste se basta con la verdad ideal. Las artes no-libres son las tectónicas, subordinadas a las técnicas que se aplican sobre los materiales, así las de utensilios, la arquitectura y la jardinería.

En relación a las artes libres y simples, su división ha de efectuarse, como en las restantes, en función de los tipos de apariencia estética. Se han de rechazar divisiones dialécticas a no ser que éstas sean natural consecuencia de la cosa, y a este fin también los conceptos universales abstractos. Serán clasificaciones rechazables aquellas muy restringidas o aquellas muy amplias, así como las que coordinan subespecies de artes distintas o bien que equiparan artes de significación superior con otras de significación inferior (por ejemplo, la poesía respecto de las artes de la percepción, cuya contraposición tiene primacía). Las clasificaciones no se imponen de forma asertórica sino mediante la claridad y la alta competencia a lo largo del tiempo. El propósito pertinente será la división entre las artes de apariencia perceptiva y las de apariencia fantástica, es decir la poesía, la cual es de una potencia superior y de una dignidad ideal, aunque conviene mantener un paralelismo entre ambas y en virtud del cual a la épica corresponde el arte figurativo, a la lírica la música, y a la dramática el mimo¹². Pertenecen a las artes de la apariencia perceptiva las visuales o figurativas y, por otra parte, las musicales, entre las cuales se incluye el arte escénico (o mímica integral), que es de unidad natural visual y auditiva, y clasificable en dos tipos, según la vertiente gestual corresponda bien a la gesticulación lingüística, bien a la gesticulación del canto

¹² Dice Hartmann que <los amantes de las denominaciones abstractas encontrarán de nuevo en la división bipartita entre artes de la percepción y artes de la fantasía, una verificación de la división schellinguiana entre las series real e ideal; y los partidarios de la tríada dialéctica, reconocerán en la segunda división tripartita, la tríada de lo objetivo, subjetivo y subjetivo-objetivo. Pero esta última división representa, además, en las artes de la percepción la diferencia entre inmovilidad, cambio y movimiento; o especialidad, temporalidad y espacio-temporalidad; o, en fin, apariencia visual, auditiva o apariencia combinada auditivo-visual; y en las artes de la fantasía reproductiva representa, al menos, el predominio o equilibrio de los elementos implicados. En ambos grupos o series, la segunda división tripartita representa, en fin, el predominio de la intuición, de la sensación, o del equilibrio entre ambas, respectivamente, tal como se da en la actividad de la voluntad. Que el epos, destinado a la recitación, en su intuibilidad plástico-colorística es análogo al arte figurativo, del mismo modo que el canto de un determinado *lied* lo es a la música, y un drama al mimo, es algo sumamente claro, siendo estas analogías y paralelismos tan a menudo reconocidas y acentuadas, que resulta absolutamente inconcebible pensar en pasarlas por alto sin mencionarlas una vez más> (págs. 225-226).

expresivo. La primera necesita de un texto, la segunda de texto y composición musical. La poesía dramática y la ópera toman estas artes a su servicio, pero no sometidas al servilismo, incluso a veces es cierto que se sobreponen problemáticamente contraviniendo los valores poéticos y musicales. En la unión de dos artes ha de prevalecer el dominio de aquella de superior valor, pero no despóticamente. Si el poeta quiere ser dueño absoluto de su obra no debe escribir únicamente para la escena. La mímica lingüístico-gestual constituye un arte sustancialmente moderno. Es tan rico el contenido de los grandes poemas dramáticos que nunca podrá afirmarse la superioridad de un tipo de interpretación sobre otro. Los valores de la mímica, dice Hartmann, suelen ejercer un poder mayor sobre el público que los valores poéticos, y considera incomprensible cómo hasta el presente no ha sido ésta objeto del estudio estético.

