

DE LO BELLO Y LO SUBLIME EN LA ESTETICA KANTIANA¹

INTRODUCCIÓN

El problema de lo bello en la **Crítica del Juicio** de Kant, constituye un trabajo arquitectónico y sintético en cuanto que Kant recoge crítica, sistemática y lógicamente, toda una serie de recorridos y etapas previas del pensamiento ilustrado en torno a este problema. Durante el siglo XVIII, al decir de Cassirer, hay un afán de lograr este tipo de síntesis, no sólo para las cuestiones de la estética, sino también para los problemas del conocimiento científico y de la moralidad. "Ya se trate de la lucha entre razón e imaginación, de la oposición entre genio y regla, de fundar lo bello sobre el sentimiento o sobre determinada forma de conocer en todas estas antítesis late el mismo problema fundamental. Parece como si la lógica y la estética, el conocimiento puro y la intuición artística, tuvieran que confrontarse uno con otro antes de que cualquiera de ellos pudiera encontrar su propio patrón interno y comprender su inherente sentido". (Cassirer, 1981, p.306)

El espíritu reinante en el siglo XVIII es la búsqueda de fundamentar en algún lugar del sujeto o del objeto, el origen del conocimiento estético. El empirismo, desde el siglo XVII, ya había planteado que el origen de lo bello estaba en el objeto. El sujeto era sólo un

receptor que gracias a la experiencia con la obra de arte podía tener un juicio sobre ella. Los juicios en este caso, eran a posteriori, gracias a la posibilidad de síntesis experimental que tenía el sujeto de la obra de arte. El racionalismo, de otro lado, luchaba por ubicar en el sujeto el origen de lo bello como juicio, pues aunque existiera el objeto arte, era el sujeto quien le daba forma, y quien tenía analíticamente a priori la posibilidad de juzgar si algo era bello o no, previamente a toda experiencia con el objeto. Dentro de este espíritu de debate por el origen y por una búsqueda de los principios del conocimiento es que aparece Kant con su propuesta de una estética sistemática. El Newton de la Estética, logrará mostrar la existencia de una forma de la ley universal de la estética, por fuera de toda contaminación de la experiencia con objetos, pero una forma de la ley universal que funciona como un sistema de principios y de juicios absolutamente racionales, y gracias a los cuales es posible nuestra experiencia con el mundo estético. El epitafio colocado sobre la tumba de Kant en Koenigsberg: "El cielo estrellado sobre mí, la ley moral en mí" corresponde con las dos grandes verdades descubiertas por Kant en sus investigaciones sobre el problema de la libertad. El sujeto de conocimiento científico, es aquel que dice "el cielo estrellado sobre mí". Significa esto, la imposibilidad de llegar a la libertad absoluta gracias al conocimiento científico, pues éste está determinado

Profesora Titular. Postgrado en Estética Grupo de Estudios Estéticos. Departamento de Ciencias Humanas. Universidad Nacional Sede Manizales

1 Este artículo corresponde a la conferencia sobre el contexto en el cual se despliega de una parte la discusión acerca de si es posible elevar los criterios sobre la Belleza a la categoría de ciencia filosófica y de otra parte, el pensamiento específico de Emanuel Kant, acerca de este tema. Fue presentada a los estudiantes del postgrado de Estética, organizado entre las Sedes de Medellín y Manizales, como conferencia inaugural al Seminario sobre Kant - Hegel coordinado por la autora

por una serie de comportamientos que son analizados, ordenados, jerarquizados y convertidos en leyes universales de la ciencia - como la ley de la gravitación universal -, gracias a la razón teórica, pero que están "sobre mí", en el sentido, de que mi razón teórica no puede evitar que los cuerpos del universo sean atraídos unos y otros por una fuerza directamente proporcional a sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de sus distancias. Mi razón teórica puede formular las leyes que soportan estos comportamientos del universo, puede descubrir sus relaciones, pero no puede modificarlas. Pero es en mi razón teórica que está la forma universal de la ley, no como una forma vacía de contenido, sino como una forma que es su propio contenido universal." La ley moral en mí", se aproxima más al telos de la libertad absoluta pero existe una determinación a esa ley moral que es el sentimiento moral, y que es el que me permite saber siempre, juzgar sobre lo bueno y sobre lo malo, sobre lo justo y lo injusto, aún sin haber tenido nunca la experiencia concreta de la bondad o de la maldad, de la justicia o de la injusticia. La ley moral se "acerca más al sujeto absolutamente libre, que la ley científica". Y aunque ambas, están en la razón como formas puras y universales de la ley, y por tanto fuera de la determinación de todo principio empírico, no están tan cerca de la libertad como lo están los juicios estéticos. ¿En dónde se origina el juicio estético, según Kant?

La investigación kantiana acerca del origen de los **juicios estéticos**, se inicia entonces en una analítica del gusto según la cualidad. El placer o displacer que produce el objeto en mí, no está en el objeto sino en mí, lo cual significa que no es posible la objetividad del sentimiento del gusto, de la misma manera como era posible la objetividad de los juicios de la ciencia. Son las representaciones dadas exclusivamente en el sujeto las que producen el senti-

miento de placer o displacer, por lo cual son estéticas. Dicho de otra manera, todas las representaciones dadas en el sujeto, aunque sean racionales, son estéticas. Existe en este sentido un desinterés por el objeto (obra arquitectónica, obra musical, obra pictórica, obra literaria, etc.) en sí mismo como objeto. El sentimiento de placer o displacer (no dolor, que es una sensación sensual y que se opondría según Kant a deleite) se da exclusivamente en el sujeto, "tal como es afectado por la representación" (Kant, 1992, p.121), y no es una experiencia similar a la del conocimiento teórico, por cuanto que no pasa por la lógica, sino que se da en el sentimiento propiamente dicho. Por ello Kant no habla de 'deducción' de los juicios estéticos, como sí hablaba en sus otras dos Críticas, de la 'deducción' de los juicios de verdad o de moralidad. Los juicios de la estética no se deducen, sino que se exponen, de acuerdo al estado del sentimiento del sujeto, que toma conciencia, gracias a la representación estética. El desinterés absoluto de un juicio sobre lo bello, es el juicio del gusto kantiano. Ningún interés por la obra concreta, ni ningún interés suscitado a partir de la experiencia con la obra, pueden ser considerados juicios puros del gusto. Son sólo puros cuando surgen en la contemplación pura, en la reflexión pura del sujeto que los percibe. Por esta razón, no podemos considerar que lo agradable sea lo bello, pues "lo agradable es lo que place a los sentidos en la sensación" (Kant, 1992, p.123) lo que significa que para cada hombre lo agradable, será diferente en cuanto al deleite que eso agradable pueda causar en él. El sentimiento de placer o displacer no puede confundirse con la sensación de deleite, pues ella tie-

