

Kant y el Romanticismo

Kant and the Romanticism

Juan Sebastián Ballén Rodríguez²²

Recibido: 28 - 05 - 07 • **Revisado:** 12 - 06 - 07 • **Aprobado:** 18 - 06 - 07

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.

Borges

Resumen

El presente estudio se enmarca dentro de una larga investigación titulada *Las vías de acceso al concepto de intuición estética de la Crítica del Juicio*. Bajo la dirección de la doctora Carmenza Neira, esta indagación tiene por prioridad rastrear las diferentes maneras de abordar la semántica de la intuición en el marco analítico de la tercera crítica kantiana. En diálogo con los intérpretes Ernst Cassirer, Hans-Georg Gadamer y Guille Deleuze, la aproximación sigue de cerca los estudios analíticos sobre el gusto, la belleza, la deducción trascendental del juicio de gusto con la teoría del genio y el juicio

²² Docente Departamento de Humanidades, Universidad Santo Tomás. correo electrónico: faustojuan@hotmail.com

teleológico. Ahora bien, lo que viene a continuación se propone, en principio, dotar de suelo concreto a las principales nociones y movimientos lógicos que obedecen a la indagación trascendental del juicio estético. Son abordados aquí de manera resumida las categorías estéticas de belleza natural, símbolo, sentido común, genio y juicio teleológico. Estas mismas nociones son estudiadas dentro del equívoco contexto pictórico y poético del romanticismo. Con esta presentación se explora el alcance que generó en medio del estruendo y la agitación romántica, gran parte de las investigaciones kantianas sobre el juicio estético. A partir del despliegue de las diferentes estéticas vividas en el romanticismo, es como se prolonga reflexivamente la estética kantiana. Queda igualmente como ejercicio deliberativo, la puesta en práctica del razonamiento estético, que no es del tipo universalista (como el juicio lógico) ni tampoco del tipo particularista (como el juicio empírico). Combina ambos momentos en lo que se conoce en teoría estética kantiana, como razonamiento reflexivo-teleológico, que bajo el movimiento de subsunción subjetivo-general se propone comprender lo universal en la situación particular. El juicio estético que aquí opera es el misterioso universal concreto que propone Kant en la *Crítica del Juicio* como modelo de razonamiento reflexivo en la comprensión de los juicios que no son ni teóricos ni prácticos.

Palabras clave

Romanticismo, belleza natural, símbolo, sentido común, genio y juicio teleológico.

Abstract

The following research is framed in a long investigation titled "The ways of access to the concept of aesthetical intuition in the Critic of Judgement". Under the direction of Carmenza Neira Ph. D., this inquiry has as a priority the search of the different ways to abroad the semantics of intuition in the analytic frame of Kant's third critic. In dialogue with the interpreters Ernst Cassirer, Hans-Georg

Gadamer and Gilles Deleuze, the approximation nearly follows the analytic studies of taste, beauty, the transcendental deduction of taste judgement with the theory of the genius and the teleological judgement. As follows its proposed, as a first step, giving a solid floor to the principal notions and logical movements that obey to the transcendental inquiry of the aesthetic judgement. In a resumed manner will be treated the aesthetical categories of natural beauty, symbol, common sense, genius and teleological judgement. These categories are studied in the equivocal, pictorial and poetical context of Romanticism. The presentation tries to explore the scope that generated, in the middle of the romantic agitation, most of Kant's research about the aesthetical judgement. Due to the displaying of the different aesthetical perceptions during the romanticism is how Kant's aesthetic is prolonged reflexively. As a deliberative exercise, remains the practice of the aesthetical reasoning that is not of Universalist type (like the logical judgement) neither of the particularistic type (like the empirical judgement). Combines both moments in what is known in Kant's aesthetical theory as teleological-reflexive reasoning that under the subjective-general movement tries to understand the universality in a particular situation. The aesthetical judgement that operates in this case is the concrete universal that Kant proposes in the *Critic of Judgement* as a model of reflexive reasoning in the comprehension of the judgements that are not theoretical nor practical.

Key words

Romanticism, natural beauty, symbol, common sense, genius and teleological judgement.

Tras la correlación

Terminado un proceso investigativo las inquietudes y los interrogantes van en aumento. En especial, cuando el estudio de un concepto dentro de una obra filosófica, deja tras de sí un sentimiento de apertura, que incita a mirar nuevos horizontes. Este fenómeno de mirar más allá, hace parte del talante pros-

pectivo que es connatural al estudio de la filosofía. En esta medida, nuestra investigación titulada *Las vías de acceso al concepto de intuición estética en la Crítica del Juicio*, es la fuente de la cual emana una serie de cuestionamientos y reflexiones, los cuales pretenden ser expuestos a continuación.

En nuestro caso particular, se propone proyectar los presupuestos filosóficos que desarrolló Kant en la *Crítica del Juicio*, como posibles horizontes hermenéuticos para leer las diferentes tendencias estéticas que se desataron durante el siglo XVIII. Este período histórico se distingue por la eclosión musical, literaria, filosófica y científica, que generó el romanticismo (Cassirer, 1997, p. 320). Es en el romanticismo en el cual pretendemos escuchar los ecos que provienen de la tercera crítica. Por tanto, bajo el rotulo de romanticismo entenderemos la variedad de manifestaciones artísticas en las que la comunicación del mundo subjetivo no tuvo límites. Por lo demás, seguimos lo propuesto por Baudelaire:

Decir romanticismo es decir arte moderno: o sea intimidad, espiritualidad, color, ansia de infinitud, expresados por todos los medios que el arte tiene a su alcance.

Desde el costado filosófico nuestro presupuesto inicial se encuentra en la *Crítica del Juicio*. El hilo conductor que da lugar a las correspondencias entre la reflexión sobre el juicio estético planteada por Kant en su tercera crítica, y las diferentes manifestaciones estéticas vividas por pintores, poetas, compositores y hombres de ciencia durante el romanticismo, estriba en que ambos coinciden en tejer, a partir de la multiplicidad que conforma a la familia de las facultades y de las artes, una fina red que las comunica mediante el sentimiento universal de la empatía (*Teinehmungsfühl*). La empatía, nos dice Kant, es el sentimiento de comunión que deja tras de sí una concepción integral de las disciplinas, que hacen parte, finalmente, del amable rubro de las humanidades:

La propedéutica para todo arte bello, en cuanto se trata del más alto grado de su perfección, no parece estar en preceptos, sino en la cultura de las facultades del espíritu, por medio de aquellos conocimientos previos

que se llaman humaniora, probablemente porque humanidad significa, por una parte, el sentimiento universal de simpatía, por otra parte, la facultad de poderse comunicar universal e interiormente, propiedades ambas que, unidas, constituyen la sociabilidad propia de la humanidad, por medio de la cual se distingue del aislamiento de los animales (1999, p. 322).

Podemos cotejar lo dicho anteriormente con el fragmento de los poeticismos de Novalis, en los cuales se da una viva descripción de este sentimiento de la empatía que procura la reunión lúdica entre las artes:

Las obras de arte plástico nunca deberían ser vistas sin música y, a la inversa, las piezas musicales sólo habrían de escucharse en salas bellamente decoradas.

Las obras de arte poético, por otro lado, no han de prescindir ni de uno ni de otro arte para su disfrute. En ello radica que la poesía opere de forma tan extraordinaria en los teatros hermosos o en las iglesias elegantes. En toda buena sociedad debería ejercitarse la audición musical a intervalos regulares. La sala de visita ha instaurado esa necesidad inmediata de las decoraciones plásticas para la verdadera sociabilidad (1987, p.108).