La poesía, o arte de la apariencia fantástica, queda organizada por Hartmann mediante la matriz de la tríada de épica, lírica y género dramático, y éstos a su vez con sus consiguientes subdivisiones, como veremos. En perspectiva general, la apariencia de la fantasía es producida por el oyente únicamente en función del sentido de las palabras que oye. El sonido de la configuración del lenguaje no pertenece propiamente a la poesía en cuanto apariencia de la fantasía (según ya vimos) sino de la perceptiva, la cual habrá de estar conducida hacia un efecto de contribución y en armonía con el efecto del sentido del lenguaje, retroactuando sobre la configuración poética y condicionando los estilos poéticos. La contribución de esta perceptiva es importante para el efecto poético, si bien éste puede tener lugar sin ella. Es en realidad un añadido extrapoético, lo cual no quiere decir que la poesía se separe del lenguaje en general. Voz, dicción y declamación ayudarán al efecto poético, pero la configuración del lenguaje podrá estar ya cargada de expresividad, aun no atrayéndonos la belleza lingüística formal, y por ello es preciso renunciar a ésta a fin de acentuar aquello que es característico de la expresividad. Por lo común el poema traducido, aun perdiendo la belleza formal de su lenguaje originario y parte de su adecuación expresiva en relación al sentido, mantiene el efecto poético en virtud de su grandeza y profundidad. Como tal, la poesía es un arte simple, aunque habitualmente se muestre como un aspecto, si bien dominante, en una obra compuesta. Si lo determinante de la poesía es el sentido, ésta no consiste en un arte auditiva. A excepción de los nombres propios, en los que la palabra ofrece representaciones singulares, el sentido de la palabra va referido a representaciones más o menos generales. En estas representaciones conviven una parte intuitiva y una parte conceptual, y puesto que las connotaciones conceptuales proceden de intuiciones, el retrotraerse etimológicamente a la significación originaria de las palabras hace a éstas poéticamente más rentables. La significación de la palabra encierra en sí múltiples intuiciones particulares. La palabra, cuanto más aislada aparece mayor impresión da de abstracta, pero su conexión con otras palabras produce la reaparición de determinadas intuiciones particulares de las muchas que contiene, reduciéndose de este modo lo abstracto de su significación. El arte poético del verso consiste en la elección conveniente de palabras y en la conexión de éstas mediante proposiciones a fin de elevar al máximo la intuibilidad de su sentido, que es lo pretendido por las figuras poéticas. El intento de acentuar la intuibilidad se consigue cuando el oyente resulta inducido, mediante el sentido intuitivo de los términos, a producir en su conciencia la apariencia fantástica que el autor ha querido expresar con sus palabras. A mayor vivacidad de la fantasía del oyente, mejor e inadvertidamente completará éste los diferentes elementos y las particularidades que el autor deja sin determinar, conduciéndolas a su individual determinación:

Cuanto más vivaz sea la fantasía del oyente, tanto mejor completará, sin percatarse de ello, el interior o el paisaje en el que sucede la acción, la apariencia personal de las figuras que intervienen, y en general todas aquellas particularidades que el poeta deja sin determinar, configurándolas en su determinación individual. Pero todos esos añadidos resultan inesenciales para el efecto poético; no en el sentido de que el poeta, en lo más elevado de su labor y en lo que se refiere a su determinación individual, considere *en general* indiferente la elaboración autónoma de la apariencia fantástica inducida, sino sólo en el sentido de que las indicaciones que el poeta deja sin determinar resultan esenciales para la *constitución inmediata* del efecto poético de la acción, siempre que no contradigan sus rasgos esenciales y establezcan con ellos una relación armónica, en función de la ley de la correlación. En el ámbito de estos aspectos inesenciales, pueden darse formas absolutamente diferentes de complementar el efecto poético de la apariencia fantástica, siendo indiferente, a la hora de enjuiciar la complementación de la expresión lingüística, si, una vez efectuada la interpretación, se aprecia un notable desvío entre las apariencias fantásticas suscitadas en los diversos oyentes, o si dicho desvío se establece respecto de la apariencia fantástica del poeta mismo. El poema puede y debe determinar la apariencia de la fantasía, mediante la dirección del lenguaje, sólo hasta alcanzar una esencial determinación de sus rasgos para simbolizar el contenido ideal; no puede ir más allá de este límite, y si se atreve a restringir la libre actividad de complementación que ejerce la fantasía del oyente sobre los rasgos inesenciales, sin dejarle espacio alguno para desarrollarse, comete un error muy grave. Aquí debe aplicarse el conocido dicho: *le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire*; pues, como es sabido, en poesía cualquier género resulta bueno, excepto el aburrido. (págs. 296-297)

A su vez, Hartmann aplica esta teoría a la relación idealismo/realismo, mostrando que este último se equivoca cuando desde una perspectiva antipoética pretende limitar la libertad de fantasía del receptor, pues el modelo de la realidad no marca diferencias entre rasgos esenciales e inesenciales. Sólo la apariencia de la fantasía <constituye la forma de manifestación sensiblemente concreta a la que le resulta implícito el contenido ideal de la obra de arte, comportándose respecto del lenguaje poético como el contenido respecto de la forma, o como lo expresado respecto de la expresión> (pág. 298). La apariencia fantástica es la apariencia sensible, potenciada por la fantasía; la apariencia sensible en su totalidad, especialmente determinada por los sentidos superiores. Las sugerencias que emanan de la palabra poética desencadenan el juego de la imaginación en que consiste la apariencia *poética* de la fantasía. El arte de la apariencia de la fantasía puede concebirse, en cuanto a sus componentes esenciales, en tanto que síntesis superior del arte de la vista y el oído efectuada en la fantasía, de manera semejante a la mímica integral; por ello la poesía, como el mimo, es un arte espacio-temporal del movimiento. No debe mezclarse la apariencia auditiva de la recitación poética con la apariencia fantástica de las figuras poéticas, pues constituye un mero medio de separación de la apariencia de la fantasía del discurso hablado. A la apariencia fantástica de las intuiciones visuales sólo puede unirse la apariencia fantástica de las sensaciones auditivas.