ne un origen y un fin empírico, lo cual la dispensa de todo juicio. Tampoco lo *bueno*, puede ser juicio estético puro, pues tanto lo bueno para algo, es decir, lo útil, como lo bueno en sí, tiene una finalidad, y el juicio estético puro no tiene una finalidad, pues precisamente la finalidad



condiciona el interés y ésta a aquella. La belleza por el contrario, no tiene un fin determinado ni por la utilidad, ni por la bondad, sino que sencillamente place. La complacencia en algo, está en el nivel reflexivo, mientras que lo agradable está en el nivel de la sensación. Esta separación entre la sensación, la sensualidad, y el sentimiento reflexivo, obedece al postulado Cartesiano, de que "pienso luego existo", y no de que siento luego existo, o de que existo y por ello pienso o siento. Para Kant es necesario mostrar cómo existe una separación entre la razón y la sensualidad. Dicho de otra forma, la razón cualquiera que ella sea, no puede estar determinada por ninguna circunstancia cultural particular. Debe ser trascendental como forma universal de todo lo existente, para darle a cada una de las cosas existentes la posibilidad de universalidad, por medio de los juicios. Este es el gran proyecto de la modernidad, del cual Kant es el padre y el sistematizador. La lucha de Kant contra el empirismo de Hume y de los ingleses en general, consistirá en mostrar cómo la única posibilidad de un conocimiento del mundo natural, del mundo moral o del mundo estético es a partir de erigir la razón subjetiva como trascendental, es decir, como poseedora, sin contaminación de ninguna experiencia ni de ninguna determinación, de la facultad universal de juzgar acerca de verdadero, de bueno y de lo bello. Por ello, la definición de lo bello deducida del primer momento es la siguiente: "*Gusto* es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por una complacencia o displacencia *sin interés alguno*. El objeto de tal complacencia se llama *bello*." (Kant, 1992, p. 128) Por tanto, si es sin interés alguno, "lo bello es aquello que, sin conceptos, es representado como objeto de una complacencia universal" (Kant, 1992, p. 128) lo cual significa que si no obedece a un interés concreto, debe ser de complacencia para todos. El juicio del gusto es entonces una universalidad subjetiva, por cuanto no está apoyada en objetos, sino en la relación entre éstos y el sujeto. No podemos sin embargo confundir aquello que me gusta a mí, con el juicio universal del gusto. Aquello que me gusta a mí, está determinado por un interés particular. Aquello universalmente bello, no puede ser bello solamente por la imposición de mi gusto, porque esta imposición tendría como base mi dominio sobre los otros. Lo universalmente bello no puede obedecer a un interés concreto, ni a un gusto

concreto de alguien en concreto. El juicio de gusto sobre lo bello se encuentra en el gusto de reflexión, que no es el gusto sensual, producido por la experiencia concreta sobre objetos concretos, sino por la facultad estética que reposa en la subjetividad y en sí misma. La validez universal subjetiva del juicio de gusto, es decir la validez universal estética, es de una especie particular, diferente de la lógica, porque no vale por la cantidad lógica, sino por la representación singular dada en la subjetividad, que permite la posibilidad de la universalidad. El juicio de gusto "conlleva una cantidad estética (no lógica) de universalidad, es decir, de validez para todos, que no se puede encontrar en el juicio sobre lo agradable". (Kant, 1992, p.132) El juicio del gusto sobre lo bello, comporta solamente la posibilidad de un juicio estético válido para todos, pero no como imposición sino en vista de la complacencia. Comporta una especie de posibilidad de adhesión de otros, dice Kant. No es como el juicio de lo Bueno, o lo Verdadero, que no son posibilidades de una especie de Bondad Universal o de Verdad Universal, sino que ellos son en sí mismos contenidos de Bondad Universal o de Verdad Universal. El juicio del gusto sobre lo bello, en cambio es posibilidad de, pues no es un juicio lógico, sino estético. Pero, qué antecede a qué en el juicio de gusto? Kant plateará. Por supuesto, que el juicio de gusto antecede al sentimiento de placer. Pues si no existiera aquel como anterior a éste, no existiría la posibilidad de una comunicabilidad universal. El placer no guiado por el juicio de gusto, sería el "mero agrado en la sensación de los sentidos, y por ello sólo podría tener, según su naturaleza, validez privada, porque dependería inmediatamente de la representación por medio de la cual el objeto *es dado*." (Kant, 1992, p. 133) La comunicabilidad universal de un juicio de gusto no pasa por ningún tipo de concepto, sino que se ubica en el libre juego de la imaginación y del entendimiento conservando sin duda su carácter absolutamente subjetivo. Pero cómo es posible el juicio estético a priori? Cómo es ese juicio estético a priori?

Ese juicio tiene unas condiciones de posibilidad que no pueden de ninguna manera estar determinadas ni por lo sensible, ni siquiera por el sentimiento de placer que produce la experiencia sensible, sino por un sentimiento o sentido, que no Kant llama sentido

común, "que es esencialmente diferente del entendimiento común, que era el que tradicionalmente se había llamado *sensus communis*." (Kant, 1992, p.153) Es importante anotar, reiterar con Kant, que este juicio estético a priori no pasa por los conceptos.