Otro romántico que ensancha aún más el significado cultural que le otorga Kant a las actividades pertenecientes al mundo estético, es Schiller. En sus cartas sobre la educación estética, sobresale la tesis según la cual es la cultura de las artes la que permite superar la razón instrumental, y retornar al diálogo entre el mundo siempre llano y prosaico que caracteriza a la fría razón teórica, con el mundo equívoco y poético que pertenece a la libertad y a la imaginación. La arremetida argumentativa que despliega Schiller contra la razón que pretende dividir y vencer, la cultura iluminista por excelencia, tiene por objetivo proponer una nueva cultura, que en síntesis, es aquella en las que las facultades pueden jugar:

Pero ¿puede ser cierto que el destino del hombre sea malograrse a sí mismo en pro de un determinado fin? ¿Habrá que arrebatarnos la

finalidad de la naturaleza una perfección que la razón nos prescribe? Tiene que ser falso que el desarrollo aislado de las facultades humanas haga necesario el sacrificio de su totalidad; y por mucho que la ley de la naturaleza tienda hacia ese fin, debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la cultura ha destruido, mediante otra cultura más elevada. (1990, p. 159)

Ahora bien, si afirmamos que los juicios estéticos al propiciar la comunicación libre de las facultades coincide con el espíritu de la sociabilidad, que fue tan característico dentro de las formulaciones de las estéticas románticas, lo hacemos prestando atención a una serie de pautas preliminares, que esbozaremos esquemáticamente, siguiendo de cerca la lógica que actúa en el tipo de conocimiento que se adquiere por medio de los juicios estéticos:

1. La lógica que funciona en los juicios estéticos es diferente a la que opera en los juicios objetivos de conocimiento. Por ello, al comprender su dinámica, estamos llamados a suspender la maquinaria lógica de los juicios determinantes. Efectivamente, con los juicios estéticos arribamos al mundo de las actividades *proto-trascendentales*²³, es decir, al conjunto de operaciones que se encuentran previo al conocimiento conceptual, y que en un estado originario tienen el potencial de

²³ Bajo la tesis de que el sentimiento es un *protoconocimiento*, Félix Duque ha explorado en un análisis fenomenológico del concepto de sentimiento (*Gefühl*) que se expone en la *Crítica del Juicio*, su íntima relación con los conceptos kantianos de vida (*Vermoegen*), existencia (*Dasein*) y animo (*Gemüth*). En la raíz semántica de estos términos, Duque resalta que bajo los presupuestos estéticos, Kant aprecia que el sentimiento actúa a la manera de una génesis del conocimiento, el cual, parte fundamentalmente de las estructuras precategoriales que constituyen a la subjetividad, como lo son la vida y la existencia, y que subyacen en la exposición analítica la actividad judicativa del gusto bajo el postulado subjetivo del “Yo siento”, mucho antes que la del postulado básico de la actividad conceptual del “Yo pienso”. Al respecto el mismo autor afirma: “De un modo paralelo, el “yo siento” debe poder acompañar a toda receptividad, al igual que el “yo pienso” por lo que hace a toda actividad conceptual. Y sin embargo, (...), el “yo siento” es más profundo, de raíz más oculta que la pura recepción (intuición) o la pura espontaneidad (apercepción), extremos de esa reflexión única que es el sentimiento. Es en la vida en donde da lugar para intuición y concepto. Mas el sentimiento es el lugar de la vida”. Cf. Duque Félix, El sentimiento como fondo de la vida y del arte. En: Rodríguez Aramayo, Roberto y Vilar, Gerard (eds.). (1992). *La cumbre del criticismo, simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona: Anthropos, 1^a. edición, pp. 78-106.

ponerlo en funcionamiento. Hablamos entonces del reconocimiento gnoseológico de la intuición, la imaginación, la libertad, la vida, el ánimo, la existencia, la empatía, la pasión, el dolor, lo bello y lo sublime. Desde Gadamer sabemos que toda actividad preconceptual tiene un significado hermenéutico considerable. De ahí la habilitación metódica de los pre-juicios como un conjunto de conocimientos tan válidos como los que pertenecen al mundo del conocimiento objetivo y categórico. Retomando a Kant, diremos que los juicios estéticos son reflexivos, puesto que el proceso de subsunción que en ellos acaece no va de lo particular a lo general, como ocurre con los juicios determinantes, sino que de modo inverso, intuyen lo general desde lo particular. Por ello el universal estético no se comporta de la misma manera que el universal lógico.

2. El esquematismo que procura la imaginación en el contexto analítico de los juicios estéticos, permite entender que la relación entre la intuición y el concepto actúa a la manera de un juego regular. El juego libre de las facultades, responde a la dinámica proto-trascendental de los juicios de gusto, en tanto que no se trata de una actividad determinante. El conocimiento producido por esta actividad es desde la matriz subjetivo, puesto que proviene del sentimiento. Pero tiene pretensiones de objetividad, es decir, puede ser comunicado de manera universal. Ya en el §9 de la *Crítica del Juicio*, se argumenta que el libre juego de las facultades es la condición de posibilidad para la comunicabilidad universal del juicio de gusto. La dimensión objetiva que adquiere el conocimiento proto-trascendental, no se da únicamente desde un nivel particular, como si se tratara de una experiencia privativa del goce estético, sino que también, desde un punto de vista universal, el juicio, es una condición que reclama todo conocimiento general, esto es, aquel conocimiento con pretensiones de validez para todos los hombres:

“La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado del espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto estos concuerdan

recíprocamente, como ello es necesario para un conocimiento en general), teniendo nosotros conciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva (1999, pp. 149-150).

3. Fruto del juego reflexivo entre las facultades, son aquellos predicados que sin añadirle nada al conocimiento objetivo, resultan significativos para la promoción del conocimiento subjetivo. Contrario a las formulaciones conceptuales, que exigen generalidad, o a los predicados sumamente particulares como los correspondientes al agrado, se presentan los predicados estéticos. Estos últimos son la tercera vía cognitiva que pertenece enteramente a la subjetividad, puesto que se forman de manera diferente a la operación objetiva que requieren los puntos de vista práctico y teórico. Podríamos denominar a los predicados estéticos como auténticos, pues dependen de la capacidad que tiene la subjetividad para mediar entre los extremos del entendimiento y la imaginación. Por ello, el atributo principal que adquiere el gusto en el análisis de las facultades del genio corresponde a la originalidad.
4. El juego, que sirve de mediación entre el entendimiento (la facultad de producir conceptos) y la imaginación (la facultad de producir intuiciones), está al servicio de la comunicabilidad entre los hombres. Es una capacidad por medio de la cual el otro no es violentado ni desde un punto de vista teórico ni práctico. Con esto se indica, que el juicio, lejos de determinar de manera unánime lo que deba entenderse por lo bello, depende de la interacción comunicativa que genera el juego entre las facultades. En esta medida, la condición subjetiva mediante la cual se enmarca la posibilidad del juicio, está pensada para que su universalidad no esté supeditada a las determinaciones de los juicios teóricos ni prácticos. Del mismo modo, al afirmarse que detrás de los predicados estéticos se encuentra la totalidad de la razón humana, se indica que no se trata de una facultad en la que cada quien impone su propio juicio al otro, sino que más bien, en su formulación, procura

también incluir a los demás.

5. Desde la hermenéutica analógica²⁴ hemos propuesto una manera diferente de abordar la lógica del juicio de gusto. La relación entre la imaginación y el entendimiento que procura el juego, no es una analogía de la experiencia, como podría ser el caso desde el contexto de la razón pura. Kant, en lugar de hablarnos de una concordancia objetiva entre la facultad de producir conceptos y la de producir intuiciones, nos sugiere una proporcionalidad libre. Esto quiere decir, que en el proceso de subsunción de los juicios de gusto, predomina la imaginación en lugar del entendimiento. Por ello, esta facultad se libera de su función asociativa y adquiere un rol productivo.

Los anteriores puntos se resumen en la siguiente tesis: Los juicios estéticos son el fruto de la concordia lúdica entre las facultades, que a la manera de los pre-juicios o proto-trascendentales, posibilitan un conocimiento superior: la imaginación productiva. Esto es, aquella facultad que liberándose del esquematismo del entendimiento, asume el papel creador de nuevas intuiciones. Los predicados estéticos y el arte se presentan como los medios comunicativos que tienen estas intuiciones para materializarse. La serie de actividades que nacen de la concreción del sentimiento, no solamente están

²⁴ La lectura analógica del juicio de gusto recoge los aportes que provienen de la formulación hermenéutica del mexicano Mauricio Beuchot. Esta lectura pretende guardar las proporciones y reconocer las diferencias que se establecen entre los extremos. Según Beuchot, la hermenéutica no puede ubicarse ni en el completo equivocismo en donde todo es válido, ni tampoco en un univocismo en el cual prima una sola interpretación. En su lugar, propone una hermenéutica analógica que sepa guardar las proporciones entre los extremos, pero con predominio en el reconocimiento de las diferencias. Nuestra lectura del problema estético en Kant, trae a cuenta el método de interpretación analógico, porque encontramos que la posición estética en el sistema kantiano: 1) se ubica en medio de dos actividades extremas de la razón, como lo son la teórica y la práctica, y 2) porque el concepto en cuestión, que es la intuición, se entiende dentro de un horizonte analógico, en el que participan las facultades de la imaginación y el entendimiento en un libre juego, pero cuya tendencia hacia la diferencia es afirmada con el predominio que tiene el sentimiento. Las obras primordiales que exponen el cuerpo doctrinal y metódico de la hermenéutica analógica, y que sirvieron de guía en el transcurso de esta investigación son el *Tratado de hermenéutica analógica*. Edición: Facultad de Filosofía y Letras, Sección General de Asuntos del Personal Académico Universidad Nacional Autónoma de México. México 1997, y Mauricio Beuchot. O.P. *Hermenéutica analogía y símbolo*. México: Herder. 2004.

referidas a la subjetividad de cada quien, sino que pretenden rebasar la mera individualidad, para así alcanzar cierta objetividad.