La poesía, en su apariencialidad fantástica une los medios necesarios a fin de expresar lo espiritual e intelectual, que procede de lo íntimo, sin las limitaciones propias de las artes figurativas, las cuales separan y fijan un momento aislado; mientras que las

artes del sonido representan los sentimientos según su determinación intuitiva, pero sin mediar determinación representativa y, en consecuencia, sin aclarar los motivos que los producen. La poesía puede considerarse el arte más universal y espiritual, si bien ha de compensar su universalidad con una relativa carencia de determinación sensible en comparación con las artes perceptivas, las cuales la complementarían. De la poesía se puede afirmar que es la más elevada de las artes siempre que supere, y esto en virtud de su espiritualidad, el peligro de exceder los límites de la apariencialidad y, por tanto, del arte. Por otra parte, también hay que señalar que entre los distintos tipos de poesía puede tener lugar una relación análoga a la existente entre las diferentes artes perceptivas, en las cuales puede predominar la intuición objetiva, el sentimiento y la sensación subjetiva o bien un equilibrio entre éstos. La contraposición entre intuición y sensación se produce tanto en los diferentes tipos de poesía como en las artes perceptivas. Esto define la regla general y las posibilidades de predominio, aunque es cierto que puede haber excepciones, usualmente por extralimitación o por insuficiencia. El hecho, excepciones aparte, es que los tipos de poesía (épica, lírica y dramática) mantienen entre sí la misma relación que en las artes perceptivas media entre las figurativas, las del sonido y las mímicas. Es decir, entre las artes perceptivas, el arte figurativo ocupa la misma posición respecto de las demás artes de su mismo grupo que aquella que la épica posee entre los géneros poéticos. Correspondencia análoga a la de los tipos de poesía puede predicarse de las artes perceptivas en relación a ésta.

La épica ocupa una posición semejante a la del arte figurativo entre las artes de percepción, siendo de esperar un subgénero épico en predominante correspondencia con la plástica y otro con la pintura. Del mismo modo que la plástica se desarrolla con anterioridad a la pintura, la épica plástica es más temprana que la épica pictórica. Ésta se corresponde, pues, con el período en que la cosmovisión pictórica (que fue la romántica —es decir de la época cristiana) ha abandonado la forma plástica de ver el mundo (por antonomasia la del clasicismo griego). La épica plástica se tiene por la más genuina, tomándose la pictórica por un subgénero de ésta, y tal interpretación se justifica en el hecho de constituir la épica plástica el subgénero poético más distante de la lírica y la dramática y ser, por tanto, el más apropiado a fin de caracterizar la diferencia entre la épica y los otros tipos de poesía, al igual que el arte plástico establece una clara diferencia entre el figurativo y las demás artes perceptivas. La épica plástica señala en el arte de la poesía la culminación de la intuición objetiva, como el arte plástico entre las artes perceptivas¹³. Por su parte, la épica pictórica resulta ser más lírica e incluso se sirve de ciertos elementos dramáticos, en coincidencia con la pintura. A la épica plástica corresponden sobre todo sucesos más dirigidos por los dioses y el destino que por la voluntad del hombre, y prefiere las amplias masas populares entre las que sobresalen determinados individuos nítidos y de dirección esencial, casi aislados y representativos, pero evitando los efectos sentimentales sobre la base de estados culturales simples, fácilmente inteligibles e incluso conocidos y muy localizables. Por

¹³ Dice Hartmann que <la épica plástica es, desde luego, arte del movimiento, pero es el género poético más próximo, a la apariencia de las formas en reposo, por cuanto el movimiento de la acción avanza de la manera más serena y distendida posible; ante nosotros se despliega, en consecuencia, el sereno fluir de los sucesos en vez de las tensas fuerzas que los impulsan. Además, la épica plástica se asemeja a la pura apariencia formal de la épica desde el momento en que renuncia a los efectos sentimentales subjetivos, es decir, al colorido y claroscuro de los afectos, dejando que obre tan sólo la pura forma objetiva vista bajo una luz serena, clara y uniforme. Por último, se acerca a la épica en lo que constituye su aspecto más importante, esto es, ateniéndose al grado de concreción de la belleza genérica; dicho de otro modo: simboliza el ideal genérico diferenciado, pero en el preciso momento en que efectúa su transición al ideal individual concreto> (págs. 306-307).