"Así pues, sólo bajo el supuesto de que haya un sentido común ... (...) ... puede ser emitido el juicio estético" (Kant, 1992, p. 153) pues este es garante de una especie de comunicabilidad universal, que permite a su vez, no caer en el escepticismo. Este además permite una forma de objetividad, que es subjetividad pura, pues ya hemos visto, cómo la formación del juicio de gusto estético se da única y exclusivamente en la subjetividad.

De lo anterior se deduce que "*Bello* es lo que es conocido sin concepto como objeto de una complacencia necesaria" (Kant, 1992, p. 155). En este momento de la Crítica del Juicio, Kant hace una observación general sobre esta primera sección llamada analítica. Esta observación va dirigida al tema de la imaginación, en el sentido de que si el juicio de gusto es una "facultad para juzgar un objeto en referencia a la *libre conformidad* a ley de la imaginación" (Kant, 1992, p. 155), cómo puede ser posible esta libertad de la imaginación que debe estar conforme a ley?

Cómo debe ser esa conformidad a ley, que no sea conceptual? Esa conformidad a ley, sería a la ley de que no hay ley. Esta sería la única forma de compatibilidad con "la ley del entendimiento (que también fue denominada conformidad a fin sin fin) y con la peculiaridad de un juicio de gusto" (Kant, 1992, p. 155)

La imaginación ha sido mirada por la modernidad como una facultad que no está ni en el entendimiento ni en la sensibilidad, sino como puente (véase la teoría del esquematismo trascendental planteada por Kant en la Crítica de la Razón Pura en la conformación de los juicios sintéticos *a priori*). Sin embargo en la Crítica

del Juicio, este *fantasma* de la imaginación vuelve a tomar forma y a intranquilizar al mismo Kant. En cualquier caso el entendimiento no podría estar al servicio de ella, sino ella al servicio del entendimiento, por lo que Kant plantea que es el juicio del gusto el que regula la imaginación, y no al contrario, porque entonces se daría una especie de compulsión de la imaginación que rayaría con lo grotesco.

EL ESPÍRITU ROMÁNTICO Y EL GENIO CREADOR

"Coinciden lo bello y lo sublime en que ambos placen por sí mismos. Y luego, en que ambos no presuponen

un juicio de los sentidos ni uno lógico - determinante, sino un juicio de reflexión: por consiguiente, la complacencia no depende de una sensación, como la de lo agradable, ni de un concepto determinado, como la complacencia en lo bueno... (...) ... ella está ligada a la mera presentación (imaginación), en acuerdo con la facultad de los conceptos del entendimiento o de la razón, para beneficio de ésta" (Kant, 1992, p. 158)

Sin embargo existen diferencias entre lo bello y lo sublime. Para Kant, lo bello es limitado por la forma del objeto, mientras que sublime es ilimitado, por lo que tiene más cercanía con un concepto de razón.

"... la complacencia en lo sublime

contiene menos un placer positivo que un sentimiento de admiración o respeto, esto es, algo que merece ser denominado placer negativo" (p.159) El juicio de lo sublime, desborda la forma del objeto, por lo cual es una forma desbordada del placer meramente positivo que dirime el juicio de lo bello. El placer de lo sublime, está en una esfera más subjetiva aún, que el placer de lo bello. Para lo bello de la naturaleza debemos buscar un fundamento fuera de nosotros. Para lo sublime, tenemos que buscar el fundamento en el sentimiento mismo, como una especie de movimiento del ánimo ligado al enjuiciamiento del objeto. Este movimiento del ánimo, es llamado por Kant Facultad de desear, referida por la imaginación.



El romanticismo será el heredero del espíritu kantiano en lo que se refiere a lo sublime y al genio creador en la libertad. La música, la poesía la literatura y la arquitectura romántica, muestran cómo esta idea alimenta la conformación del espíritu romántico en plena cultura Ilustrada.

Los grandes ideales de la razón puestos de manifiesto en el pensamiento kantiano, específicamente en la construcción de una nueva imagen del mundo como cuantificable, medible y manipulable por el hombre entran en una crisis cuya mayor intensidad se expresa en el **romanticismo**.

No podemos pensar, como se ha hecho de manera generalizada, que el romanticismo es un estilo canónico o siquiera una tendencia estética en sentido restringido. El romanticismo, es un conjunto casi 'infinito' de tendencias y afecciones del alma artística, que excede todo discurso lógico, toda razón instrumental, todo canon o estatuto. El romanticismo es un estado del alma, que se configura en una *estancia del sujeto*, fronteriza entre la vigilia y el sueño: la estancia de la imaginación creadora.

Excedido por una realidad lineal, lógica, ordenada, el artista del siglo XIX, - el siglo de la penumbra como lo hemos llamado en este artículo, intenta 'escapar' a dicha realidad con su vitalidad pura, con el impulso contestatario que le produce el sentimiento de desarraigo propio de la misma determinación de una racionalidad lineal o monológica. El artista desciende hasta el fondo del abismo producido por la sin razón, busca averiguar el enigma de la existencia de ese abismo, por medio de la penetración en un mundo 'oscuro' contrario al mundo 'claro e distinto' del pensamiento cartesiano. El estado febril del artista que penetra en el mundo de la **sin razón**, es el indicio de la enfermedad o del malestar de la cultura moderna. Así como la fiebre nos dice el grado de enfermedad infecciosa del cuerpo, el romanticismo nos anuncia el grado de desilusión del alma inmersa en un mundo calculado, abandonado de los dioses, como decía Holderling. El alma del artista es una alma en absoluta soledad, que crea a partir del sentimiento de angustia que le genera su desgarramiento con la divinidad.