En este sentido la analítica de los juicios estéticos va más allá de su fundamentación subjetiva, y nos permite apreciar sus relaciones con la naturaleza, el símbolo, el genio, el sentido común y la teleología. Desde estos cinco escenarios pretendemos decantar la estética kantiana a partir de los distintos derroteros que componen el variado abanico de posibilidades del arte romántico. Éstos, son los tópicos nucleares de nuestra lectura de la *Crítica del Juicio*, que se desarrollarán a continuación

La belleza natural y el paisajismo romántico

Las primeras páginas de la *Crítica del Juicio* invitan a valorar la naturaleza a la luz del juicio de lo bello²⁵. El convite que ofrece la *Crítica del Juicio* es una clave interpretativa, que reconoce el carácter comunicativo de la subjetividad, justamente cuando encara la realidad al margen de la lógica del concepto.

El hecho de que el punto de vista estético pueda contemplar los secretos que la naturaleza esconde, y que en gran medida le son negados a la conciencia empírica, al no lograr apresar el significado espiritual que aflora detrás de la materia, indica que la valoración estética que produce la actividad del enjuiciamiento es un predicado que en sí mismo no reporta conocimiento objetivo.

Y esta suspensión del interés teórico y práctico es la oportunidad para pensar nuevas formas de comunión entre el hombre y su entorno. La co-fraternidad

²⁵ A pesar de que la naturaleza ya fue objeto de estudio para el uso teórico de la razón, Kant reconoce que desde el punto de vista del juicio de lo bello, el ‘concepto del mecanismo de la naturaleza’, puede ser visto como una “analogía con el arte”. Y aunque Kant no lleva esta analogía hasta las últimas consecuencias teóricas, sí, en cambio, la plantea como un terreno fértil para investigaciones más profundas: “Aquella- la relación entre lo bello en la naturaleza por el arte y el mecanismo de la naturaleza-, pues, no amplia, desde luego, nuestro conocimiento de los objetos de la naturaleza, pero sí nuestro concepto de la naturaleza, añadiendo al mero mecanismo el concepto de ella como arte, lo cual invita a profundas investigaciones sobre la posibilidad de semejante forma” (1999. p. 185).

que se extiende como un puente entre la libertad de nuestro mundo, con la necesidad que gobierna al externo, es un testimonio de la capacidad que tenemos los hombres para atribuir cualidades estéticas a la vida que subyace al interior de la naturaleza. Según Bowie Andrew, el desinterés en la estética kantiana es la suspensión del juicio en la dimensión teórica, y en su lugar, actúa la contemplación afectiva de la naturaleza:

El hecho de que en la contemplación estética de la naturaleza sea el objeto el que nos afecta a nosotros en lugar de ser nosotros quienes lo determinamos mediante reglas generales (...) indica que podemos entrar en armonía con la existencia de la naturaleza, dejando que ésta nos afecte, sin que nosotros deseemos ordenarla de ninguna otra forma a la que ya tiene cuando sentimos el placer desinteresado que nos proporciona (2003, p. 39).



Friedrich Moonrise.1835-1837

¡Oh, ponte, bello sol...!

¡Oh, ponte bello sol! ¡Se percataban
de ti tan poco! No te conocían...

¡Cuán suave y silenciosa y mansamente

vas negando tu fuego a los mortales!
 Al ponerte alzarte ya mis ojos
 saben hoy apreciar todo tu encanto,
 que en el santo silencio aprendí a honrarte...
 Diotima me ha curado de tormentos.

¡Cuánto gocé al oírte, mensajera
 del cielo azul, Diotima! ¡Con qué anhelo
 por tí en el áurea tarde esta pupila
 contemple largo tiempo! Susurraron

Más alegres las fuentes, inclináronse
 con amor hacia mí todas las flores,
 y el sol entre las nubes argentinas
 se hundió sonriendo y bendiciendo al Eter...

(Hölderlin, 1919, pp. 45-46)

Ahora bien, Kant establece ciertas condiciones que hacen posible la valoración estética del mundo natural. Estas son el desinterés, la comunicación universal del placer, la capacidad de simbolizar (o la percepción que carece de fin), y la satisfacción que necesariamente afecta al sentimiento de todos los hombres. Estos momentos integran la naturaleza predicativa del juicio estético, y demarcan los diferentes estados de ánimo que atraviesa el sujeto cuando no establece una relación cognitiva del tipo conceptual.

Es así como el desinterés representa aquel estado de ánimo en el cual la imaginación y el sentimiento se encuentran vitalmente. La comunicación universal del placer es fruto de la movilidad interna de las facultades, que a la manera de un libre juego, permite que el placer se comunique universalmente. Así mismo, la capacidad de simbolizar responde a la posibilidad que tenemos para hacer la representación de un objeto, sin la necesidad de

fijar un fin determinado bajo concepto. Finalmente, el conocimiento que se logra mediante el juicio de lo bello, es producto de una aprobación hecha en común.



Jhon Martin. *El bardo*. 1817

La sonora catarata

Me atormentaba como una pasión: la alta roca,
la montaña, y el bosque profundo y tenebroso,
sus colores y sus formas, eran entonces para mí
un manjar: una emoción y un amor,
que no necesitaban de un atractivo más remoto
que el pensamiento proporcionara, ni de ningún interés
que los ojos no prestaran...

(Wordsworth, 1981, p. 59)

Estos momentos no solamente hacen referencia a las condiciones lógicas que permiten la predicación estética de la naturaleza, si no que se extiende de un modo significativo al arte. Hacia esta dirección se orienta la idea de que el arte sólo es bello, cuando teniendo conciencia de que es arte, parece naturaleza. De esta forma, al darse el hiato entre el arte y la belleza natural, asumimos que la segunda siempre será el modelo a seguir del primero.

De momento, la superioridad de la belleza natural sobre el arte, estriba en el interés intelectual y moral que origina la concepción teleológica de la naturaleza. Según la teleología, la naturaleza es la creación cimera de un gran artífice. Por ello la admiración de la belleza al natural, corresponde a la idea de que el mundo externo es una gran obra de arte.

Ahora bien, que el arte tenga por cometido imitar la belleza al natural, es una idea que tendrá eco en la pintura, la poesía y la música romántica.

La necesidad de convertir a la naturaleza en un objeto de inspiración y hacerla hablar a partir de las diferentes manifestaciones artísticas, es un menester que corresponde al romántico por excelencia.

En este sentido se dirige aquel apunte de Novalis, en el que afirma que el estudio de la vida en la naturaleza consiste en conjugar el color, el sonido y la fuerza, con la misma intensidad que lo hace un pintor, un músico y un mecánico:



Turner Fishermen at Sea. 1796

La vida es algo así como los colores, los sonidos y la fuerza. El romántico estudia la vida en la misma forma en que el pintor, el músico y el mecánico estudian el color, el sonido y la fuerza. Un cuidadoso estudio de la vida hace al romántico, así como un cuidadoso estudio del color, de la forma, del sonido y de la fuerza hacen al pintor, al músico y al mecánico (1979, p. 136).

En el caso de la pintura paisajista, el siglo XVIII fue el cenit de un movimiento pictórico, que se dio a la tarea de transparentar la bella creación de la naturaleza. En estos cuadros, las escenas de tranquilas praderas con vacas, rebaños de ovejas y pastores, evocaban al primitivismo bucólico que en su momento defendió Rousseau con la concepción de las sociedades primitivas. En estas comunidades, el hombre vivía de manera espontánea y bondadosa con el medio que lo circundaba. La incursión al paisaje que hace la pintura romántica es una recreación visual de aquella teoría del estado natural en que se desenvolvía la existencia del hombre; vida pacífica que se encontraba lejos de los sobresaltos de las revoluciones, de la ciencia y en general del saber ilustrado de la época.

