



Music and its influence on the art of writing poetry - La música y su influencia sobre el arte de poetizar

Authors: Lizdaribeth Josefina Torrealba Hernandez
Submitted: 29. June 2018
Published: 2. July 2018
Volume: 5
Issue: 5
Affiliation: Universidad Católica Santa Rosa (USCAR)
Languages: Spanish, Castilian
Keywords: aesthetics, metaphysics, art, fine art, music, and poetry
DOI: 10.17160/josha.5.5.439

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CÁTOLICA SANTA ROSA
FACULTAD DE CIENCIAS FILOSÓFICAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA

**LA MÚSICA Y SU INFLUENCIA SOBRE EL ARTE DE
POETIZAR**
Presentación de una jerarquización metafísica

Autor:

Prof. Lizdaribeth Josefina
Torrealba Hernández

Tutor:

Mg. José Luis Adames Karam

Caracas, Septiembre de 2017



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CÁTOLICA SANTA ROSA
FACULTAD DE CIENCIAS FILOSÓFICAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA

**LA MÚSICA Y SU INFLUENCIA SOBRE EL ARTE DE
POETIZAR**
Presentación de una jerarquización metafísica

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Filosofía

Autor:

Prof. Lizdaribeth Josefina

Torrealba Hernández

C.I: 20794669

Tutor:

Mg. José Luis Adames Karam

C. I: 15169453

Caracas, Septiembre de 2017

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de tutor del trabajo de grado titulado: **LA MÚSICA Y SU INFLUENCIA SOBRE EL ARTE DE POETIZAR: Presentación de una jerarquización metafísica** presentado por la ciudadana **Lizdaribeth Josefina Torrealba Hernández** para optar al título de: Licenciada en Filosofía, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación y evaluación por parte de la Comisión que se designe.

En la ciudad de Caracas, a los dieciséis días del mes de septiembre del año dos mil diecisiete.

Mg. José Luis Adames Karam

C. I: 15169453

INDICE

APROBACIÓN DEL TUTOR	iii
RESUMEN.....	vi
INTRODUCCIÓN	vii

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
El Problema.....	10
Objetivo general	14
Objetivos específicos	14
Justificación.....	15

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO	16
Antecedentes de la investigación	16
Bases teóricas	19

CAPITULO III

MARCO METODOLÓGICO.....	27
Paradigma de la investigación.....	27
Tipo de investigación	27
Diseño de la investigación	29
Nivel de la investigación.....	29
Procedimiento de la investigación	30
Análisis e interpretación de los resultados	30

CAPÍTULO IV

CONSIDERACIONES SOBRE LA FUNDAMENTACIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO CON RESPECTO A LAS CATEGORÍAS KANTIANAS DE LAS BELLAS ARTES	32
El juicio estético, los placeres y la belleza.....	32
Del genio y las ideas estéticas.....	40
El arte, las bellas artes y su jerarquía	47

CAPÍTULO V

ANÁLISIS FILOSÓFICO SOBRE LA VISIÓN DEL ESPÍRITU DIONISIACO DE LA MÚSICA EN NIETZSCHE Y LA INFLUENCIA DE ESTA ÚLTIMA SOBRE EL ARTE DE POETIZAR 59

Apolo y Dioniso, una duplicidad necesaria.....	59
El drama musical.....	65
Arte trágico: La Música y su influencia en la Poesía.....	70

CAPÍTULO VI

POSTURA DE SCHILLER CON RESPECTO A LA POESÍA COMO ARTE DE LA PALABRA Y A LA ESTÉTICA COMO PARTE DE UNA FILOSOFÍA ARTÍSTICA Y TRANSFORMADORA PARA LA HUMANIDAD 81

Aspectos fundamentales en las Cartas sobre la educación estética del hombre .	81
Poesía ingenua y Poesía sentimental.....	92
El arte, la poesía y el uso del coro en la tragedia	116

CAPITULO VII

CONCLUSIÓN: SÍNTESIS INTERPRETATIVA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE KANT, NIETZSCHE Y SCHILLER..... 122

Una metafísica artística	122
La naturaleza y el genio desde la perspectiva de Kant, Nietzsche y Schiller ...	128
Discrepancia entre Kant y Nietzsche	133
Schiller un visionario integral	135
Influencia de la Música en la Poesía.....	142

BIBLIOGRAFÍA..... 147

**REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CÁTOLICA SANTA ROSA
FACULTAD DE CIENCIAS FILOSÓFICAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA**

**LA MÚSICA Y SU INFLUENCIA SOBRE EL ARTE DE
POETIZAR:**

Presentación de una jerarquización metafísica.

Autora: Torrealba Lizdaribeth

Tutor: Mg. José Luis Adames Karam

Septiembre, 2017

RESUMEN

Las bellas artes como producto del genio buscan despertar en el espectador toda su capacidad sensible, posibilitando así en mayor o menor grado una reflexión estética, bien sea de carácter intelectual o sensitiva. Este trabajo está orientado hacia el estudio estético y metafísico de las bellas artes, específicamente la música y la poesía. Así mismo, dicha investigación se asienta bajo las argumentaciones estéticas de Kant, Nietzsche y Schiller, filósofos alemanes que atienden con sus ideales filosóficos a la esencia particular de la poesía y la música. El objetivo general consiste en el análisis filosófico de una posible jerarquía metafísica entre la música y el arte de poetizar; por lo cual, se procede a interpretar tres obras bases para la justificación del problema planteado, estas mismas se titulan: La Crítica del Juicio, El Nacimiento de la Tragedia, Poesía ingenua y Poesía sentimental. La metodología empleada para este trabajo consiste en un tipo de investigación documental, con un paradigma hermenéutico que atiende a un análisis crítico e interpretativo de las fuentes consultadas, posibilitando así un nivel investigativo bibliográfico. Finalmente, y como resultado de esta investigación, se puede concluir, de forma mejor argumentada, que el arte de la palabra es dependiente, en su origen, de la música como arte del juego de las sensaciones, siendo el primer arte, por tanto, un producto artístico de un proceso místico, asociativo y relacional, propios de la expresión musical. Así mismo se puede afinar la posición schilleriana e integral de estas dos bellas artes como un conjunto artístico indispensable que equilibra tanto el carácter del hombre como también sus impulsos.