La tarea que se propone realizar el espíritu romántico, es la de construir un mundo donde sea posible el absoluto estético (es decir lo sublime), lo enigmático e inexplicable. Donde sea posible también la reconciliación del yo, dolorosamente escindido por el cartesianismo y el kantismo. Por esto, la base primordial del espíritu romántico, es el rescate del yo sensible, natural, psicológico, del yo de la fantasía, del ensueño y de la imaginación. El 'yo pienso' cartesiano, que había dirigido las acciones estéticas en el clasicismo, es confrontado por el yo siento, sueño e imagino, del alma romántica. Ese yo siento, es una serie de yoes que habían sido descartados por la razón de la ilustración. El alma romántica entra en una atmósfera paradójica donde la crisis es radical, pero a su vez la crítica, como tarea de la razón se ausenta, para dar paso a la construcción de un mundo fantástico, ilusorio, no **real**, entendiendo por realidad el mundo el yo pienso cartesiano y de la razón pura kantiana que era, como ya vimos, un mundo que centraba su sentido en la razón lógica y su modo de ser en la matemática. Sin embargo, este mundo alternativo construido desde el 'yo siento' romántico, termina siendo un mundo crítico, - por supuesto desde la intuición, al mundo cuantificable.

Desde todas las vertientes del arte, y principalmente desde las formas artísticas que son más 'intangibles' como con la literatura y la música, el romanticismo comienza su ascensión al 'movimiento moderno', ascensión que es movimiento contradictorio, modernidad y pos-modernidad en el mismo seno.

Es modernidad pues el alma romántica duda de la razón instrumental y objetivamente. El yo siento romántico es el punto de partida de la intuición estética, así como el yo cartesianismo, el *ego cogito* es investigado por la filosofía moderna.

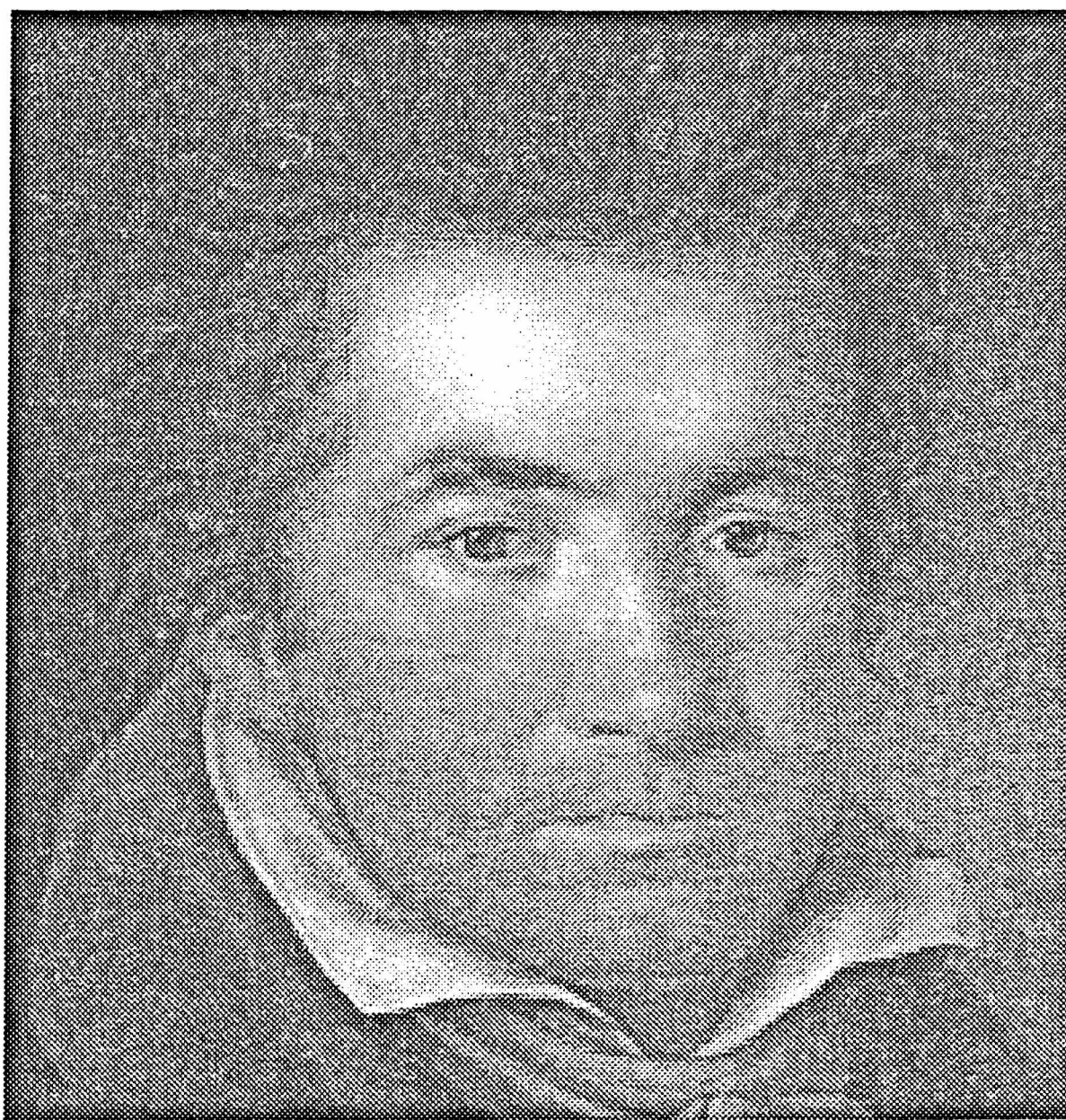
Esta indagación intuitiva surgida del sueño romántico, produce una forma de obra de arte que se caracteriza por ser fruto del dolor del espíritu, que no es un dolor empírico, fisiológico, sino el dolor que en Kant es el sentimiento de lo sublime. Este dolor es producido por la soledad profunda que el artista romántico siente frente al mundo, soledad angustiosa que lo lleva a sublimar en el arte su propio sentimiento de escisión

con el mundo de lo sagrado, de los dioses, de la fantasía. La técnica y las leyes compositivas clásicas, se someten a la tiranía de la subjetividad duramente *azotada* por el mundo. La concentración del yo anímico en sí mismo, desliga al artista romántico de la sociedad que le sigue rindiendo culto al buen gusto de un cierto tipo de arte superficial cuyo único interés se centra en la decoración de los grandes salones de una nobleza que ya no tiene sentido político e que estorba a la burguesía individualista.