Pintores como: Jhon Martin, William Turner, Constable, Caspar David Friedrich, Carl Gustave Carus y Philipp Otto Runge, dieron muestras notables de esta tendencia tan particular.

Philipp Otto Runge (1777-1810), sostenía que la nueva tendencia era el inicio de una ruptura respecto de la pintura histórica, pues no se proponía retratar la divinidad por medio de figuras humanas sólidas y proporcionadas. Para el pintor alemán, el mensaje simbólico sobre lo divino alcanzaba un significado espiritual al estar referido de manera casi vedada por medio del paisaje. La referencia simbólica hacia Dios como un ser que habita en la naturaleza, es, de hecho, un sentimiento que Runge confiesa a su hermano Daniel:

Runge *La mañana*²⁶. 1808

Cuando el cielo que tengo por encima hiere de innumerables estrellas, el viento sopla por la inmensidad del espacio, la ola rompe en la noche inmensa; cuando por encima del bosque aparece la luz rojiza de la mañana y el sol comienza a iluminar el mundo, la bruma se levanta en el valle y yo me arrojo en la hierba reluciente del rocío, cada hoja y cada tallo de hierba están pictóricos de vida, la tierra se despierta y se remueve debajo de mí, y todo se aúna en un gran coro, entonces mi alma se regocija y se eleva en el espacio incommensurable que me rodea, no existe lo alto ni lo bajo, ni el tiempo, ni el comienzo ni el fin, escucho y noto el aliento vital de Dios, que soporta y mantiene el mundo, en el que todo vive y actúa: este es nuestro sentimiento más elevado: ¡Dios!

²⁶ La serie de cuadros y dibujos titulados *Die Zeiten* (*Las horas del día*), son en su conjunto una alegoría del ritmo que adquiere la vida humana en los diferentes tiempos del día. En estos cuadros, la mañana, la noche y la aurora, son episodios naturales que sugieren el devenir de la vida humana. Un devenir que vive influenciado por la fuerza poderosa del infinito.

Otro gran continuador de la pintura paisajista, fue Caspar David Friedrich (1774-1840). En sus paisajes, también se muestra favorable a la idea de simbolizar el mensaje religioso utilizando la naturaleza como principal vehículo expresivo. Es más, llegó a considerar la naturaleza como un gran texto, que sólo pudo haber sido escrito por el lenguaje jeroglífico de Dios.

El caminante sobre la niebla (1817-1818), es, tal vez, el cuadro que más se aproxima a un contacto espiritual entre el hombre y su entorno. Ésta es una comunión que escucha a la naturaleza, que sabe que muy pronto estará a su lado²⁷:



Friedrich *El caminante sobre la niebla*. 1817-1818

²⁷ La correspondencia que debe darse entre el espíritu y la naturaleza, es una regla que mantuvo Friedrich en su reflexión sobre el paisajismo. En un artículo de 1830, titulado: *La voz interior*, afirma lo siguiente: "El arte no debe en modo alguno proponerse el engaño, y ejecuciones de tal dimensión constriñen la imaginación del espectador; la imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es la tarea de la obra de arte". En: Novalis, Schiller, F. y A. W. Schelegel, H. von Kleist, F. Hölderlin... Op. cit. p. 53.

En las Colinas

*En las colinas
honda quietud;
sobre las cimas
un soplo azul
vive no más...*

En la enramada
las aves callan....
Aguarda un poco;
pronto, muy pronto,
descansarás.

(Goethe, 1919)

La influencia temática de *El caminante*, fue también el *Peregrino en un valle rocoso* (1841) de Carl Gustave Carus (1789-1869), amigo y discípulo de Friedrich. Este cuadro es la encarnación del romántico que emprende el camino en medio de la naturaleza: ¿buscando al Dios que se encuentra en lo bajo de la niebla y que contempla impasible el caminante de Friedrich? No solamente abajo, ir hacia el lucero que mora en el cielo es también el objetivo del noctámbulo.



Carus. Peregrino en valle rocoso. 1841

Canción nocturna del caminante

Oh tú, que en los cielos moras
y alivias toda aflicción,
al que es doblemente triste
da doble consolación.

Lucha e impulso, impulso y lucha
el placer y el dolor son;
¡me hallo laso! Paz serena,
ven presto a mi corazón.

(Goethe, 1991, a.)

Trasladándonos al contexto inglés, Constable (1776-1837) dimensionó la superioridad de la pintura paisajista al entender que la contemplación de la naturaleza evocaba sentimientos morales. Se refirió positivamente al hecho de que la pintura tomara por objeto de estudio a la naturaleza, pues indicaba que en los nuevos tiempos ésta ya no era vista como aquel objeto de valor mobiliario, que servía para adornar las salas de reunión. En su lugar, el Inglés sostiene que el paisaje está cargado de un significado espiritual digno de ser representado de manera independiente por la plástica. Complementa además, que los pintores dedicados al estudio de los modelos del pasado, son muy diferentes de aquellos que aprenden directamente de la fuente en el cual emana todo lo existente: la naturaleza.



Constable *Landscape with clouds*. 1821-22

Soneto

Es un hermoso ocaso, tranquilo y libre; el tiempo,
sagrado, está callado lo mismo que una monja
que adora sin aliento: el ancho sol descende

en su tranquilidad: la suavidad del cielo
se cierne sobre el mar como en meditación.

¡Escucha! el poderoso Ser está en vela y hace
con su gran movimiento eterno a modo de un
sonido de trueno, para siempre. (...)

(Wordsworth, 1999)

En este sentido, llama la atención que los estudios de las nubes de Constable, fuesen un ejemplo de la seriedad que implicaba tomar como objeto de inspiración al mundo natural, precisamente en analogía a los estudios de manos y huesos que eran tan característicos de los maestros del Quattrocento.

El nuevo estatus que adquirió la pintura paisajista en Constable, llegó a desbordar los afectos morales que sentía el artista por su medio natural y alcanzó un significado gnoseológico. Para Constable la pintura paisajista se debía cultivar como la filosofía natural, pues los cuadros sobre los paisajes naturales bien podían tomarse como los experimentos en la ciencia.

Y esta opinión de Constable no fue tan lejana al desenvolvimiento que tuvieron las ciencias durante este período histórico. No es extraño que ciertos cuadros de Constable, como es el caso de *Tronco de Olmo* (1821), cumplieran al detalle con las necesidades explicativas de un botánico, sin por ello perder el sentimiento artístico que la pintura transmite.

En el siglo XVIII la pintura paisajista prestó un gran servicio a la geografía y a la botánica, en razón de que la representación gráfica de los ecosistemas, las plantas, los animales, los volcanes, etc., proporcionaba los detalles y registros que el cuidadoso estudio de la naturaleza requería.



Mira esa rama...

Mira esa rama, amada mía,
mira esa rama vacilante;
ven que te muestre aquesas frutas
de verde cáscara punzante,

Penden ha tiempo silenciosas,
desconocidas entre sí...
balanceándose esta rama
las va meciendo siempre así...

En su interior, ya bien madura,
la carne quiere abandonar
su claustro, ver la luz ansía
y ansía el aire respirar.

Rompe la cáscara y dichosa
 logra por fin liberta ser;
 tal mis canciones a tu falda
 van a caer.

(Goethe, 1991)

Sin ser de la misma opinión científica de Constable, Turner (1775-1851) fue otro de los artistas ingleses que dedicó cuadros a la naturaleza. A diferencia de Constable, en Turner la pintura paisajista adquiere fuerza y poderío; sobre todo en sus paisajes marítimos, en donde las tempestades, las olas y un cielo arrollador terminan por sepultar las regiones que habita el hombre.

La naturaleza como una fuerza destructora es una de las reflexiones que de manera implícita insinúan ciertos cuadros de Turner. Irónicamente en un tiempo en que la ciencia daba muestras de someter a la naturaleza a su antojo y en la que en esa época regía el lema Baconiano *saber es poder*, Turner en sus pinturas marítimas, ya exponía al hombre a la fuerza ilimitada de la naturaleza, quedando indefenso en medio del caos y el cataclismo que se avecina.



Turner, *Tempestad de nieve: vapor frente a la boca del puerto*²⁸. 1842

²⁸ El acercamiento de Turner a la naturaleza llegó a tal extremo, que en edad avanzada se hizo atar al mástil de un barco para experimentar la ferocidad de una tempestad en el mar. Fruto de esta experiencia es su obra *Tempestad de nieve: vapor frente a la boca del puerto* (1842).