Palabras claves: Estética, metafísica, arte, bellas artes, música y poesía.

ABSTRACT

Fine arts are a product of the genius search to wake up all the sensitive capacity in the spectator enabling an aesthetic reflection, which can either be intellectual or sensory character. This work is oriented towards the aesthetic and metaphysical study of the Fine Arts, specifically of music and poetry. The study particularly focuses on Kant, Nietzsche, and Schiller's esthetics argumentations. These German philosophers attended with their philosophical ideas to the particular essence of the poetry and music. The general objective of this work consists of the philosophical analysis of a possible metaphysic hierarchy between the music and the art of poetizing; thereby, it proceeds to interpret three ground works for the justification of the problem raised. The following are the titles: The Critique of Judgment, The Born of the Tragedy, Naive Poetry and Sentimental Poetry.

Keywords: aesthetics, metaphysics, art, fine art, music, and poetry

INTRODUCCIÓN

La estética como rama de la filosofía no puede ser entendida sin la postura sensible del hombre con respecto a las bellas artes. Desde la antigüedad, las bellas artes eran parte fundamental y constitutiva para el espíritu del hombre, ya que estas mismas lograban vislumbrar, en este, un mundo sensible lleno de una virtud creadora.

Muchos filósofos, entre esos Schopenhauer, Hegel, Kant, Nietzsche, Schiller entre otros más, han abordado el tema de las bellas artes y además se han tomado la tarea de analizarlas, categorizándolas según su esencia y repercusión en los sentidos del hombre. Como postura estética ante ellas, Kant de hecho fundamenta a estas mismas en su *Crítica del Juicio*, cuestión muy importante para dicho trabajo, pues sus ideales acerca de las bellas artes habrán de constituir aquí el origen de un nuevo tema a conocer.

Esta investigación surge debido a la jerarquía sobre las bellas artes que realiza Kant en su obra *La Crítica del Juicio*, donde se puede notar cierta confusión al momento de precisar y posicionar a cada una de las bellas artes según su esencia en un lugar dentro de esa jerarquía. Por tanto, en el primer capítulo se presentará todo lo

concerniente al planteamiento del problema, que como ya hemos mencionado, surge de la jerarquía que realiza Kant con respecto a las bellas artes, haciendo un énfasis en la posición que han de tener la música y la poesía dentro de esta misma.

En el primer capítulo también se evidencia el objetivo general que responde al análisis filosófico de una posible jerarquía metafísica entre la música y el arte de poetizar, y así mismo los objetivos específicos que se basan en la visión artística y filosófica de tres autores con respecto al arte del juego de las sensaciones (Música) y al arte de la palabra (Poesía). Por otro lado y respondiendo a la importancia de abordar este tema de índole estético, es menester conocer cómo funcionan las bellas artes y cómo son aprehendidas por el hombre como ser creativo y sensible; no obviando la importancia de conocer, combinar y escrudiñar los ideales de tres filósofos alemanes que han de tener pensamientos distintos sobre la estética y las bellas artes.

El segundo capítulo ha de contener como antecedentes tres tesis que guardan relación con esta investigación. En cuanto a las bases teóricas, se han de presentar varias posturas y pensamientos con respecto a la estética y a las bellas artes, específicamente la música y la poesía, así como también su relación. Dentro de las bases teóricas están presentes los ideales de Schopenhauer, Guervós, Hegel, Heidegger, así como también otros autores más que abordan el tema de las bellas artes.

En el marco metodológico que ha de constituir el tercer capítulo, se precisa el paradigma de la investigación que en este caso es el “Hermenéutico”; el tipo de investigación es documental, con un diseño “Bibliográfico” y con un nivel de investigación “Explicativo”. El procedimiento de la investigación consiste en el arqueo de fuentes filosóficas (primarias) y en el apoyo de fuentes secundarias que posibilitan el análisis e interpretación de los resultados.

Luego de exponerse todo los capítulos de índole metodológicos (I, II, III), se han de presentar cuatro capítulos que conciernen a los objetivos planteados dentro de la investigación. El primer capítulo de desarrollo está dedicado al pensamiento estético-filosófico de Immanuel Kant, donde la obra protagonista es *La Crítica del*

Juicio, allí se especifica todo lo relacionado al gusto, los placeres, el artes y las bellas artes. En el segundo capítulo de desarrollo, se presenta la visión metafísica de Nietzsche con respecto a lo apolíneo y lo dionisiaco, el arte trágico, el drama musical y la influencia de la música en la poesía, teniendo como obra principal *El Nacimiento de la Tragedia*. Por otro lado, en el tercer capítulo de desarrollo, se precisa la postura del poeta Schiller con respecto a sus *Cartas sobre la educación estética para el hombre*, lo relevante de la poesía y el uso de la música (Coro) en la tragedia, siendo su obra *Poesía ingenua y poesía sentimental* la fuente primordial de este apartado.

El último capítulo de desarrollo (Capítulo VII) representa la conclusión de todo este trabajo investigativo, asumiéndose así, en este escrito el paradigma de la investigación. En este capítulo se evidencia una proyección metafísica sobre el arte, la concepción propia de la naturaleza y el genio desde la perspectiva kantiana, nietzscheana y schilleriana, la discrepancia entre el primer filósofo y el segundo, el pensamiento integral del poeta alemán, y como punto final, la influencia de la música en la poesía. Finalmente se presentan todas las fuentes utilizadas para el desarrollo y justificación de esta tesis de pregrado.