El artista romántico se enfrenta sólo por primera vez, al problema del sentido de la vida y liga, de manera irreductible esta idea a la idea de la construcción de mundos donde pueda encontrar ese sentido. Mundo solitarios, individuales, productos de un genio creador único, y que bien pueden llamarse estilos.

La idea de que la realidad es el mundo del aquí y del ahora, apesadumbra al artista, anhelante del absoluto. Por esta razón la vida cotidiana del hombre común substituye temáticamente la gran elocuencia de los temas clásicos. Los héroes de la poesía prerromántica del *Sturm und Drang*, que todavía son los dioses griegos, los personajes mitológicos o literarios del renacimiento y el manierismo, que renacen también en la música, son mirados desde el espíritu romántico, con nuevos ojos; son su soledad sus amores imposibles, los límites de la razón, la locura, el deseo de llegar a ser como Dioses (como es el caso de Fausto), los secretos más profundos de su corazón, lo que los hace individuales, aquello que los presenta en su soledad primordial, los temas que inspiran el arte romántico. En este, los grandes ideales clásicos de la Humanidad con mayúscula se convierten en ideales del individuo, de la persona. La identidad con la Naturaleza (con mayúscula también), se torna en subjetivismo puro. Si en la actitud clásica el hombre contempla la naturaleza con el asombro de quien

contempla la belleza de los Dioses, en la actitud romántica, la naturaleza se humaniza, adquiere un sentido anímico en el cual se manifiesta únicamente, el alma humana. La objetividad del naturalismo prerromántico, se convierte en subjetividad. Desde lo clásico, la naturaleza es la conexión con el absoluto, porque en ella está presente la perfección y la armonía; para el espíritu romántico, la naturaleza es el punto alfa el origen. Es la primera posibilidad de retorno al origen y por tanto, de reencontrarse con el punto de partida del ser.



El arte romántico sigue funcionando con las leyes estéticas "naturales" clásicas, mas sometidas por entero a las imágenes construidas por la psiquis individual. El sonido, el color, el cromatismo visual y sonoro, la perspectiva atmosférica y geométrica, la polifonía, el contrapunto, la fuga, la forma sonata, los ordenes arquitectónicos, la semántica arquitectónica, la escala, la armonía, la proporción y, en general, todas las leyes, principios y elementos del arte clásico, son asumidos por una

subjetividad psicológica, que busca colocar estas leyes al servicio del juicio universal de lo sublime. Lo bello no importa para los artistas romántico como bello objetivo, como bello en cuanto a tal. Lo bello importa si este es un escalón hacia el sentimiento de lo sublime, que desborda cualquier objeto del juicio de lo bello, y se constituye en un estilo único y personal. Por esto, Federico Chopin se detiene en cada sonido del piano, buscando en las escalas que lo contienen y que lo valoran una forma de perennidad. El estilo personal, individual, construido en la absoluta soledad del genio creador se convierte en único y esa es su universalidad. Al mismo tiempo que se detiene en la contemplación del movimiento de cada sonido, condensa la mayor parte de la fuerza expresiva de su alma, en la construcción de cascadas de sonidos y de acordes, que nublan un tanto la claridad tonal inherente a la música

de los tiempos de Mozart. Si el segundo movimiento del concierto para piano # 2 en fa menor op. 21 de Chopin, escrito a los 19 años de edad, es un canto lírico del piano, suavemente acompañado de la orquesta, no es porque Chopin desconociese las reglas de cómo componer conciertos con solista. Es que para Chopin interesa destacar los sentimientos del hombre solitario de alma soñadora; no le interesa para nada la técnica composicional en sí misma; le interesa en cuanto que es por medio del virtuosismo pianístico o en general, del virtuosismo interpretativo, que el hombre expresa su desgarramiento anterior, su febrilidad o sus sueños míticos. Perfección estética y absoluto cobran una gran fuerza en las ideas estéticas del siglo XIX. Chopin expresa esa necesidad de absoluto en la reflexión permanente de cada sonido, en las distancias cromáticas, en la utilización de toda la extensión del piano, en la obsesividad argumentativa temática, en la destreza perfeccionista que todo pianista, comenzando por el mismo, debería tener para poder tocar su música.

Tanto en este concierto #2 como en el #1 en mi menor, opus 11, la orquesta le permite al artista crear atmósferas veladas, ensoñadoras, que generan un contexto armónico propicio para el deleite de los sentimientos, dentro del campo de lo sublime y no de una belleza banalizada por el gusto de los tiempos.

La Fantasía como una forma musical que podríamos llamar "la loca de la casa" de la música racionalista occidental, adquiere en el romanticismo mucha importancia, lo mismo que las improvisaciones o *impromptus*. La lírica y exigente expresividad de la Fantasía Impromptu #4 en do sostenido menor op. 66, plena de acordes de octavas, novenas y décimas (muy temidos por los pianistas aún los más destacados, y que se imponen como forma expresiva en el romanticismo), lo mismo que sus preludios para piano

en sol mayor op. 28.3, cuya duración no llega al minuto, el preludio en si menor op. 28.6, de sólo 2 minutos de duración, el preludio en la mayor op. 28.7, el preludio en fa sostenido menor op. 28.8, de minuto y medio de duración y uno de los más difíciles trabajos de Chopin, el preludio en mi bemol menor, op. 28.14, de treinta segundos de duración, el preludio en re bemol mayor op. 28.15, el preludio en la bemol mayor op. 28.17 e o preludio en fa mayor op. 28.19, abre las puertas a una serie de innovaciones en el campo pianístico, que serán no sólo admiradas por Franz Liszt y sus contemporáneos, pero que además serán punto de partida de los trabajos impresionistas y expresionistas que a su vez inauguran la música moderna.

Igualmente, los estudios de Chopin se convertirán en piezas de maestría y expresionismo musicales, por la presencia de elementos cromáticos bastante sugerentes y generadores de atmósferas nebulosas y densas, donde el 'alma romántica y el sueño'² encuentran su mundo propio.