Y llegó la tormenta con su soplo
 y fue fuerte y tiránica:
 golpeó con sus olas dominantes
 y al Sur nos persiguió

Con inclinados mástiles y proa goteante,
 como quien persiguiera con aullidos y golpes,
 pisándole la sombra, a su enemigo,
 la cabeza inclinada hacia delante,
 el barco iba de prisa, retumbaban los truenos
 y al Sur siempre volábamos.

(Coleridge, 1999)

El símbolo y el arte de inspiración religiosa

Es muy limitado sostener que el pensamiento kantiano por estar vinculado a la tradición ilustrada despreció la posibilidad de que el hombre tuviera además de un uso teórico de la razón, otro estético y simbólico. Sobre todo cuando en la *Crítica del Juicio* asistimos a la construcción de una filosofía del sentimiento, de la belleza y de lo sublime.

En esta oportunidad la sorpresa es mayor, cuando entramos a considerar las implicaciones culturales que trae consigo la reflexión kantiana de los símbolos. Especialmente cuando se trata de una capacidad intuitiva del hombre, perteneciente al abanico de posibilidades de los juicios estéticos. La atención que merece el cuidadoso tratamiento de esta capacidad de simbolizar, colinda con la misma capacidad que tenemos para determinar conceptualmente la realidad. Y no solamente una realidad específica, por ejemplo cuando denominamos a un objeto cualquiera, sino diferentes realidades, esto es, diferentes posibilidades que se abren con la inteligencia simbólica. Pues el

símbolo es un artificio que curiosamente se hace presente en los diferentes usos que hacemos del lenguaje.

Es así, como encontramos símbolos en el lenguaje político, filosófico, científico, moral, estético e incluso religioso. En estas diferentes maneras de entender la realidad, se hace presente este artificio que son los símbolos, ya que en la mayoría de los casos las referencias conceptuales sobre determinados fenómenos no logran dar con el sentido de lo que se ve. Por ello, resulta necesario acudir a los símbolos, pues facilitan el significado de una realidad a la cual, tal vez, ninguna referencia sensible ni conceptual pueda dar noticia.

Es decir, que la posibilidad de simbolizar la realidad es similar a lo que hace el lenguaje religioso, que mediante símbolos e iconos, se refiere a la palabra Dios, de manera mediata, esto es, sabiendo que Dios es una expresión a la cual difícilmente podremos encontrar un correlato inmediato en la realidad. Digamos que los símbolos permiten expresarnos de manera analógica ante realidades a las cuales no podemos tener acceso sensible.

Los símbolos sustituyen nuestra necesidad de comprobación y se acercan a los dominios de la imaginación y la reflexión, pues estas facultades permiten hacer presente lo que por medio de la evidencia empírica sería imposible.

Ahora bien, quisiéramos tomar estas consideraciones kantianas sobre el símbolo, como la oportunidad para comprender una de las manifestaciones más características del arte romántico en general, a saber, su preferencia por los símbolos.

Y si hay algo más plagado de símbolos durante el desenvolvimiento de las artes en el período romántico son las pinturas dedicadas al arte religioso, que es un lenguaje estético en el que prevalece la imagen vedada e insinuante.



Friedrich *Mañana en el Riesengebirge*. 1810-1811

Uno en todo y todo en uno
la imagen de Dios en las hojas y en las piedras,
el espíritu de Dios en los hombres y en los animales,
esto debe quedar impreso en el alma.

(Novalis, *En Honour*, 1981, p. 32)

Una de las características de la pintura romántica alemana, es su concepción misma de la obra de arte, la cual se la considera como una ventana abierta al mundo de lo invisible.

Esta pintura religiosa y mística, procuraba desocultar los secretos últimos del destino del hombre y del mundo, tratando siempre de encontrar en este mundo los signos de lo absoluto y lo sagrado.

Efectivamente, para el arte pictórico del romanticismo la edad media y los temas relacionados con la fe cristiana, constituyeron un vasto motivo de inspiración. Dentro de esta faceta del arte romántico, cabe hacer mención

especial del grupo de los Nazarenos liderado por Overbeck (1789-1869) y Franz Pforr (1788-1812).

Este grupo enclaustrado en el monasterio de San Isidoro de Roma, formó una orden de artistas laicos que perseguía dos objetivos: el ideal de la vida religiosa y el retorno al arte del Quattrocento italiano; en especial a Rafael y a los viejos maestros de la Alemania Medieval hasta Durero.

La conjugación de estos dos objetivos dio como resultado una manifestación artística que se propuso reexpresar la teoría neoclásica, pero bajo un lenguaje profundamente cristiano. Una muestra de los alcances que tuvo la realización de estos objetivos es el *Triunfo de la religión en las artes* (1831-1840) de Overbeck.



Overbeck *Triunfo de la religión en las artes*. 1831-1840

Si hasta ahora he vivido en el presente y en la esperanza de la felicidad terrenal, de hoy en adelante debo vivir enteramente en el verdadero porvenir, en la fe en Dios y en la inmortalidad: Me será muy duro separarme de este mundo, que era para mí un objeto de amoroso estudio; las

recaídas me darán no pocos instantes de pánico. Pero sé que hay en el hombre una fuerza que, rodeada de celosos cuidados, puede fructificar en una extraña energía²⁹.

La superioridad del mensaje cristiano sobre la escultura clásica de la antigüedad greco-romana, es reflejada en la parte inferior del fresco, donde una estatua postrada y destrozada sirve de mesa para la reunión de artistas, como también la columna, que es el apoyo de otros tantos.

Otro de los genios románticos cuya obra se destaca por su carga simbólica es la de Caspar David Friedrich. *La cruz de las montañas* (1807-1808), conjuga simbólicamente la naturaleza con la fe cristiana. El canto V de *Los himnos a la noche* de Novalis, puede tomarse como una aproximación poética, ante el desbordante simbolismo que irradia el retablo de Tetschen:



Tetschen Altar or Cross in the Mountains. 1807-08

29 Novalis. Carta a un amigo pocos días después de la muerte de Sophie.

Tú eres aquel que desde eternos
 tiempos, absorto y pensativo
 adolescente, sobre las tumbas de los hombres
 velas símbolo de consuelo en
 las tinieblas -
 feliz aurora del hombre más alto.

Lo que en honda tristeza nos sumía, ahora en dulce extático arrebato
 nos abre el más allá.

La muerte anuncia la infinita vida,
 tú eres la muerte y tú eres la salud.

(Novalis, en Mari, 1979, p.131)

El sentido común y la pintura histórica



Delacroix, El 28 de julio: *Libertad guiando al pueblo*. 1830

En el fundamento original de todas las obras y actos de los hombres nos sentimos iguales y en unidad con todos, por grandes o por pequeños que

sean, pero en la particular dirección que nosotros tomamos. (Holderlin, en Mari, 1979, p. 89).

Otro aspecto fundamental que se desprende de la indagación kantiana acerca de la actividad del enjuiciamiento estético, tiene que ver con el problema del universal que adquiere un acto predicativo tan particular como es el del gusto. La salida a este problema lo proporciona el concepto del sentido común (*sensus communis*). El sentido común es un conocimiento que es propio a todos los hombres y mediante el cual, es posible expresar de un modo universal un juicio nacido de la particularidad del sentimiento.

Dentro de las capacidades del genio, el sentido común hace referencia a aquella facultad que prescindiendo de la opinión particular, logra ponerse en el lugar de cualquier otro. Ahora bien, este mismo nivel de generalidad es una propiedad connatural al arte, pues su poder consiste en comunicar un mensaje de común acceso. De esta manera el arte del genio se convierte en el mejor exponente del sentido común.

Empero, el sentido común hace parte del conocimiento connatural a todos los hombres. Por ello, Kant sostiene que el conocimiento común es una necesaria satisfacción. Esta necesidad de la que nos habla Kant en la *Crítica del Juicio*, no es la que se da en el conocimiento teórico, en el cual sí prevalece la necesidad apodíctica. En su lugar, la necesidad que origina la satisfacción estética es ejemplar, es decir, que ha sido aprobada por todos. De esta manera la necesidad de comunicar una satisfacción general es una competencia generalizada en todos los hombres.