todo esto, la época más adecuada a esta poesía es la heroica, que carece de la individualidad específica y la pluralidad de condiciones vitales, y encuentra su madurez en el tránsito de una etapa infantil a otra de juventud. En fin, esta épica plástica ha descendido de esas alturas a los niveles bajos de los estratos contemporáneos de la sociedad, burguesa o rural, poblada de individuos de costumbres simples e individualidad poco definida en círculo de grandes acontecimientos históricos sobre los que puede ganar un fuerte interés épico el idilio (así, *Hermann y Dorothea*). Pero el resultado suele ser un híbrido de épica plástica y pictórica, incluso a manos de los grandes poetas, y ya no se trataría de epopeya sino más bien de novela en verso, no siendo ahora propiamente épica o poesía recitada, pues se ha pasado al ámbito de la poesía leída. Por su parte, la épica pictórica o épica lírica se vale de mayores medios y brillantez en la descripción de las relaciones vitales y los cambios de situación que la plástica, prefiere la temática caballescica e incluso lo sobrenatural y religioso, la colisión entre pueblos cultos y salvajes, el exotismo propenso al paisajismo poético, y alcanza su mayor generalidad cuando presenta no ya ideales naturales sino convencionales. Este carácter convencional del idealismo heroico, cuando se acentúa, conduce el ideal romántico a la caricatura, y al poeta a ironizar (*Orlando furioso*). Ahora, favorecido por el claroscuro y la refulgencia del color tendentes a la expresión subjetiva, aparece lo humorístico, un nuevo elemento que entra en juego y no tenía cabida en la épica plástica. La aproximación humorística en cuanto modificación de lo bello, hace ver que la épica pictórica supera en algunos aspectos importantes el valor de la plástica. El peligro de la pictórica está sobre todo en el poeta que se hace presente y en sus reflexiones, que pueden escapar a la disposición adecuada, siendo en estos casos una lírica humorística la que determina el mantenimiento de la métrica. <Cuando el elemento lírico pasa a un segundo término, la epopeya humorística abandona aún más el revestimiento métrico y se transforma en novela humorística (*Orlando furioso* y *Don Quijote*)> (pág. 311). Hay pues un tránsito entre la poesía épica pictórica y la poesía lírica.

La poesía lírica la clasifica Hartmann en lírica épica, lírica pura y lírica dramática. 1) <La lírica es épica cuando tiene su origen en el sentimiento del poeta – siendo éste un requisito indispensable- y, a su vez, suscita un sentimiento en el oyente, pero de tal modo que incluso el elemento sentimental parece ocultarse detrás de la intuición. Así pues, la lírica épica es una lírica intuitiva en la que ocupa un primer plano la intuición, en la que se encierra el sentimiento de forma inmanente> (pág. 312). La lírica épica es el polo objetivo de la poesía lírica, pareciendo entregar de modo por completo ingenuo una pura objetividad en la cual se oculta la subjetividad del sentimiento, de manera que mediante su efecto suprime esa subjetividad en el oyente. El poeta no se hace presente, y las figuras no expresan reflexiones acerca de su estado sentimental, limitándose involuntariamente a ponerlo de manifiesto. Cierta simbología tiene cabida: a veces acciones simbólicas involuntarias, alguna simbología de la vida natural. Cuando son tomadas imágenes de la naturaleza o de la historia con el propósito de ilustrar estados sentimentales, se trasciende la lírica épica u objetiva para acceder a la subjetiva o pura. Algunas canciones populares y *lieder* son característicos de esta lírica épica. 2) Por su parte, la lírica pura o subjetiva se define por ser expresados en ella sentimientos y afectos y constituir el lugar de equilibrio entre la anterior épica y la dramática: representa la pura esencia del género. A su vez, en esta poesía lírica se disciernen tres subgéneros. En primer lugar, el subgénero de la lírica sentimental propiamente dicha, en la cual los sentimientos carecen de motivo y la persona afectada no parece ser consciente de sus causas, o éstas son inadecuadas, y aunque pueda