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El Problema

El problema que se genera ante la investigación consiste en la representación estética de dos modelos de artes, es decir, el arte de la palabra, donde se acentúa la poesía y el arte del juego de las sensaciones donde se ha de encontrar la música. Estas dos eran y son muy bien concebidas en todo el camino histórico, pero, eso sí, cada una de ellas denotando su estética de una manera muy particular. La poesía como libre expresión del lenguaje abstracto y la música como reveladora mística de las facultades sensitivas del hombre espiritual.

En consonancia con el tema a desarrollar sobre las bellas artes, Immanuel Kant afirma: “No hay ciencia de lo bello, sino solamente una crítica de lo bello; del mismo modo que no hay bellas ciencias, sino solamente bellas artes...” (Kant, 1790. XLIV, pág 131). Las bellas artes, tema central del cual se hablará, tienen por fin inmediato el sentimiento del placer; por tanto, como dirá Kant, el resultado de las bellas artes es un resultado estético: “Las bellas artes deben hacer el efecto de la naturaleza, aunque se tenga conciencia de que son arte” (Kant, 1790. XLV, pág 133). Cuando Kant se refiere a las líneas anteriores, pretende considerar la actividad creadora del artista en cuanto a la naturaleza, ya que el creador tiene por capacidad las facultades del espíritu, cuestión que hace de este último un ser más sensible y más observador ante la imponencia de la naturaleza.

Kant refuerza en la *Crítica del juicio* que no hay más que tres clases de bellas artes: El Arte de la Palabra, El Arte Figurativo y El Arte del Juego de las Sensaciones. La poesía es entendida como el arte de dar a un libre juego de la imaginación, el carácter de un ejercicio serio del entendimiento; y, por otro lado, la elocuencia que es el arte de dar a un ejercicio serio del entendimiento, el carácter de un libre juego de la imaginación. El arte figurativo está vislumbrado por la plástica que comprende la

escultura y la arquitectura, y por otro lado está la pintura; ambas más la última forman figuras en el espacio para expresar ideas, así como también se elevan a través de la imaginación, expresando estas últimas (las ideas) por medio de la apariencia sensible. Por último se encuentra el bello arte del juego de las sensaciones, donde está la música, que se define como un bello juego de sensaciones auditivas, o simplemente un juego de sensaciones agradables.

Es relevante mencionar la categorización de las bellas artes que hace Kant en su *Crítica del juicio*, pues de esta misma se puede inferir que hay dos polos entre las bellas artes. Un primer polo es el que está ligado al entendimiento y a la imaginación, y el segundo polo es el que está encaminado hacia la sensibilidad y la sensación. Es decir, en este caso se tomará al arte de la palabra donde se encuentra la poesía y al arte del juego de las sensaciones donde se ha de presentar la música.

Al respecto Kant argumenta:

Si, por el contrario, se estima el valor de las bellas artes conforme a la cultura que dan al espíritu y se toma por medida la extensión de las facultades que en el juicio deben concurrir para el conocimiento, la música ocupa entonces el último lugar entre las bellas artes, puesto que no es más que un juego de sensaciones (mientras que por el contrario, a no considerar más que el placer, es quizás la primera). (Kant, 1790. LIII, pág 153-154).

Lo que se quiere expresar con la anterior cita es lo siguiente: Kant establece dos dimensiones en relación a la primacía del arte, ¿Pero hay un arte primero dentro de las bellas artes? Kant en respuesta a esta interrogante, dirá que sí hay una jerarquía, pero en cuanto se tome como parámetro lo que de alguna manera place al entendimiento y lo que place a los sentimientos. Si se coloca a la música en el primer reglón de una jerarquización, el arte de la palabra queda desplegado en el último reglón; pero si se coloca a esta última como el primer arte, la música pasará a ser el arte último, es decir, el arte más sensitivo. Entonces, según esta argumentación sí habría un arte primero, un arte que corresponderá a la manera de cómo se ordenó la jerarquía antes mencionada.

El planteamiento que hace Kant con respecto a las bellas artes constituye un problema a denotar. Se debe recordar que sólo dos de las bellas artes forman la dimensión de nuestro problema, es decir, la música y la poesía. Lo pertinente al

problema es establecer si hay una jerarquización entre estas mismas o si poesía y música pueden estar ligadas sin preeminencia alguna.

Si tomamos la postura filosófica y quizás metafísica de Nietzsche con respecto a estas dos bellas artes, se logrará apreciar la preeminencia de la música por encima de la poesía. En el *Nacimiento de la tragedia* se apunta muy claramente la participación de Dioniso como dios jubiloso que levanta la música ante la decadencia de la tragedia, ya que sin música el júbilo y ciertamente el genio para crear poesía se esfuman. Para Nietzsche la música como arte supremo representa con respecto a todo lo físico, lo metafísico y con afinidad a toda apariencia, la cosa en sí. ¿Pero qué relación puede haber entre música y poesía? En respuesta, Nietzsche afirmará lo siguiente:

...En esto se basa el que a la música se le pueda poner debajo una poesía como canto, o una representación intuitiva como pantomima, o ambas cosas como la ópera. Tales imágenes individuales de la vida humana, puestas debajo del lenguaje universal de la música, no se unen o corresponden nunca a ella con una necesidad completa; sino que mantienen con ella tan sólo una relación de ejemplo fortuito para un concepto universal: representan en la determinación de la realidad aquello que la música expresa en la universalidad de la mera forma (Nietzsche (1871). *El nacimiento de la tragedia*, pág 163-164).

Entendido una vez más lo que significa el arte del oír en Nietzsche, es necesario e importante abarcar el problema que resulta de la distinción entre la poesía y la música. El arte de la palabra lo vemos muy bien representado a través de la poesía, pero este arte sólo resuena dentro de las ideas que para muchos son abstractas. El poeta, que no es más que el artista de las ideas, es inspirado gracias a los sonidos, pues antes de plasmarse la palabra subconscientemente el juego de la música y el júbilo dionisiaco hacen efecto en el artista, es decir, en el poeta.