Los juicios de gusto alcanzan la generalidad subjetiva, puesto que no se fundan en las leyes del entendimiento ni de la moral. Podríamos inclusive llamar a esta generalidad subjetiva de los juicios estéticos, como el sentir común que deja tras de sí, bien sea una obra de arte o una opinión generalizada entre todos los hombres.

Ahora bien, al poner en situación este sentir común, que es el universal de los juicios de gusto, encontramos, de nuevo, sugerentes correspondencias

con lo que se dio a llamar durante el romanticismo como la pintura histórica. Efectivamente, así como en la pintura romántica se encuentran manifestaciones personales y privadas del sentimiento (como en los casos de Friedrich y Turner), también hay una dimensión pública del arte.

Un cuadro representativo de esta tendencia histórica fue *Napoleón en Eylau* (1808) de Antonie Jean Gros.



Antonie Jean Gros *Napoleón en Eylau*. 1808

En encargo oficial, el cuadro de Gros rememora el episodio ocurrido después de la batalla librada entre franceses y rusos. Además de ser una pintura reconocida por seguir el patrón de los temas históricos, recibió la aceptación general por parte del público de la época.

Reflejar el sentir general por medio de la pintura fue un tema que también retomó Théodore Géricault (1791-1824). Esta vez, retratando, ya no los éxitos obtenidos en Eylau, como se cristaliza en el cuadro tan afamado de Gros, sino también las derrotas. Es así como el pintor francés retrata la desesperanza colectiva que originó la caída del imperio napoleónico en su obra maestra *La balsa de medusa* (1819). Aunque el cuadro de Géricaul no tenga explícitamente

te una intención política, en su tiempo llegó a adquirir un sentido alegórico que insinuaba el estado de cosas en Francia luego de haberse extinguido la buena estrella del imperio napoleónico.



Théodore Géricault *La balsa de medusa*. 1819

¿Cómo podría extraviarme de la vida donde el amor eterno, que es común a todos, mantiene unidas todas las naturalezas?

¿Cómo podría separarme de la alianza que une a todos los héroes?

Ella no se rompe tan fácil como los flojos lazos de esta época.

Ella no es como un día de mercado, en que el pueblo corre de aquí para allí, se amontona y grita.

!No! Por el espíritu que nos une, por el espíritu divino que es propio de cada uno y común a todos

!No, no!

(Holderlin, en Mari, 1979, p. 86)

Distante al heroísmo que encarnaban los hombres en el plano superior del cuadro de Gros, el de Géricault muestra a unos seres carentes del valor y de la

frialidad típica del héroe. Antes bien, reaccionan con esfuerzo en momentos en que la crisis conlleva a comportamientos que manifiestan expresamente el instinto animal por sobrevivir. El naufragio que dramáticamente describe el cuadro de Géricault es un símbolo de la desesperanza y el sufrimiento. De hecho, el sentir general que refleja el cuadro de Géricault fue el del abatimiento del pueblo francés. Un sentimiento característico durante el período de la restauración.

El viraje que tuvo la pintura histórica al mirar, ya no el rostro de los vencedores sino el de las víctimas, fue también retratada por Goya en *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814). En este cuadro, la línea custodiada por el pelotón del ejército francés, implacable, dirige sus fusiles al hombre que abre sus brazos. De nuevo las víctimas se exponen abiertamente a sus victimarios.



Goya *Los fusilamientos del tres de mayo*. 1814

Hélos allí: junto a la mar bravía
cadáveres están ¡ay! los que fueron
honra del libre y con su muerte dieron
almas al cielo, a España nombradía.
Ansia de patria y libertad henchía

sus nobles pechos, que jamás temieron,
 y las costas de Málaga los vieron
 cual sol de gloria en desdichado día.
 Españoles, llorad; mas vuestro llanto
 lágrimas de dolor y sangre sean,
 sangre que ahogue a siervos y opresores.
 Y los viles tiranos con espanto
 siempre delante amenazantes vean
 alzarse sus espectros vengadores.

(Espronceda SR)

El genio o la búsqueda de la verdad personal



Ingres *La apoteosis de Homero*. 1827

¡Oh Genios que vagáis en las alturas
 y a la luz, por senderos ideales!
 Los aires esplendentes
 os rozan amorosos,

tal como roza las divinas cuerdas
 las manos de la artista...
 Sin saber de su suerte,
 como recién nacidos aun en brumas,
 alientas los Electos.
 Su espíritu, que esconde
 su pureza en el seno de un capullo,
 florece sin descanso;
 y sus sagradas pupilas dilatadas
 miran la eterna y muda claridad...

Y es aqueste su sino:
 no descansar jamás en sitio alguno.
 Los eternos dolientes
 caen, se precipitan de continuo
 con los ojos cerrados,
 tal como el agua, que de roca en roca
 despéñase en lo incierto...

(Holderlin, En Mari, 1979, p. 44)

El genio es una de las ideas sustantivas de la estética kantiana. La teoría del genio, reúne armoniosamente las actividades que circundan a la conciencia estética, como lo son, el concepto del entendimiento y la intuición de la imaginación, potenciándolas hasta el punto de hacer de este juego de facultades una producción, una acción, en fin un arte.

Es así, como se identifican dos cualidades que constituyen al arte del genio: una es la originalidad, la cual da la regla al arte, esto es, renueva el canon de la tradición y crea la nueva pauta a seguir, y segundo, se encuentra la comunicabilidad ejemplar, es decir, la capacidad de transmitir el sentimiento particular o idea estética mediante el lenguaje del arte, que es el medio

idóneo para propiciar la comunicación estética entre los hombres. Y esta comunicación es ejemplar en un triple sentido, pues da qué pensar, aporta a la tradición y se convierte en modelo de imitación.

De momento, la figura del genio podría parecer una noción estética de difícil acceso, pues para Kant, este modelo de subjetividad, es un favorito de la naturaleza. El genio es dado a los hombres por un don natural, es decir, que el talento es otorgado de fuera a unos pocos.

Empero, tan pronto atendemos a la idea de que el genio necesita del trabajo, y hasta de la tradición para que ésta le enseñe a no andar a tumbos, se comprende que este modelo de subjetividad no es de manera vertebral una idea que se encuentre fuera de las condiciones finitas de la subjetividad. Es cierto que el genio es un productor de ideas estéticas, pero no son inmutables, pues surgen en medio del juego limítrofe entre las intuiciones y los conceptos.

El juego proporcional o limítrofe de las facultades, enseña que la creación del genio, depende del dialogo productivo entre la imaginación y el entendimiento. Este dialogo es productivo, pues el entendimiento actúa allí mismo cuando la imaginación no encuentra límites y se convierte en una facultad demasiado etérea, y la imaginación recurre en el momento en que el entendimiento se hace demasiado frío y lento. La acción que prestan estas facultades, permite aterrizar la teoría kantiana del genio.

Con todo el reconocimiento que una figura genial representa el cenit en el cual las facultades del espíritu se encuentran de una manera creativa, era una idea que dentro de la estética de la ilustración poco eco tenía. Sin duda alguna, dentro de la estética kantiana, fue la teoría del genio la que con más fuerza resonó en los círculos artísticos y filosóficos en la posteridad de 1800.

Y al respecto, no es vano decir, que el factor más importante durante el período romántico, fue la exaltación del individuo, o como lo denomina Honour, a falta de un mejor nombre, la verdad personal:

El acento que se pone en el valor supremo de la sensibilidad personal del artista se halla, evidentemente, en íntima relación con las nociones de autenticidad, sinceridad y experiencia vital (o Erlebins en la filosofía alemana), que desemboca en la idea romántica de autenticidad personal a lo que, a falta de mejor nombre, podría llamarse verdad personal. De esta manera la validez de una obra de arte pasa a residir en ella misma, pues adquiere coherencia interna en la medida en que es reflejo de la experiencia vital, personal, del artista (Honour, 1981, p. 25).

Esta exaltación del genio romántico puede ser cotejada con la tendencia pictórica del autorretrato. Fue característico entre quienes se declaraban así mismos como románticos, no ceder a los formalismos teóricos vigentes en las escuelas de formación. Este fue el caso de los Nazarenos quienes desertaron de la academia de Viena. Sobre esta senda rebelde y decidida a la realización del propio camino, nombres como Runge, Géricault, Delacroix, Constable, entre otros, siguieron el llamado del arte, a pesar de encontrar la oposición de sus familias.