Sin embargo, es la personalidad de Ludwig Van Beethoven, la que inaugura el romanticismo musical. Su carácter irreverente, su '*Sturm und Drang*'³, su forma de vida, determina completamente su obra. Sin hacer ninguna transformación interna de las leyes armónicas naturales, sin cambiar tampoco las formas empíricas clásicas como por ejemplo la forma sonata, Beethoven es el primer gran músico del romanticismo. En él se pueden estudiar dos momentos del desarrollo de la música como fenómeno del espíritu kantiano:

1. El espíritu clásico, pleno de objetividad gracias a la subjetividad trascendental, respetuoso de las leyes como formas para la creación; Beethoven, es un admirador profundo de los grandes héroes prototípicos de la Humanidad. Su sueño de libertad absoluta se

2 Título de un excelente trabajo de Albert Béguin, publicado por el Fondo de Cultura Económica, México 1981, y cuyo subtítulo es Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa

3 Es decir su tempestuoso mirar sobre el mundo y el ímpetu que este mirar expresó a través de su música. *Sturm und Drang* (Tempestad e ímpetu), es el movimiento pre-romántico que abre las puertas del romanticismo. Con este movimiento, cuyo nombre es tomado de un periódico donde Goethe, Schiller, Hölderlin y otros grandes poetas alemanes dieron la pauta del clasicismo y de una especie de naturalismo literario que termina abriéndole camino al romanticismo, se abre camino la individualidad psicológica, con su torrente de vivencias de la conciencia subjetiva, que es la conciencia de la soledad, de una racionalidad trascendental, sin mundo, con una vocación universal pero que está comenzando a mostrar sus límites.

expresa en su vida cotidiana y también en sus obras. Sus primeras sinfonías, tienen una gran influencia de Haydn, considerado como el padre de la sinfonía clásica. La forma sonata, forma característica predominante de la música clásica de Viena y Mannheim, continúa siendo en la obra de Beethoven, la estructura fundamental de sus sinfonías. En la Primera Sinfonía en do mayor, opus 21 (estrenada en Viena, el 2 de abril de 1800) y publicada un año después, los rasgos haydnianos como el de iniciar del primer movimiento con la dominante, de trabajar el tema con diferentes modulaciones inclusive a tonalidades muy remotas de la tonalidad axial, de hacer variaciones temáticas con puentes claros, muestran la evidente intención clásica de Beethoven.

2. Por otro lado, el trabajo de la forma en Beethoven es magistral. Con una gran diferencia respecto a Haydn y Mozart: la forma entra a servir al hombre Beethoven, a la subjetividad beethoveniana, a aquel que ya no compone para cortes, para príncipes, sino para la Humanidad; la forma sirve de sustento a la idea, que se manifiesta como portadora del espíritu quien a su vez la crea. La forma nunca se agota, porque ella es el propio contenido. Cualquier forma empírica se agota, pero la forma trascendental permite la libertad absoluta. Es en este sentido sublime. Va más allá de pretendido psicologismo al que trató de reducirse el romanticismo.

En una sinfonía como la #3, llamada 'Heróica' que data de 1803, pero cuya versión definitiva aparece en 1804, Beethoven se distancia del patrón haydniano, para constituir un lenguaje personal, que no podrá ser superado por ningún compositor romántico, y que llegará a ser cúlmen del desarrollo de la sinfonía, pero que a su vez será una de las primeras manifestaciones del estilo. Extensa, expresiva, dramática sobre todo en la Marcha Fúnebre, con temas tomados de Bach y de Mozart Beethoven comienza la consolidación de la memoria que en el romanticismo es la nostalgia del pasado en términos de necesidad de volver al origen, al principio integrador pero no para perderse en el, sino para invadirlo por medio de la subjetividad individual, para autodeterminarse históricamente.

Con la sinfonía # 9 "Coral" Beethoven llega al punto culminante de su obra. Obra reconciliada a través de

la poesía, es la máxima expresión del género, que muestra a su vez su punto final, su agotamiento. Beethoven expresa en ella cómo, solamente a través de la reconciliación entre el mundo poético y el mundo de las ideas, - que en este caso son las ideas de la Ilustración-, que la Humanidad llegará a su telos, es decir a una fraternidad en la racionalidad universal. La propuesta política de Beethoven, es el ideal clásico y trascendental de la democracia. Sin embargo es necesaria la poesía a la cual se llega a partir del desarrollo del espíritu estético que es libertad y creación genuinamente humanas.

El *despliegue* de la forma sonata, llega a su plenitud y agotamiento también con Beethoven. Los compositores románticos posteriores a él, o son epígonos, algunos excelentes (como el caso de Schubert) o rompen con la tradición sinfónica, como es el caso de Chopin. Otros son los caminos que deben comenzar a abrir los compositores románticos; caminos individuales, 'caprichosos', que durante o siglo XIX irán consolidando la ruptura total con las formas exhaustas.

La importancia que adquiere el Lied o canción, la balada, a ópera con temas literarios centrados fundamentalmente en el amor e el desamor entre personas del común, es básico en los acontecimientos de la vida cotidiana de una Europa que entró de manera vertiginosa en la modernización política y económica. *La Bella Molinera*, grupo de líder compuesto por Franz Schubert, cuyos textos fueron suministrados por Wilhelm Müller, es un ejemplo de lo que significa la literatura en la vida cotidiana del siglo XIX. En esta obra, el personaje principal, la molinera, es una mujer de pueblo, no un personaje mítico. El molinero amante, a través de su amor, la idealiza, la sueña. Sin embargo después de un paseo campestre, el molinero descubre el desamor de ella y agobiado por la febrilidad de su amor romántico, se suicida sumergiéndose en la laguna, escenario natural de su amor.

Como puede verse, el argumento de esta obra tiene todos los elementos románticos: atmósferas ensoñadoras, paisajes bucólicos (que contrastan con las ciudades industriales europeas, cubiertas de *hollín* y habitadas en un porcentaje muy alto por mendigos), amor, desamor e muerte (elemento este propio del espíritu romántico) suavizada por el amor.