Por otro lado y no menos importante, el poeta Schiller confiesa que la música influye de manera directa sobre el arte de poetizar; pues todo lo que el poeta tiene ante sí, es decir, el estado preparatorio o previo a poetizar, no son imágenes o series de imágenes, sino más bien un estado de ánimo musical. Por eso, para Nietzsche la poesía es un arte admirable, pero que no obtiene el mismo reconocimiento que la música. “La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla...”

(Nietzsche (1871). *El nacimiento de la tragedia*, pág 83).

En síntesis y en consonancia con todo lo planteado, es preciso acentuar de manera clara cuál es el problema ante la investigación: El problema es la ubicación metafísica que se presenta de manera confusa en *La Crítica del Juicio*, con respecto al arte de la palabra y el arte del juego de las sensaciones. Por tanto, será necesario analizar para posteriormente comprobar si realmente la música es el arte primero en relación al arte de la palabra, es decir, si la poesía se subordina a la música o si ambas pueden resonar sin jerarquización alguna; de ser así, es importante denotar la influencia recíproca que hay entre estas bellas artes. Por otro lado también es significativo conocer mediante el desarrollo de la investigación, si realmente es la música la ontología básica a la esencia vital del gusto del hombre.

Objetivo General

Analizar de manera filosófica la posible jerarquía metafísica entre la música y el arte de poetizar.

Objetivos Específicos

- Considerar la fundamentación del juicio estético con respecto a las categorías kantianas de las bellas artes, presentes en la *Crítica del Juicio*.
- Analizar filosóficamente la visión del espíritu dionisiaco de la música en Nietzsche y la influencia de esta última sobre el arte de poetizar.
- Conocer la postura de Schiller con respecto a la poesía como arte de la palabra y a la estética como parte de una filosofía artística y transformadora para la humanidad.
- Interpretar y sintetizar el pensamiento estético de Kant, Nietzsche y Schiller con respecto al arte de la palabra y al arte del juego de las sensaciones.

Justificación

Esta investigación permite comprender la relación directa que hay entre el hombre y las bellas artes, específicamente la poesía y la música; es decir, la proximidad que existe entre el creador, el genio como talento de este mismo y el estado de ánimo que es el resultado de la percepción sobre la representación de la música y de la poesía.

Lo importante de esta investigación es justificar que la música sí juega un papel muy importante, pero no sólo desde la estética sino que también pudiera ser un soporte en el área de la metafísica. Con esta argumentación no se evade la preponderancia de las demás artes, pues cierto sí es que cada una de ellas según su categorización juega un interesante papel en la comprensión estética del hombre. También es relevante justificar a través de una visión estética la necesidad de la posible consumación de las artes, es decir, esto en cuanto a la actividad artística que requiere el hombre para conciliar lo que place por medio de la imaginación e intelecto y lo que place por medio de la sensibilidad.

Es menester saber que muchos de los estudios filosóficos de índole estético no llegan a aproximarse al tema de las bellas artes y en muchos casos no se logra vislumbrar la esencia de estas mismas por ser actividades artísticas sumamente subjetivas o por el desconocimiento artístico de los filósofos. Mas allá de conocer la filosofía y el pensamiento de Kant, Nietzsche y Schiller es hacer ver a través de este trabajo, como tres filósofos alemanes abordan a la estética desde las bellas artes, permitiéndonos así conocer una visión filosófica delineada desde una metafísica artística y no desde una visión convencional meramente subjetiva.

Por otro lado esta investigación permite interesar a terceros sobre el amplio mundo de las bellas artes, y así mismo enfatizar en el pensamiento artístico que han de tener la mayoría de los filósofos con respecto a las artes figurativas, de la palabra, o el arte del juego de las sensaciones.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

Antecedentes de la investigación

Tomando en cuenta la esencia del presente tema a desarrollar, es menester indagar y conocer algunos trabajos o tesis que mantienen una estrecha relación con el contenido estético planteado. A lo largo de todos los tiempos muchos filósofos han escrito sobre estética y también sobre las bellas artes, aunque lo que interese específicamente sea la jerarquía que estos mismos plantean. Filósofos como Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel, entre otros tantos, han presentado su postura en relación a esta importante rama de la filosofía.

Siendo transcendental el trabajo de los filósofos por su forma de pensar y ver el mundo, también es curioso e importante saber qué trabajos académicos con una base fuerte en la interpretación se han llevado a cabo, para así ser presentados estos mismos como los antecedentes de esta investigación. Se han elaborados algunos escritos y Tesis Doctorales que están relacionadas con el conocimiento de éste trabajo, por tanto se pueden destacar las siguientes:

Incide la Tesis Doctoral de *Marruedo, S. (2015)* titulada *Música en los Fundamentos del Lógos*. Dicha tesis tiene por objetivo develar la lógica interna de las artes sonoras y su relación con la palabra y reciprocidad con el ritmo, con la armonía y con los instrumentos musicales. *Marruedo* rescata qué tan importante fue la música y sobre todo el coro en la cultura griega, pues el canto a pesar de que favorece las asociaciones que hace el ser con las imágenes, busca revelar a través de sus melodías nutridas del fervor de la naturaleza las conexiones ocultas que se esconden detrás de la apariencia, es decir, el canto que bien fue concebido en la tragedia buscaba descubrir a través del ritmo: las proporciones, formas, fuerza y esencia de la naturaleza.

Esta tesis doctoral también apadrina la tarea de la poesía como madre de la palabra idealizada y así mismo la asociación de esta con el arte de los sonidos, ya que análogamente el metro del verso es una metáfora del ritmo, por lo cual se podría deducir que mientras el poeta está poetizando realmente está componiendo o está obrando artísticamente bajo una noción musical específicamente rítmica. Poesía y música siempre tendrán una relación. La poesía que se fundamenta en el logos busca muchas veces resaltar a través de sus versos la vida y obra de los héroes y dioses míticos, siendo la música la que ayuda a dar ánimo a esos versos y a acercar aún más al espectador al logos poético.