Otro modelo del genio romántico fue el Quijote. De hecho, se convirtió en la figura ideal del hombre romántico. Es decir, el hidalgo reunía de manera simbólica, al habido lector de historias de caballerías medievales, con la del hombre de carne y hueso, que habitaba en un mundo prosaico en donde los castillos, los gigantes y las princesas, eran reemplazados por urbes pobladas de factorías y máquinas a vapor. En fin, un mundo en el que a pesar de carecer del encanto de las historias de caballería, debía ser enmendado, o mejor, defendido por los valores espirituales de hidalgos que cabalgaran en dirección contraria a los mandatos de la época materialista.

En Francia y durante el período de la restauración, *El Quijote* era el libro de cabecera entre la gente, y no hubo pintor Francés que no hiciera referencia a un episodio de la novela. Al respecto, valga señalar el nombre de Gustave Dore, quien inmortalizó en sus grabados innumerables escenas del Quijote.

Y como no es completa la figura del Quijote sin la de su acompañante Sancho, para la época, estos dos personajes eran el ícono de las contradicciones que

luchaban al interior del hombre romántico: a saber, medio rostro expresaba al hombre soñador y buscador de aventuras, y, la contraparte, al individuo sujeto a las condiciones que la realidad impone.

El juicio teleológico y la mirada estética de las ciencias naturales del barón Alejandro de Humboldt

Sabemos que el juicio teleológico es uno de los capítulos que integran la *Crítica del Juicio*. También sabemos que esta misteriosa filosofía de los fines dio que pensar a toda una generación de filósofos y poetas a lo largo del siglo XVIII. Y aunque parezca extraño, también influyó indirectamente en la construcción de una ciencia con presupuestos teleológicos y estéticos muy particulares. Un modelo de esta ciencia en ciernes, fue la propuesta por el barón Alejandro de Humboldt.

Sin embargo, antes de introducirnos en los planteamientos humboldtianos sobre la ciencia, conviene conocer lo que entiende Kant por juicio teleológico.

En líneas generales, el juicio teleológico es un razonamiento de talante reflexivo, que comprende la naturaleza como un todo orgánico provisto de finalidad. Es decir, para el razonamiento teleológico la naturaleza no es solamente materia extensa y multiforme, sino vida, esto es, en ella misma existe un principio que explica el movimiento de los organismos hacia un determinado fin.

Se diferencia del razonamiento de causalidad mecanicista, en tanto que no se contenta con entender la naturaleza como un cuerpo mecánico regido por las leyes de la experiencia. Mientras que el razonamiento teleológico explica la multiplicidad de las partes a partir de la totalidad, el razonamiento mecanicista disecciona y fragmenta, con el objeto de ir de las partes hacia el todo.

Para el juicio teleológico, el razonamiento orgánico de la naturaleza conecta con la inteligencia simbólica o intuitiva, pues es la imagen o prototipo la que permite reunir bajo un todo, las diferencias que constituyen a un cuerpo orgánico. Contrario a la inteligencia simbólica, se encuentra la inteligencia discursiva, que es propia del razonamiento mecánico y la cual procede del tanteo de las partes, hasta llegar al todo que las comprende. A través de la inteligencia discursiva, es posible dar una descripción externa de la naturaleza. Con la inteligencia intuitiva es percibida la vida interna que gobierna a los cuerpos orgánicos. Por ello, la inteligencia intuitiva recurre a los símbolos, con el objeto de tomar en su totalidad y bajo la vitalidad que la imagen otorga a la naturaleza.

Aunque en el plano teórico el principio de explicación teleológico como el mecánico no coinciden, Kant se inclina por una sana convivencia de ambos principios, pues si ambos se negaran mutuamente, excederían las posibilidades finitas de conocimiento que tenemos los hombres.

Ahora bien, el planteamiento kantiano acerca del principio teleológico de explicación, tiene puntos de encuentro muy significativos con ciertos elementos estéticos que conforman la noción de ciencia de Humboldt. La obra que orienta con gran atino estas consideraciones son *Los cuadros de la naturaleza*; obra que reúne las investigaciones topográficas, vulcanológicas, botánicas, forestales y zoológicas, que realizó Humboldt durante su viaje por América.

Es así como en el cuadro dedicado a las Cataratas del Orinoco Atures y Mai-pures, Humboldt nos sorprende con la siguiente afirmación:

La impresión que deja en nosotros el espectáculo de la naturaleza es provocada menos por la fisonomía particular del paisaje, que por la luz que destaca montes y campos, ya iluminados por el azul del cielo, ora ensombrecidos por las nubes. Igualmente la pintura de las escenas naturales nos impresiona más o menos vivamente, según está más o menos en armonía con las necesidades de nuestros sentimientos. Pues el mundo exterior físico se refleja, como en un espejo, en el mundo inter-

rior moral. El contorno de las montañas que se coronan en el horizonte de una lejanía nebulosa, el tinte sombrío de los bosques de abetos, el torrente que se precipita tumultuosamente a través de rocas abruptas, en fin, todo lo que forma el carácter de un paisaje se une, por un antiguo lazo misterioso, a la vida sentimental del hombre. Este lazo proporciona los más nobles goces de la naturaleza.

En los cuadros de la naturaleza, Humboldt armoniza la explicación causal, esto es el razonamiento discursivo, con la explicación teleológica, es decir, el razonamiento simbólico. Es así como van de la mano la imagen que captura el color y la apariencia vital de la naturaleza, con la palabra escrita y la cifra exacta. La combinación de estos dos elementos nos acerca, según lo dice Humboldt en una nota al prólogo original de los cuadros, hacia una *manera estética de tratar las ciencias naturales*.

Del mismo modo podemos referirnos al cuadro que estudia la vida nocturna de los animales en los bosques primitivos. Sobre este asunto, Humboldt trae a colación una anécdota ocurrida cuando acampaba a orillas del río Apure.

Cuenta allí el barón que después de las once de la noche, en el bosque comenzó un alarido salvaje, y en el que los indios, escuchando y sirviendo de intérpretes, alcanzaban a distinguir el quejido de los monos, acompañado por el agudo chillido de los pequeños titís y del gruñido del mono nocturno rayado, como también “(...) los gritos del gran tigre, (...) del precari, del ai, y de una legión de loros, papagayos y otras aves parecidas al faisán”.

Indagando sobre las causas de este comportamiento, Humboldt pone en consideración las dos formas de explicación causal, a saber, la teleológica de los indígenas, y la mecánica del propio Humboldt. Nos dice el barón que para los indígenas, el alboroto nocturno ocurría en razón de que “los animales se alegran del bello claro de luna, y festejan la luna llena”.

Desde luego, al dar varios rodeos sobre el asunto, Humboldt considera que la agitación de los animales en aquella noche no fue tanto causada por una

fiesta en honor al claro de luna, como sí a fuertes aguaceros, seguidos de truenos que iluminaban al interior de la selva.

Esta experiencia compartida sobre las causas que explican un fenómeno natural, expresa de un modo significativo el sentido que tiene para Humboldt la mirada estética sobre los estudios de la naturaleza. Y aunque las conclusiones discursivas tiendan en la mayoría de los casos a corroborar las simbólicas y literarias, no dejan de ser estas últimas de menor valía, pues para el barón:

Todo lo que es naturalmente verdadero da vida al lenguaje del hombre, sea que éste se aplique a pintar las sensaciones que procura el mundo exterior, sea que exponga los sentimientos íntimos del alma.

Y estas conclusiones a las que llega Humboldt, sólo son posibles cuando el alemán tiene en mente una concepción organicista de la naturaleza. Así lo plantea cuando nos relata la experiencia de las escenas tropicales durante el mediodía, en donde la naturaleza se sume en un silencio sepulcral y el calor se incrementa haciendo que:



Selva tropical

Los grandes mamíferos se oculten en los sotos; los pájaros se guarecen bajo el follaje de los árboles o en las hendiduras de los peñascos. En esta calma aparente de la naturaleza, el oído atento a los menores sonidos, percibe con ruido sordo, un zumbido de insectos, cerca del suelo y en las capas inferiores de la atmósfera. Allí todo anuncia un mundo de fuerzas orgánicas en actividad. En cada matorral, en la corteza horadada del árbol, en el terrón habitado por himenópteros, en todas partes, en fin, la vida se revela plenamente: diríase una de esas mil voces por las que la naturaleza habla al alma piadosa y sensible que sabe comprenderla.