atribuirse el sentimiento a las mismas, la relación puede tener cierto significado simbólico (por ejemplo, traído de la naturaleza). La lírica sentimental en estos casos se mezcla con la lírica intuitiva. En la medida en que dichos sentimientos vienen ocasionados por los motivos que impulsan a la objetivación, se produce una transición. En segundo lugar, el subgénero de la lírica situacional, el cual integra la mayor parte de la poesía lírica, en la que el poeta se lamenta o clama. No basta aquí con describir sino que es necesaria una expresión sensible de los sentimientos suscitados en las determinadas situaciones. Si estas situaciones se introducen sólo para aclarar o explicar dichos sentimientos, se tratará de una poesía lírica situacional sentimental; en el caso anterior se trataría más bien de una lírica épica e intuitiva. La lírica situacional trata en particular de un sentimiento, o alguna contingencia que suscita un específico sentimiento. En tercer lugar, el subgénero de la lírica contemplativa, <que surge desde una contemplación reflexiva de la vida y del curso del mundo> (pág. 316). Ciertos motivos recurrentemente suscitan en el alma parecidos sentimientos y destacan de entre los cambios contingentes. Cuando el poeta se hace consciente de esto, el sentimiento se eleva por encima de lo concreto de las situaciones, y queda condicionado por lo inmutable y lo que retorna, perenne y esencial, obteniendo su contenido ideal de carácter microcósmico que, adecuadamente simbolizado, alcanza el máximo valor estético. Se trataría de separar mediante la indispensable contemplación lo contingente de lo esencial, universal y necesario; pero no debe la contemplación sobrepasar un nivel intuitivo o convertirse en conceptual o abstracta, pues se alejaría del arte. La impresión poética es corrompida por la reflexión intelectual, o por los restos del conceptualismo abstracto que ésta deja adheridos a la contemplación. El poeta no ha de pensar con el intelecto sino con intuiciones. La alta filosofía especulativa y mística es muy fructífera para el poeta, pero no para ser trasladada al verso sino para que su fuerza promueva la misteriosa intuición poética del contenido ideal que asciende de la profundidad inconsciente del espíritu presentándose ante la conciencia sin tener ésta noción precisa de su origen¹⁴. Antropológicamente, la subjetividad de la lírica contemplativa se halla limitada a la impotencia y a la pequeñez del hombre en comparación con el mundo, así como al aislamiento que la conciencia individual experimenta sobre sí, la consideración consoladora de la caducidad de todo lo humano, el alivio de la compasión o la resignación confiada, y la conciliación y la redención ideales mediante la entrega a la Providencia. La lírica contemplativa pone estéticamente de manifiesto el valor sentimental del cosmos y, en su lucha, halla ocasión para la profundidad conmovedora, para lo cómico, lo trágico y lo humorístico. La lírica contemplativa se puede transformar en axiológica su relación con el valor sentimental del mundo; en monista o panteísta, analizada desde la perspectiva de la elevación del sentimiento particular a universal. Estos dos aspectos coinciden en la lírica mística, la cual, si subraya la reacción sentimental de la conciencia religiosa se presenta como lírica religiosa, y si se

¹⁴ La lírica contemplativa <como lírica, no ha de prestar forma intuitivamente sensible al contenido ideal en función de su propia verdad, sino más bien para poner de manifiesto su conexión regular y esencial con tales afectos fundamentales y sentimientos originarios. La lírica no pretende revelarnos la idea de la vida y del mundo (*die Idee des Leben und der Welt*), sino la idea de la vida afectiva (*die Idee des Gemüts*); sólo desvelando sus profundidades es capaz de mostrar cómo reacciona el corazón ante las más profundas ideas sobre la vida y el mundo. La lírica contemplativa es el más subjetivo de todos los subgéneros líricos, no porque exponga todas y cada una de las particularidades de la subjetividad, otorgándole su esencial validez universal; en este sentido resulta tanto más subjetiva cuanto más objetiva parece ser, es decir, cuanto más desnudamente presenta la esencia íntima de la vida y del curso del mundo.. Considerada desde esta perspectiva, también puede conducir a interpretaciones erróneas la expresión “lírica reflexiva”, porque parece como si designara algo que contradice tanto el aspecto sentimental como la subjetividad propia de toda lírica, en vez de representar su potencia más elevada> (págs. 317-318).

aleja de las posibles determinaciones de las religiones positivas ha de tomar el nombre de lírica filosófica. Esta última supera el punto de vista antropológico. La lírica contemplativa, que nace de una concepción única que intuitivamente se le ofrece al alma, ha de optar por la brevedad o bien por el apoyo de la lírica sentimental y situacional. La lírica contemplativa es poco cantable, sobre todo porque la música sólo es capaz de la expresión de contenidos sentimentales y de los movimientos del espíritu, mas no de los contenidos representacionales de sus motivos. Poesía y música se alejan en la medida en que en la primera predominen el contenido espiritual y la reflexión acerca de lo universal. La poesía lírica tiene el peligro de desviarse del arte libre tanto por el exceso de contemplación intelectual como por la simple artificiosidad lingüística.

3) En último lugar, la lírica dramática o lírica de la pasión y la motivación, que antecede por proximidad al género dramático. En dos sentidos la lírica puede ser dramática: <La lírica extrínsecamente dramática es aquella que, en la representación del cambio que representan los sentimientos, refleja el curso de una acción dramática, sin que el sujeto lírico se comprometa de manera activa y esencial en dicha acción. La lírica íntimamente dramática, por el contrario, es aquella que resulta ella misma dramática por la lucha entre sentimientos y pasiones, por o que se ve obligada a presentar dialécticamente la secuencia de motivos que desemboca en la decisión dramática de la voluntad, o bien a presentar de forma intuitiva la pugna dialéctica que enfrenta los sentimientos e intereses de varios sujetos líricos> (pág. 323). El lugar de la primera está en el poema lírico extenso o en un gran ciclo de *lieder*. La acción externa, propia o ajena, puede reflejarse en el alma de uno o de dos y más figuras que alternativamente se expresan, aproximándose al drama, aunque la recíproca expresión de sentimientos no se configure como un diálogo. La lírica dramática puede entenderse como el punto más elevado de la lírica en el sentido de que ocupa un lugar de transición entre los géneros lírico y dramático.