Sirva como antecedente la Tesis Doctoral de *Caballero, S. (2014)* titulada *Dioniso en la Poesía Lírica Griega*. Dicha tesis doctoral expresa la importancia de esta divinidad en la cultura helénica, por lo cual muchos de los mitos están dedicados o tienen que ver con las acciones y pasiones del dios del vino. También se estipula en esta investigación la relevancia que tiene la poesía lírica y dramática con respecto a este dios, ya que a través de estas formas literarias se puede llegar a conocer todo lo que respecta a la simbología dionisiaca.

Caballero expresa que la poesía está muy ligada con la mitología, o al menos aquella poesía antigua, la cual alude sus versos a las acciones y encantos de los dioses y hombres sobresalientes; por tanto esta investigadora define la lírica como una herramienta de la poesía que se expresa de manera entonada por medio de un coro que glorifica la voluntad de las divinidades.

Resumiendo un poco en qué consiste esta tesis doctoral de la cual ya hemos indagado, se puede hondar más con respecto a los temas que la investigadora aborda en cada uno de sus capítulos. Desde el capítulo I al VI se pasea al lector por los diversos modos en que los poetas líricos se refieren al dios danzante, la preponderancia del término “dionisiaco” que va de la mano con la esfera de poder del dios, el canto, la danza y palabra, y así mismo la connotación de la “embriaguez”. En el desarrollo del trabajo se presenta la relación del dios con las demás divinidades del Olimpo, así como también los seres míticos que se subordinan a él y aquellos que este

mismo sigue; de igual forma se estipula la importancia del dios danzante con los misterios órficos y eleusinos.

Dicha tesis doctoral es apropiada dentro del marco de esta investigación, ya que resulta importante conocer la esencia del dios por el cual Nietzsche siente grata admiración y resalta constantemente en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*, aspecto que se denota en el capítulo V de este trabajo de pregrado. También es relevante la preeminencia que tiene la poesía tanto lírica como dramática y su relación con los dioses, pues como ya se ha evidenciado existe una gran relación y un fuerte lazo entre lo que dice el poeta y lo que siente el espectador cuando este mismo hace evidenciar a través de sus palabras la vida de grande personajes míticos.

Ochoa, C. (2009) presenta una Tesis de Pregrado titulada “*El proyecto estético de Friedrich Schiller: Lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón*”. Tomando en consideración algunas obras de F. Schiller, como las *Kallias*, *Gracia y Dignidad*, *Cartas para la educación estética del hombre*, y *Poesía Ingenua y Poesía Sentimental*, el autor de la investigación expone que Schiller ha sido un pensador muy reconocido pero muy pocas veces leído e interpretado. El objetivo que destaca y señala Ochoa en su investigación es el análisis del proceso de evolución en el pensamiento de Schiller en relación a su concepto de humanidad, que significa la formación completa de la naturaleza humana, entendida como la armonía entre sensibilidad y razón. Este proceso, que señala la investigadora a su vez produce la libertad en el espíritu del hombre.

Entiéndase que la visión filosófica de Schiller con respecto a la estética, se centra en la fundamentación del arte como medio por el cual el hombre puede ser libre y llegar a concretar el concepto de humanidad. Esta investigación es importante para sustentar la visión de Schiller como un destacado pensador que no se dogmatiza ni hace uso rígido de los conceptos estéticos como lo hace Kant. Las obras antes mencionadas hacen alusión a la sensibilidad como ventana del cuerpo para despertar los sentidos y sentimientos, esa sensibilidad no puede estar desprovista de la actividad artística, pues si bien es cierto es a través de esta como destaca Ochoa, C. (2009) que se puede llegar a la libertad y al concepto de humanidad.

En esta tesis de pregrado se atiende al concepto de belleza que es una de las cualidades más importantes del arte y las bellas artes. Así mismo se destaca en la conclusión de la mencionada investigación la importancia de lo sublime que se expresa en la tragedia y lo moral que se ha de manifestar a través de la dignidad; por tanto lo estético no está regido solamente por la razón sino por la elevación que proporcionan los placeres artísticos a través de la sensibilidad del hombre.

Bases Teóricas

Muchos autores y filósofos han tenido el interés de indagar sobre los temas concernientes a la estética como rama importante de la filosofía; sin embargo, concebir o comprender la estética sin las bellas artes es de por sí un trabajo quizás inútil, es por eso necesario recurrir a la contemplación del hombre hacia las bellas artes para poder manifestar a través del juicio estético cuestiones propias que interesan a la estética.

Schopenhauer, en su obra *El mundo como voluntad y representación*, hace un acercamiento hacia el tema del arte exponiendo lo siguiente:

Es el arte la obra del genio. El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo; y según sea la materia en la que las reproduce, será arte plástica, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único fin, la comunicación de ese conocimiento (Libro tercero, pág. 112).

Nótese en la anterior cita la importancia que expresa Schopenhauer acerca del arte; ya que este último (el arte) constituye para el hombre un portal entre la sensibilidad de este mismo y lo que la naturaleza presenta ante los ojos del hombre. He aquí pues la importancia del juicio del gusto que está relacionado con la mera contemplación.

Para Schopenhauer, al igual que para Kant, Nietzsche y Schiller, el genio es de suma importancia, ya que es gracias a esa virtud artística que se puede llegar a conocer la esencia y profundidad de la obra de arte. Al respecto Schopenhauer nos asegura que:

El genio consiste en la capacidad de conocer independientemente del principio de razón, es decir, en vez de las cosas individuales que tienen su existencia sólo

en la relación, conocer las ideas de las mismas, y así ser frente a ellas el correlato de la idea, es decir, no ya individuo sino puro sujeto del conocer. No obstante, esa capacidad ha de habitar en menor y diverso grado en todos los hombres; porque si no, serían tan incapaces de disfrutar las obras de arte como de producirlas y en general no tendrían sensibilidad alguna para lo bello y lo sublime, ni esas palabras podrían tener siquiera sentido para ellos (Libro Tercero, pág. 117).