Schubert elabora con el lied un estilo personal, propio, donde la melodía ocupa un primer lugar, muy importante, por cierto, dado que es con ella que el alma romántica se identifica. Se basa en obras de la literatura alemana como son los ochenta poemas que toma de Goethe, cuarenta y seis de Schiller (de quien se destaca El Lamento de la Doncella D 389), seis de Heine, y otros tomados de Matthisson, Klopstock, Novalis y Schelegel entre otros. Además toma poemas y temas de los grandes escritores de la literatura universal, sobre todo clásica, como son Shakespeare, Walter Scott, Petrarca y Esquilo.⁴

Schubert, como todos los románticos, admira la personalidad de los grandes poetas y músicos en quien se encarnan los ideales universales. A través de Goethe puede entender lo que significa la personalidad y naturaleza artísticas, la pasión, el sentimiento - opuesto al sentimentalismo - , la vida real y cotidiana, la creación propia en lugar de las imitaciones clasicistas. Goethe inspira las más importantes obras del género Lied schubertiano como son Erlkönig, Heidenröslein, Ratslose Liebe, Gretche am Spinnrade y las canciones de Mignon entre otras.

El absoluto se despliega en la música del primer romanticismo, entonces, en dos dimensiones: el agotamiento de la forma y la integración de la literatura y la música, como una especie de todo, de unidad, donde la palabra y la melodía configuran la estancia del mundo sagrado reconciliado con el mundo profano a través del genio creador. A fin de cuentas, la palabra es una dimensión limitada del mundo. La lógica como coherencia lineal que el discurso poético tradicional tiene, se integra con la melodía, esa suerte de linealidad sonora, que sin palabras, es decir, sin limitaciones conceptuales, despliega el sentimiento del espíritu absoluto.

Los temas como la naturaleza, el amor, el desamor, el desengaño, el olvido, la vida cotidiana y la muerte, son trabajados como motivos específicos de una individualidad solitaria, pero dentro una universalidad temática.

La historia, es otra forma de absoluto. La contradicción entre temporalidad y eternidad, se integran en las manifestaciones románticas. La perennidad, es decir, la permanencia en el tiempo solo se expresa en la fugacidad, es decir, el instante único en el cual el espíritu, el alma romántica permanece. Mientras el conocimiento científico muestra al hombre que es posible ser dueño del mundo, dominarlo y hacerlo útil, el espíritu romántico busca sumergirse cada vez mas en la naturaleza, tentativa que se invierte como la imagen del espejo, produciendo la mimesis de la naturaleza en el hombre. Ella se entristece, se angustia, se alegra, ama, canta, danza, duerme, se siente nostálgica y puede llegar a grados elevados de melancolía. El romántico utiliza la naturaleza para expresar su interioridad, es decir su temporalidad anímica, su historia personal. La naturaleza entra a hacer parte de esa historia, conjunto de estados sucesivos del alma. El romántico no puede admirar el sol por ser el sol, sino porque su calor y su luz que se identifica con la alegría de su alma. La neblina no es bella por serlo, sino por expresar a nostalgia, la tristeza o la melancolía, la lluvia o el sonido de los pájaros no son de inspiración poética porque en ellos el artista encuentra manifestaciones del ser y la posibilidad de contemplarlo sino porque su alma está anhelante de crear por medio de la obra de arte o una sublimación de sus vivencias absolutamente individuales.

En el romanticismo, el yo, cada vez más se distancia del mundo. Mas el espíritu romántico no decae. Inicia sus tentativas de apropiarse de la historia y colocarla a

⁴ Es necesario destacar los textos de la Muerte y la Doncella D. 531 y La joven Monja D. 828, tomados de los poetas Claudius y Craigher. La primera de estas obras es tal vez una de las composiciones más importantes de Schubert en este género, transcrita por el mismo compositor a cuarteto de cuerdas.

su servicio. Toma los conceptos y o las formas del pasado artístico, constituyendo una estética singular donde el eclecticismo creativo⁵ llega a excelentes propuestas que sobrepasando o superando cualquier determinismo historicista. Así mismo, el *eclecticismo* determinista se manifiesta en una triste reminiscencia de formas plásticas, musicales o literarias del pasado, sin ninguna creatividad ni sentido cultural, 'eternizando' de manera ingenua, los órdenes clásicos, como es el caso del neoclasicismo, la semántica románica, gótica, islámica o barroca, como es el caso del movimiento llamado 'Revivals' que a partir de la segunda mitad del siglo pasado inundó el perfil de las ciudades europeas y, posteriormente, americanas.

Para la mayoría de los integrantes de este movimiento, la historia era una serie de formas plásticas, una especie de '*talego*' cuya función era permitirle al arquitecto la construcción de un edificio que hablara sólo. La historia se redujo a hechos, que en la arquitectura eran formas empíricas. La eternidad se redujo a repetir esas formas. El movimiento, se redujo a los cambios interiores de la psique. Se atomizó por completo el sentido del arte (por lo menos del arte clásico genuino) y se sentaron las bases del nacimiento de un nuevo arte, cuya función contestataria, absolutamente individualista, ególatra pero *escéptica* del racionalismo ilustrado, descriptiva de la atomización del yo y de un concepto de mundo totalizante y lógico: nos referimos aquí al arte moderno.

En todas las manifestaciones formales de la intencionalidad subjetiva estética, encontramos una actitud de una nueva orden. El espíritu de discordia de la modernidad filosófica consigo misma, toma posesión del arte, por medio de la libertad total del estilo, ideal profundamente kantiano.