Otro cuadro de la naturaleza que también abarca esta mirada teleológica y simbólica, es la que Humboldt dedica a los vegetales. Ante el infinito número de tipos y clases de vegetales que habitan en América, Humboldt considera que el estudio de esta variedad corresponde tanto al botánico por su afán de dividir y clasificar, como al pintor paisajista quien está "obligado a reunir". Recomienda inclusive el barón que:

Sería una empresa digna de un gran artista, estudiar todos estos grupos de plantas, no en los invernaderos ni en los libros de botánica, sino en el mundo tropical mismo. (...) ¿Hay algo más pintoresco que los helechos en árbol, extendiendo su tierno follaje por encima de los laureles-encinas de México? ¿Qué más encantador que un macizo de plátanos, sombreados por bambúes y guaduas? Al artista es permitido desmembrar los grupos, bajo su mano la gran obra de la naturaleza, por servirme de esta expresión, se reduce, como las obras escritas de los hombres, a un pequeño número de rasgos simples.

A manera de conclusión

¿Qué tipo de conclusiones es permitido extraer, luego de intentar reunir a un Kant que propone en su estética teorías novedosas, y un romanticismo lleno de estéticas vitales, muchas de las cuales resultaron ser ajenas al prosaico razonamiento crítico del viejo de Konigsberg? Contrario a lo que se ha sostenido formalmente, ¿Podremos afirmar que el Kant de la *Crítica del*

Juicio está más cercano de los románticos de lo que comúnmente se cree?... los interrogantes se multiplican. Y todo apunta hacia la idea de que el espiral del filosofar va a la vanguardia no solamente con la dialéctica entre la continuidad y ruptura que es connatural a la historia de la filosofía, sino en la manera misma de establecer concordancias entre problemas e inclusive entre disciplinas diferentes. Es así como podemos pasar por las agitadas tormentas de Turner y el estruendoso cuarto movimiento de la sinfonía pastoral de Beethoven, detenernos luego en la simbología religiosa de un Friedrich íntimo y luterano, como en la empresa católica y apologética de Overbeck, asumir el sentir común de desesperanza en *La balsa de medusa* y la valentía de aquel hombre ofreciendo su pecho en *Los fusilamientos del tres de mayo*, e igualmente sondear los rostros soñadores de los genios románticos, como también, los granados pensamientos de Humboldt acerca de la ciencia y el arte.

Tal vez la sensación más inmediata ante este multifacético conjunto de colores, formas, allegros, adagios y versos sea el de la confusión del sentimiento. Pero curiosamente fue este sentimiento de confusión el que se apodero del alma romántica. Junto a Kant diremos que esta confusión es tan productiva, pues ha sido precisamente el catalizador que origina la necesidad de comunicar. El sentir es la base incondicional que desde la raíz impulsa nuestra capacidad de valorar estéticamente la realidad.

Esta recuperación histórica de lo que implica la reunión de las artes, no está aquí para demostrar una simple ilustración de conceptos estéticos, sino todo lo contrario, generar un posible significado. Una donación de sentido que según Kant es propio de las ideas estéticas, ya que dan que pensar. Y de hecho, sabemos que muchas veces las palabras no logran apresar este torrente intuitivo de sentido que representa de manera profunda el arte. La impronta que deja esa falta de mediación entre nosotros y la obra de arte, es el instante y el silencio. Es, dirá Gadamer en su ensayo *Estética y hermenéutica*, un encuentro con nosotros mismos que traspasa el mismo conocimiento histórico de la obra de arte.

Esta inminencia del sentido que no se da por medio de una mediación histórica, sino por una revelación personal, es una función propia de la actividad judicativa del gusto, y en particular del tipo de intuición que esta facultad procura a la subjetividad. Hablamos de la intuición estética, a diferencia de la intuición concreta de la conciencia empírica. Por medio de esta intuición nos es permitido comprender la dimensión metafísica que tiene la capacidad del juicio estético, pues el significado que otorga rebasa la referencialidad de la experiencia sensible y ensancha el sentido que se precisa con el concepto del entendimiento.

Ahora bien, con la relación entre los presupuestos estéticos que se exponen en la *Crítica del Juicio* y ciertos episodios del romanticismo que componen una de las páginas memorables de la historia del arte, descubrimos que al tiempo que contextualizamos una propuesta estética catalogada de formal y ausente de referencias históricas sobre el arte, la acercamos a la experiencia intuitiva de lo estético. De esta manera la estética kantiana adquiere contenido y vida: por un lado se nutre de una dimensión histórica de la cual carecía, y por el otro nos acerca hacia una comprensión personal del arte, que muchas veces el conocimiento histórico lleva a la distancia. Deleuze considera que el romanticismo kantiano nos conduce hacia una meta-estética de la materia:

A l'esthétique *formelle* du goût, Kant joint donc une méta-esthétique *materielle*, dont les deux principaux chapitres sont l'intérêt du beau et le génie, et qui témoigne d'un romanticismo kantien. Notamment, à l'esthétique de la ligne et de la composition, donc de la forme, Kant joint une méta-esthétique des matières, des couleurs et de sons (Deleuze, 1963, p. 83).

El libre juego de facultades es un llamado a establecer relaciones en medio de la diversidad de las actividades que pertenecen a la conciencia. Este juego genera el vínculo proporcionado entre el concepto y la intuición, pero señalando que la intuición de la imaginación siempre estará más allá de la subsunción de las facultades. En otras palabras, el libre juego es el camino

para abordar materialmente la estética de Kant, sin perder de vista los significados experienciales que nutren al sentimiento estético de cada quien. Con la anterior exposición, pretendemos tomar distancia prudencial tanto de la interpretación formalista de la estética Kantiana, por lo demás habitual, como también de una posible lectura historicista, en donde se pierda el sentido de la cercanía vivencial que es propio del fundamento subjetivo de los juicios estéticos, y del que constantemente Kant señala en la *Crítica del Juicio*.

Finalmente, el hecho de incorporar el juego como una propuesta metodológica para abordar la estética kantiana, busca integrar los presupuestos teóricos sobre los juicios estéticos con las diferentes experiencias artísticas del romanticismo. Esta metodología se convierte además, en el medio para explorar un terreno fértil de nuevas investigaciones tendientes a enlazar y establecer correlaciones entre los postulados teóricos que pertenecen a la tercera crítica, y las distintas manifestaciones estéticas desatadas después del romanticismo.

Bibliografía

Bofill y Ferro, Jaime. (Selección, notas y prólogo). Traducción Fernando Gutiérrez. *La poesía alemana de los primitivos al romanticismo*. Barcelona: José Janes.

Bowie, A. (2003). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría actual*. Trad. Eleanor Leonetti. Madrid: Visor.

Cassirer, E. (1997). *Kant, vida y doctrina (Kants Leben und Lehre)* Trad. Wenceslao Roces. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, (primera reimpresión).

Cristoph, J. (1998). *El movimiento romántico*. Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Akal.

De Paz, A. (1992). *La revolución romántica: poéticas estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos.

Deleuze, G. (1963). *La philosophie de Kant. Doctrine des facultés*. Paris: Presses Universitaires de France.

El entusiasmo y la quietud: antología del Romanticismo Alemán. (Compilador y traductor Antonio Marí). Barcelona: Tusquets. 1979.

En la cumbre del criticismo, simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant. Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar. (Eds.). Barcelona: Anthropos, 1ª. ed. 1992.

Honour, H. (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.

Humboldt, A. (1961). *Cuadros de la naturaleza*. (Trad. Javier Núñez de Prado). Obras Maestras. Barcelona.

Kant, I. (1999). *Crítica del Juicio* (título original *Kritik der Urtheilskraft* 1790). (Edición y traducción Manuel García Morente). Madrid: Edición Austral Espasa (8ª. edición).

Labastida, J. (1999). *Humboldt ciudadano universal*. México: Siglo Veintiuno.

Maristany, Fernando. Trad. *Las cien mejores poesías de la lengua alemana*. (Trad.). Valencia: Cervantes. 1919.

Novalis, F., Schiller, F. y A. W. Schelegel, H. Von Kleist, F. Hölderlin. *Fragmnetos para una teoría romántica del arte*. Traducción Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos. 1987.

Schenk, G. (1983). *El espíritu de los románticos europeos: ensayo sobre historia de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económico.

Schiller, F. (1990). *Kalias, cartas sobre la educación estética*. Barcelona: Anthropos.

Valverde, José María y Panero, Leopoldo. (Trad). (1999). *Poetas románticos ingleses*, Antología. Barcelona: R.B.A. Editores.