Con respecto a la poesía, este filósofo expresará que el objeto más importante de éste arte de la palabra no es más que la acción humana; así mismo entiende por poesía un arte que se consagra gracias a la intuición. “En cambio, en la poesía el concepto es el material, lo inmediatamente dado que se puede muy bien abandonar para evocar una intuición totalmente distinta en la que se alcanza el fin” (Libro Tercero, pág. 145). Si bien es cierto el poeta debe abstraer la idea para posteriormente llevar el concepto abstracto a la intuición, por medio de ejemplos y herramientas como las metáforas, alegoría, comparaciones, etc, que le permitan al receptor cohesionar gracias a la fantasía lo que deviene de poesía como palabra y lo que esta misma representa como imagen y sonido.

Por otro lado y no menos importante, luego de Schopenhauer concebir todas las bellas artes desde el punto de vista estético, deja en último lugar, es decir, habla por separado de un arte de suma importancia para el mundo: la música. Véase la siguiente cita:

Que la música ha de ser al mundo en algún sentido lo que la representación a lo representado, lo que la copia al original, podemos inferirlo de la analogía con las demás artes; todas ellas poseen ese carácter, y a su efecto en nosotros se asemeja el de la música en su conjunto, sólo que este es más fuerte, rápido, necesario e infalible. Además aquella relación mimética con el mundo ha de ser sumamente íntima, infinitamente verdadera y acertada, ya que es comprendida al instante por todos y manifiesta una cierta infalibilidad en el hecho de que su forma se puede reducir a reglas totalmente definidas y numéricamente expresadas, de las que no se puede desviar sin dejar de ser música (Libro Tercero, pág. 153).

La Música constituye para Schopenhauer el reflejo de la voluntad misma, cuestión que es heredada por Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*. La música en sentido estricto, Schopenhauer la concibe de manera separada y única con

respecto a las demás artes, es decir, ella simboliza la vida íntima y más secreta, y es el único arte capaz de representar la esencia de la voluntad misma; por tanto, afirmará Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* que el efecto de la música es el más poderoso y penetrante que el de las demás artes, pues estas sólo hablan de la sombra, ella del ser. “...la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes” (Libro Tercero, pág. 153).

Guervós (2004), en su obra *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, introduce a través de la hermenéutica todo lo concerniente a los aspectos que esbozan el pensamiento de Nietzsche sobre el arte. Como pilar fundamental dentro de la estética de Nietzsche se ha de encontrar la duplicidad de dos dioses de la mitología griega, Apolo como dios de la apariencia y de los estados oníricos, y Dioniso como dios jubiloso que expresa y vislumbra en gran medida la trinidad artística y el simbolismo total de las artes en la tragedia griega: poesía, música y danza.

En el universo dionisiaco el poema, uno de los elementos de la tragedia griega, no nace de la idea, ni de la imagen que el artista se hace del mundo, sino que nace de la música, que le ha sido dictada desde las profundidades. La música surge desde lo profundo de la tierra, porque refleja el dolor primordial, el Uno primordial, pero debe pasar por el cuerpo para <<expresar en símbolos>> el ser mismo de la naturaleza. Aquí radica el sentido profundo del ditirambo griego, en el que éste trataba de reunir simbólicamente la esencia del mundo (*Arte y Poder*, pág 512).

Así mismo y en sintonía con el estado de la cuestión, Guervós en su obra *Arte y Poder*, afirma que Schopenhauer fue un referente para Nietzsche, para evaluar teóricamente el arte de la palabra en relación con el lenguaje de los sonidos. En realidad hay una distinción importante dentro de la música y la poesía; tanto así, que Nietzsche logra colocar a la primera por encima de la segunda, afirmando que la música es el lenguaje que expresa el pathos más íntimo de nuestro ser, y que es por eso, que cuando hablamos de música estamos hablando del arte que le da sentido al mundo y al orden cósmico; pues la esencia del mundo, se expresa es a través de los

sonidos.

En la traducción que presenta *Alfredo Brotóns Muñoz (1989)* sobre la obra de Hegel titulada *Lecciones sobre la Estética*, se evidencia que el filósofo quien era contemporáneo con Schiller dedica gran parte de su lecciones a la fundamentación de las artes, exponiendo así su apreciación en cuanto a estas, logrando no jerarquizarlas pero sí atribuyéndoles las características pertinentes a su esencia. La postura de Hegel en cuanto a la estética está reducida a la sensación que tiene el hombre como ser-ahí que siente y padece los placeres o displaceres que el arte como actividad dinámica le proporciona.

Los sentidos son órganos esenciales para la contemplación y aprehensión del arte y de la obra de arte, cuestión que resulta para los filósofos que han trabajado la estética muy importante, porque el hombre como ser sensible tiene la facultad de juzgar conforme a lo que le proporciona placer. Asumiendo que es a través del arte (o al menos así lo concebimos) que el hombre despierta su capacidad creativa y sensibilidad; es menester en este caso abordar cómo Hegel el filósofo alemán concibe dos de las bellas artes, como lo son la música y la poesía.

Tanto el olfato como el gusto y el tacto no pueden ser según Hegel fieles órganos que posibiliten el goce estético, porque a través del tiempo que transcurre entre lo que se percibe y la sensibilidad como resultado, no resultan más que sensaciones pasajeras desvirtuadas por el tiempo y el espacio. Sin embargo, Hegel expresa que tanto la vista como el oído, son sentidos que al ser estimulados por la forma, color o sonido de una representación pueden ser aprehendidos con mayor exactitud por el hombre.