El género dramático, dice Hartmann, tiende a restaurar el equilibrio entre intuición y sentimiento. Tiene razón Hegel al considerarlo una síntesis, y Kirchmann al considerar que la representación escénica es lo que condiciona la diferencia entre el género dramático y los demás géneros de la poesía. <En principio, la intuición objetiva aparece en el género dramático únicamente en la mímica que le acompaña, lo que presupone que los recitantes interpretan al mismo tiempo los papeles (...) Dicha objetividad, como tal, aún cae fuera de la poesía, y pertenece a la *obra de arte compuesta* que es la representación dramática> (pág. 328). Naturalmente, a diferencia de la lírica, el género dramático tiene que caracterizar a la figura que habla por medio de la intuición objetiva. Las semejanzas y diferencias del género dramático con la épica están ampliamente condicionadas por la representación. Las más importantes diferencias entre épica y género dramático pertenecen a la acción y también son deducibles en virtud del grado de síntesis que se produzca entre objetividad intuitiva y sentimentalidad subjetiva. En el género dramático, al igual que en el lírico, es preciso distinguir tres subgéneros: el lírico-dramático, el épico-dramático y el género propiamente dramático, aunque éstos obedecen ahora a diferente secuencia. Esta clasificación, fundada en la esencia de los diferentes géneros poéticos, se cruza con aquella otra que procede de las modificaciones de lo bello que se expresan en lo conmovedor, lo trágico o lo humorístico.

1) El género lírico-dramático inicia su desarrollo a partir de la lírica de monólogo y cruzando la lírica dialogada. Únicamente el origen lírico del drama antiguo hace comprensible el coro, que es base y más antiguo que el diálogo, y en realidad carece de significación dramática. <Ni los griegos ni los hindúes conocieron la esencia del género dramático, es decir, la interpretación orgánica,

en cada momento concreto, de objetividad y subjetividad, intuición y sentimiento, ni la tensión dramática interna de la acción; pero fue justamente tal desconocimiento lo que les llevó a alcanzar los efectos más profundos en el terreno del lirismo dramático> (pág. 334). En el drama lírico la acción es esencialmente épica, es decir los personajes en lo esencial permanecen esencialmente pasivos en su interior. Cuando el drama se aleja de su origen lírico, el coro se desplaza hacia la acción épica. En realidad, la gran justificación estética de este subgénero reposa en que consiste en un arte *compuesto*, un arte también de la música, y subsiste en el fundamento poético de la ópera, si bien en ésta la impresión de conjunto es diferente, justamente por la gran diferencia entre aquella antigua música, por otra parte mal conocida, y esta otra moderna. De la misma manera que se malinterpreta la esencia del drama cuando es buscada en el género lírico-dramático, no se comprende la esencia de la ópera o drama musical cuando es buscada en el género dramático puro y no en el lírico¹⁵. El drama plantea una exigencia estricta a la acción, mientras que en la ópera nada ocurre si algo no queda bien claro en el conjunto de la acción interna (son huecos que se dejan para ser completados libremente por el espectador), pues lo que a ésta conviene es que tengan lugar determinadas situaciones capaces de afectar líricamente a los personajes. 2) El género épico-dramático se independiza del anterior en la medida en que se intensifica el interés por las partes de la acción épica, partes episódicamente intercaladas entre los coros. A esto puede contribuir la decadencia técnica de la escena, la decadencia de la música o también una nueva cosmovisión. Los simples medios artísticos medievales muestran una gran distancia de este género respecto del dramático puro, pero el posterior desarrollo trazó el camino. Calderón y Shakespeare, a pesar de elaborar auténticas escenas dramáticas, aún pertenecen al género épico-dramático, pues carecen de la conveniente unidad de acción; por ello dependen de la épica, como el caso griego de la lírica. 3) El género dramático puro en general puede considerarse una síntesis superior de épica y lírica, es decir, síntesis y esencia de lo dramático. Aquí se trataría de poder preservar el rigor de las unidades de tiempo y lugar con la unidad sentimental de la acción que atiende a la motivación individual y la autodeterminación. Esto es, una síntesis de Shakespeare y el drama griego. Aún no se han conseguido más que resultados unilaterales, como es el de la segunda parte del *Fausto*. Schiller murió justo cuando todo parece indicar que había accedido al equilibrio adecuado. La necesidad de esta síntesis superadora (no de un justo medio) es reconocida desde tiempos de Lessing¹⁶.