LA ESTÉTICA KANTIANA HOY

Fin de siglo, fin de milenio. Innumerables tecno-artes aparecen en los escenarios virtuales de Telépolis, la ciudad virtual fundada por la cibernética, la electrónica y la telemática. Desde nuestros computadores personales podemos entrar a todos los espacios antes reservados a una selecta elite. No necesitamos vestidos de cocktail para asistir a las exposiciones de obras de arte que los conservaduristas estéticos no consideran "arte", porque son obras que rompen las figuras y formas estéticas clásicas y modernas. Son obras donde la individualidad pura, en su sentido más creativo (Kant) se las ingenia para crear sentimientos fuertes, emociones densas. Lo hórrido, al lado de lo kitch, de lo "postmoderno", inquieta a los adoradores de las Bellas Artes de los museos y salones de los siglos XVIII y XIX. La estética se expande y toma, como una ameba, diversas formas, todos los días crea nuevas formas. Nada ya es seguro, todo está inestable. Es el fin de la Historia del Arte, así con mayúscula. Una lata de Coca - cola es elevada a la categoría de Arte. Un santuario también. Igual unos zapatos viejos, o un vestido postado por Naomi Campbell. Nunca antes el sueño kantiano se había realizado tanto. Libertad total y el **todo vale**, principio ético - estético que rige ya las formas de la cultura "light", de la cultura de superficie de la nueva era. A las categorías omniabarcantes del Sujeto Moderno, se le enfrentan los gustos individuales, los deseos individuales, las verdades individuales de una nueva sensibilidad donde cada persona es su propio universo. Kant comprendería la postmodernidad, si viviera en esta época, porque él lo único que hizo fue tratar de comprender su tiempo, que era el tiempo de los absolutos racionalistas que se escribían con mayúscula, como Humanidad, Historia, Arte, Bello, Verdadero, Bueno. Ahora él comprendería que lo único absoluto es que todo cambia, todo es

⁵ Ver por ejemplo la excelente obra del arquitecto Antonio Gaudí, donde los conceptos ornamentales del barroco, entran en un espacio de diálogo lúdico con los del islámico y el bizantino, así como los conceptos estructurales del romántico y el gótico penetran en la idea de estructura orgánica, retomando las formas esqueléticas de los seres humanos, y realizando con ellas una poesía plena de analogías metafóricas con las formas irregulares y libres de las cavernas, los árboles, las estalactitas, y un sin número de elementos de la naturaleza. En Gaudí está presente toda la historia de la arquitectura, sin repetir ninguno de sus momentos en forma literal, porque Gaudí realiza una síntesis formal, donde lo que predomina es la reflexión sobre la forma, el sentido de contexto que a obra debe tener, para ser.

inestable y relativo. A fin de cuentas de nuevo tenemos en el escenario del pensamiento (que es también poesía según Heidegger) que la existencia de todo tiene un nuevo a priori: la imaginación.

Si para Kant era la razón, puede ser que estemos volviendo a Kant a través de la razón simbólica, constructora de mundo. El todo vale que rige, para bien o para mal, las formas del gusto estético actual, muestra un declive ético, según Pere Salabert. Cansados del imperio de la razón estética performativa, ausente por completo del ideal kantiano de libertad, los artistas hoy en día asumen una hermosa postura ético - estética: un principio, tal vez único, de verdadero diálogo entre las diferencias. Es decir, entre las diferentes culturas, las diferentes clases y grupos, los diferentes individuos, los diferentes telepóliticos, solo pueden entrar en diálogo si están en el mismo plano. De lo contrario no es posible el diálogo, sino la imposición... y esa es la diferencia entre las figuras estéticas de la modernidad, y las estéticas expandidas de la postmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

BEGIN Albert. El alma romántica y el sueño. México: Fondo de Cultura Económica. 1981

BENJAMIN Walter. (1975) A modernidade e os modernos. Río de Janeiro: edições Tempo Brasileiro Ltda.

BENJAMIN Walter. (1978) El arte en la época de la reproducción técnica, in : Escritos interrumpidos. Madrid: Taurus.

BENJAMIN Walter. (1985) Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política. 4a. Edição. Sao Paulo: Editora Brasileira.

BENJAMIN Walter. (S.F.) Origem do Drama Barroco Alemão. Sao Paulo: Editora Brasileira.

CASSIRER Ernest. (1981) La filosofía de la ilustración. México. Fondo de cultura económica.

DIDEROT Denis. (1994) Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo Bello. in: Escritos sobre arte. Ediciones Siruela. Páginas 5 a 11.

GOULD Glenn. (1983) Entretiens avec Jonathan Cott Traduit et présenté par Jacques Drillon. Paris: Editions Jean-Claude Larrés.

HABERMAS Jurgen. (1989) El discurso filosófico de la Modernidad. Madrid: Taurus

HEGEL G.F.W. (1977) Lecciones de Estética. Buenos Aires: Editorial la Pléyade.

HEGEL G.F.W. (1977) De lo Bello y sus formas (Estética) . Madrid: Espasa Calpe.

HORKHEIMER Max y ADORNO Teodoro (1970) La Dialéctica del Iluminismo, Buenos Aires: Editorial Sur

JARAMILLO VELEZ Rubén. (1990) Kant y la Revolución Francesa. En Revista Argumentos #s 22 - 23. Bogotá: Fundación Investigar y Fundación Argumentos.

KANT Emmanuel. Crítica de la razón pura. Buenos Aires: Editorial Losada.

KANT Emmanuel. (1986) Respuesta a la Pregunta ¿Qué es la Ilustración? in: Revista Argumentos # 14-15-16-17. Bogotá: Fundación Editorial Argumentos.

KANT Emmanuel. (1990) La religión dentro de los límites de la mera razón. En: Jaramillo Rubén. Kant y la Revolución Francesa. Argumentos 22-23

NOGUERA Patricia (1998) Escisión y Reconciliación: movimiento autorreflexivo de la modernidad estética. Manizales: Universidad Nacional Sede.

NOGUERA Patricia (1996) Identidad y Diferencia en la Fenomenología Trascendental. Manizales: Universidad Nacional Sede.

NOGUERA Patricia y HENAO Gustavo. (1993) La crisis de la estética Musical en el Doctor Faustus de Thomas Mann. in: Revista Anfora #1. Manizales: Universidad Autónoma.

NOGUERA Patricia. (1994) Modernidad-Postmodernidad: Movimiento crítico del arte moderno.in: Revista NOVUM # 13. Manizales: Universidad Nacional, Segundo Semestre.

ROMERO Francisco. (1978) Historia de la Filosofía Moderna. México. Fondo de Cultura Económica.

SALABERT Pere. (1995) Declives éticos, Apogeo estético y un ensayo más. Cali: Editorial Facultad de Humanidades.