Este movimiento ideal, en el cual por medio de su resonar se exterioriza por así decir la subjetividad simple, el alma de los cuerpos, el oído lo aprehende tan teóricamente como el ojo a la figura o color, y deja así que lo interno de los objetos devengan para lo interno mismo (Hegel. *Lecciones sobre la Estética*, pág 457).

Por otro lado y entendiendo que la música tiene participación con el hombre a través del sentido auditivo de este, Hegel rescata que la fuerza peculiar de la música en cuanto arte sonoro, reside en el sonido como elemento que ha de mover este arte.

Y así mismo esa conexión que posibilita el sonido con lo interno del ser, constituye el elemento universal de la música, es decir, el sonido se refugia en lo más blando del hombre que es su interioridad.

Tanto la música como la poesía constituyen para Hegel las artes románticas y esto se debe porque ambas tienen o vislumbran gran carga sentimental mediante las obras de artes. Se ha dicho que la fuerza de la música reside en el sonido y de igual forma este último constituye para la poesía un elemento indispensable, además hay que rescatar que la poesía contiene como la música el principio de percibir lo externo para luego aprehenderlo internamente, la diferencia reside en que la música que viene del exterior penetra sin permiso en el hombre y la poesía es aprehendida voluntariamente por este mismo.

El contenido del arte oral como bien lo llama Hegel consiste en el íntegro mundo de las representaciones desarrolladas de manera rica en fantasías; y la fantasía poética consiste precisamente en ostentar la relación entre el centro de la universalidad abstracta del pensamiento y la corporeidad sensible-concreta. Es por ello que el poeta tiene la capacidad de penetrar en todas las profundidades del contenido espiritual y sacar a la luz de la conciencia todo lo que se oculta bajo ella.

Entendiendo que la música y la poesía como artes románticas para Hegel se dedican a cubrir al ser como sujeto que aprehende a través de la sensibilidad, es necesario decir que ambas convergen en la repercusión del sonido, bien sea hecho melodía, ritmo y armonía, o bien sea expuesto a través de la palabra, versos, prosa, etc.

Lo cierto es que la poesía usa el ritmo en la distribución silábica de las palabras y entonación de las frases u oraciones, y la música lo usa en su composición melódica, sólo que la primera lo expresa en el acento del verso y de la palabra, en la cesura, y en la entonación del poema. También está el otro fenómeno producido por la eufonía que consiste en el sonido agradable que se logra a través de la combinación silábica y rítmica de las palabras. Por tanto para Hegel la versificación rítmica de la poesía deriva en la longitud y en la brevedad de las sílabas, cuestión que se denota también en la duración de las figuras musicales presentes en una composición.

Al parecer Hegel no busca anteponer un arte por encima de otra, aunque si hace evidenciar qué cualidades son compartidas por la música y la poesía. La postura de Hegel con respecto a estas dos bellas artes es muy diferente a la que presenta Schopenhauer y hasta el mismo Kant, pero por tratarse de estética es importante conocer la visión de este filósofo alemán (contemporáneo con Schiller) con respecto a la poesía y a la música.

En general, en el seno de este ensamblaje de música y poesía el predominio de un arte es perjudicial para el otro. Por consiguiente, si el texto como obra de arte poética es para sí de valor de todo punto autónomo, no puede esperar de la música sino un apoyo mínimo; tal como p. ej: en los coros dramáticos de los antiguos la música era un acompañamiento meramente subordinado. Pero sí a la inversa la música alcanza la posición de una peculiaridad para sí más independiente, el texto no puede a su vez, según su ejecución poética, ser sino más superficial, y debe quedarse para sí en sentimientos generales y representaciones sostenidas generalmente (Hegel. *Lecciones sobre la Estética*, pág 653).

Afirma Hegel (mediante la cita anterior) que la subordinación de un arte con respecto al otro es perjudicial para la esencia misma del arte que se contempla, ya que la sensibilidad y los sentidos no buscan cuantificar qué expresión artística es más bella que otra o cuál de las bellas artes deba evadirse, sino más bien se busca dar placer a través de una representación artística que plazca valga la redundancia en el ser como receptor y contemplador de la obra. De acuerdo con la visión de Hegel, música y poesía mantienen una relación gracias al sonido, aunque también es preciso decir que la música nutre como afirma Hegel a la poesía, un apoyo mínimo que no está de más para sustanciar el contenido poético.

Brevemente Heidegger en su escrito *El Origen de la Obra de Arte*, enuncia que la esencia del arte es el poema, porque la poesía se fundamenta en el relato del desocultamiento de lo ente. El propio lenguaje en sentido estricto es poesía, puesto que el primero es el acontecimiento en el que se le abre por vez primera al ser humano el ente como ente, siendo la obra artística del lenguaje la poesía. Heidegger entiende que la poesía y más aún la esencia del poema, se funda en la verdad; cuestión que determina un posicionamiento privilegiado de la poesía con respecto a las demás artes.

Abad Francisco (2013) en su escrito *Ritmo y Rima: Música y Poesía*, expresa una relación muy próxima entre el arte de la palabra y el arte de los sonidos. Véase la siguiente cita: “En poesía y en música asistimos ciertamente a una sucesión medida, calculada, cualitativa, de apoyos acentuales y sonoros; en lo musical se ha estimado que el ritmo supone «la organización en el tiempo de acentos» percibidos por los oyentes” (pág 24). Ciertamente la música dentro de su estructura musical está ordenada por medio de distancias y ritmos que deben de algún modo compaginar con la métrica que requiere el número del compás; a su vez la poesía también se estructura según su métrica y entonación, cuestión que requieren ambas artes (poesía y música) para ser percibidas y contempladas por el hombre.