Las artes libres compuestas las diferencia Hartmann en tanto que de uniones binarias, de uniones ternarias y, por último, de unión cuaternaria, que es la ópera. 1) En el primer caso, binario, se estudian tanto los vínculos entre las artes perceptivas como las uniones entre las artes perceptivas y la poesía. En artes plásticas no es posible el arte compuesto, ya que la apariencia tridimensional de la plástica se halla en contradicción con la bidimensionalidad de la apariencia pictórica. Entre el arte figurativo y el sonoro

¹⁵ Hartmann realiza una inteligente y bien fundamentada reflexión a este propósito del drama musical. Considera que es un error teórico de Wagner, y por éste llevado a la práctica, el haber suprimido el coro dejándolo restringido a la pluralidad de personajes. Más adelante vuelve específicamente sobre los asuntos wagnerianos a propósito de la ópera. Quepa recordar la cada vez más difícil relación de Hartmann con Wagner y Nietzsche. No entra en mis cálculos desarrollar en este lugar una comparación con la teoría de Wagner.

¹⁶ <Si el género puramente dramático quiere tener futuro, habrá de entender que los logros de Shakespeare –el genio dramático más excelso que haya existido-, en lo que se refiere a la efectividad dramática, no se deben al entramado épico de sus dramas; por consiguiente, lo esencial es separar en el modelo shakesperiano la tensa fuerza dramática de sus escenas más logradas, que es eterna e indestructible, de la trasnochada estructura de sus dramas, ya superada> (pág.345).

la composición resulta meramente yuxtapositiva, y sólo se tolera una síntesis de alternancia. Únicamente la mímica es un arte perceptiva que puede vincularse de manera directa con el arte figurativo. Es difícil y de gran exigencia el acompañamiento musical de la danza. En el ballet el fenómeno ocurre a la inversa, pero los resultados suelen ser peores. Por otro lado, y en general, las artes figurativas no se pueden combinar con la poesía a fin de constituir una unidad orgánica: no existe un punto común de contacto, al igual que ocurre entre lo figurativo y lo sonoro. De existir una acción que se representa, la reciprocidad entre danza y música otorga un gran beneficio a esta última. Esta situación sería parecida a la de una composición musical realizada sobre un poema, en la cual las palabras clarificarían a la fantasía el lenguaje sentimental de la música. Por otra parte, la atemporalidad y la aespacialidad es aquello que impide la unión de artes perceptivas y poesía. Las sucesiones de las imágenes perceptivas en la obra poética muy poco concuerdan con la simultaneidad de la intuición espacial figurativa. La apariencia pictórica se presentaría como un duplicado de la poética y en el cual no sería reconocible el original. El resultado provocaría que el receptor actuase a saltos de una a otra apariencia, con efectos de cansancio. El disfrute de la pintura resultaría más intenso estando el receptor en conocimiento del poema, pero probablemente no sería así de ser escuchado el poema a un tiempo; y el disfrute sería mayor si la poesía fuese evocada por la pintura. Ahora bien, de las tres artes sonoras, música instrumental, gesticulación lingüística y canto expresivo, la primera no es susceptible, a no ser que medie el canto, de unirse a la poesía formando unidad orgánica. Las otras sí. La música vocal, ya homofonía o polifonía, resulta de la unión de canto y poesía. Ambos transmiten un contenido anímico esencialmente idéntico con medios formales emparentados. Cuando se produce en este caso acompañamiento instrumental, no estamos ya ante la unión de dos artes sino tres. La influencia de la música vocal sobre la instrumental hizo frecuente la ideación de música instrumental en forma de canto, ante lo cual el poeta podrá sentirse llamado a añadir su palabra. Ante la coincidencia de compositor y poeta en la misma persona, la poesía por lo común se erige en punto de partida de la obra, pero pudiendo regular la música a la poesía. Una y otra posibilidad tienen sus requerimientos y técnicas. En cualquier caso, es la poesía lírica la más adecuada para unirse a la música, si bien en alguna medida cabría tener en cuenta la lírica épica y el género lírico- dramático, en razón de sus capacidades líricas. Por materia de composición, la lírica sentimental y la situacional son las más adecuadas. La lírica dramática tiene posibilidades de unificación, pero con dificultades musicales ante lo dramático específico, y facilita la disgregación de las formas musicales pudiendo hacer brillante el despliegue del canto expresivo sobre todo. El éxito en el mantenimiento de la unidad de las formas musicales eleva la balada dramática por encima del *lied* lírico. Por su parte, la cantata lírica u oratorio, según sea profana o religiosa, es la forma adquirida por la épica lírica, siendo lo importante los puntos líricos en que reposa la acción. Sin embargo, la interpretación musical sin más del drama lírico, esto es la ópera en concierto, produce una contradicción interna¹⁷. De entre los géneros líricos el menos apto para la composición es la lírica intelectual. En fin, <mientras se mantenga el prejuicio de que la obra de arte total sólo puede surgir del

¹⁷ <El género lírico-dramático se encuentra desde el punto de vista estético, tan por encima de la lírica épica, que resulta comprensible el impulso que conduce a transformar una ópera en forma de concierto en una ópera representada escénicamente. Si dicha transformación no se produce, no cabe duda que existe algún impedimento para ello; así pues, sólo el oratorio propiamente dicho, es decir, el oratorio sacro, o música espiritual, se encuentra en situación de mantener el punto de vista propio de la lírica épica. Pero incluso el oratorio sagrado sólo alcanza su nivel más elevado cuando renuncia a la acción épica, y se adecúa a textos puramente líricos (como sucede, por ejemplo, con la *Misa solemnes* o el *Réquiem*)> (pág. 355).

perfecto equilibrio mecánico entre las artes que en ella se unen, nunca llegaremos a comprender su auténtica esencia. Tal equilibrio no existe, es una mera ficción, como lo es el supuesto equilibrio de una balanza (...)» (pág. 358). 2) En las uniones ternarias se han de tener en cuenta la unión entre artes perceptivas (cuyo único caso es el ballet) y las uniones entre las artes perceptivas y la poesía, que presentan dos posibilidades: la unión de canto y acompañamiento de música instrumental, y, en segundo lugar, la unión de arte teatral y pintura decorativa¹⁸. 3) La unión cuaternaria es la ópera. Si sólo la épica lírica, la lírica y el género lírico-dramático resultan adecuados para efectuar la unión con la música, tan sólo este último es el que se adecúa a la representación mímica en escena. Así, la poesía operística es exclusiva del género lírico-dramático, y a la inversa. Es indistinto el uso de los términos *ópera*, *drama musical* y *drama en música*. La temática operística depende justamente del género lírico-dramático¹⁹. En primer lugar es preciso tener presente que a mayor número de artes que participan de una obra de arte compuesta, mayor es la atención que se exige al espectador a fin de captar la impresión del conjunto, por lo cual aumenta la tensión y sobreviene cansancio. La gesticulación que acompaña al canto es lo más importante tras la composición poética, y para ello es preciso advertir acerca de las dimensiones de los teatros. La música instrumental de acompañamiento es el siguiente factor en importancia; ya seguido finalmente por la pintura de decorados, que debe ser menos ostentosa en la ópera que en el teatro. En general, la obra teatral es superior a la ópera desde un punto de vista espiritual, mientras que esta última resulta ser más íntima y *alcanza una mayor profundidad*, gracias a la penetración sentimental de la gesticulación propia del canto y a las ilustraciones sentimentales de la música instrumental. El puesto más elevado de las artes compuestas corresponde a la ópera siempre y cuando logre unir orgánicamente las artes en adecuado equilibrio. A la pregunta de cómo se comportan las artes compuestas respecto de las simples se han ofrecido dos opiniones contrapuestas:

Una de ellas rechaza de plano las artes compuestas, ya que cada una de sus componentes, al verse obligada a tener en cuenta las restantes, ve mermada su libertad, encontrándose obstaculizada para seguir *un desarrollo independiente*; la otra postura, por el contrario, considera válidas las artes simples únicamente como grados (*Staffeln*) en la obtención de la obra de arte total, considerando que sólo esta última constituye la verdadera realización conceptual de la obra de arte. También en este punto la verdad, como siempre suele suceder, se encuentra en el término medio. Las artes simples no pueden *sustituir* a las compuestas, ni éstas últimas están en condiciones de hacer de aquéllas algo superfluo. (pág. 377)

¹⁸ <La obra de teatro con decorados es una obra de arte total en la que la poesía dramática marca la pauta, poniendo a su servicio la pintura de decorados. Por otra parte, si atendemos al valor abstracto de la gesticulación lingüística, o arte escénico, se encuentra por debajo de la poesía y por encima de la pintura» (pág. 367).

¹⁹ <El *leitmotiv* encuentra su contenido ideal y su significación esencial *no* en el afecto o sentimiento que en él resuena, sino en el personaje, carácter o situación que acompañan al sentimiento, o en el pensamiento contemplativo al que apunta. El motivo musical se convierte en el *leit-motiv* no por su contenido musical sentimental, sino por el contenido ideal extramusical al que se asocia, evocando de nuevo cada vez que el tema vuelve a sonar. Pertenece, por consiguiente, a la pintura simbólica sonora, y el contenido representativo extramusical al que apunta no se toma de él mismo, sino únicamente de los procesos poéticos y mímicos con los que se encuentra vinculado, gracias a los cuales llega a constituirse en *leitmotiv*> (pág. 375).

Como función psíquica de un espíritu que efectivamente existe, el sentimiento subjetivo es tan real como la intuición objetiva, encontrándose libre, incluso, de los peligrosos errores e ilusiones que amenazan a esta última; y, considerada como contenido de conciencia, imagen o apariencia estética, la intuición objetiva resulta tan ideal como el sentimiento subjetivo. Lo único que importa para la composición poética es que ambas ofrezcan una adecuada simbolización del contenido ideal, es decir, que sean verdaderamente ideales; si lo son resultan bellas, siendo estéticamente indiferente si resultan falsas desde el punto de vista del realismo; si no lo son resultan formalmente feas, y la verdad real, por grande que pueda ser, no les aporta ni una pizca de belleza. (pág. 346)