Por otro lado y en consonancia con la relación entre la poesía y la música, Cortizano Márquez Blasina de la Universidad de Almería, en su escrito *Poesía y música, Relaciones Cómplices*, expresa lo siguiente:

La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile, que inicialmente poseía un carácter litúrgico y sagrado. La música, la canción más bien, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos. Canciones y rimas se emplearon primeramente para que se recordaran los comportamientos de los personajes modélicos y ejemplares que servían de modelos de identificación de los valores propios y para que se aprendieran normas de conducta que garantizaban la supervivencia personal y el funcionamiento de los diferentes grupos. Cuando el ser humano sintió la necesidad de expresarse y hacer oír sus sentimientos, utilizó movimientos del cuerpo acompañados de sonidos que progresivamente se fueron enriqueciendo con ritmo, melodía y finalmente con palabras.

La visión de Cortizano Blasina (2005) no es más que un reflejo del espíritu de la tragedia griega, que expresa Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*. Debe recordarse lo que Guervós en su obra *Arte y poder* rescató sobre la visión de Nietzsche con respecto al arte. La danza, la poesía y la música eran tres de las bellas artes más importantes para alimentar el espíritu, y una muestra de eso es la representación de Dioniso en la mitología griega, un danzante desenfrenado movido por el dinamismo del ritmo y de la rima.

Pinilla Ricardo de la Universidad Pontificia de Comillas (2013), expone en su escrito titulado *Kant contra Kant: La Cuestión de la Música en la Crítica del Juicio*,

lo siguiente: “Retornando a la música, entendemos acaso con más matices el porqué de su ambigua valoración. Kant asume la fuerza expresiva incisiva de la música, la música como tal, liberada de la palabra; pero teme que pueda caer en el mero goce” (Pág, 97). Kant a pesar de que en su *Crítica del Juicio* no se expresa una amplia valoración de la música, considera que esta misma es un arte que lleva al hombre aflorar todo lo emocional y sensible. Sin embargo lo que busca Pinilla con su obra, es conciliar el pensamiento implícito que hay en la *Crítica del Juicio* sobre las consideraciones de la música, que no se vislumbran tan ampliamente como en las argumentaciones generales sobre el juicio estético.

Marrades, J. (2012), en su trabajo titulado *Una perspectiva sobre la Filosofía de la Música*, expresa la esencia de la música como una práctica cargada de sentido y valor que trasciende en la vida de los seres humanos y que ocupa un lugar justo e importante dentro de la cultura. El trabajo de *Marrades* no es más que un compendio de visiones, cuyo objetivo es dar a conocer lo que han hecho algunos investigadores sobre la concepción de la música como una de las bellas artes más importantes para despertar la sensibilidad en los seres humanos. Los autores que cita *Marrades* desean dar respuesta a los problemas metodológicos, ontológicos, de estética musical, de semántica musical y todos aquellos problemas relacionados a la experiencia musical, y otros tantos concernientes al valor de la música.

Así mismo se vislumbra en la investigación de *Marrades*, cómo los autores o investigadores que este mismo cita, no buscan atribuirle a la música un concepto que esté fuera de su naturaleza. Una de las concepciones que se presenta en dicho escrito es que la música dirige al hombre a través de los sonidos a experiencias auditivas e imaginativas. La música es tan presumida como la naturaleza, ya que no proporciona al hombre elementos suficientes para ser determinadas; por tanto, de todas las bellas artes ella es la que mueve con mayor violencia (en el buen sentido de la palabra) el ánimo y las emociones de quien la contempla y la escucha.

CAPITULO III

MARCO METODOLÓGICO

Paradigma de la Investigación

Albornoz, J (1990). Expresa en su *Diccionario de Filosofía*, que el enfoque hermenéutico consiste en una interpretación basada en el previo presupuesto filosófico de la realidad que se trata de estudiar. Por otro lado señala Albornoz, que para Dilthey la hermenéutica es el método que se utiliza para comprender los significados de los textos históricos y de las obras del espíritu humano.

Es pertinente conocer la interpretación que debe en todo caso hacer el autor de la presente investigación, gracias a la recopilación bibliográfica para el sustento y justificación del problema propuesto. Como parte de una valoración final, se pretende establecer un enfoque o paradigma hermenéutico, para así lograr analizar y de alguna manera sintetizar a través de la interpretación, la relación que existe entre la música como arte del juego de las sensaciones y la poesía como el arte de elevar la palabra gracias a la imaginación.

Tipo de Investigación

Todo trabajo, así como también todo proyecto requiere por parte del investigador una eficiente disciplina que debe ser enfocada y consolidada gracias a la investigación, dado que es a través de esta última (disciplina) que se puede llevar a cabo el desarrollo y finalización de un trabajo o proyecto eficiente. Es menester considerar en principio la definición de Investigación, según los siguientes autores: Bravo, S. (1991) “Genéricamente, la investigación es una actividad del hombre orientada a descubrir algo desconocido” (p. 27). Así mismo señala Sabino (2002) “Una investigación puede definirse como un esfuerzo que se emprende para resolver un problema, claro está, un problema de conocimiento” (p. 34).

El presente trabajo estará bajo la influencia de conceptos, argumentaciones e ideales de autores y filósofos, que se relacionan con la importancia del tema a trabajar y con el planteamiento del problema antes descrito en el capítulo I. Por ser un trabajo meramente descriptivo y analítico, es preciso abordar los objetivos de este mismo desde una investigación documental, siendo esta última necesaria para avalar, respaldar y justificar los temas y conceptos convenientes en nuestro trabajo.

El tipo de investigación que se ha llevado a cabo para la elaboración de dicho trabajo, corresponde a una investigación de índole documental. Se entiende por Investigación Documental según el Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales UPEL 2011, “El estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza con apoyo principalmente en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos” (p. 20).

Por otro lado un siguiente autor, nos especifica en qué consiste la investigación documental, definiendo a esta última dentro de la investigación temática que expone el diseño bibliográfico. Tamayo, M. (1995), expresa lo siguiente:

Cuando recurrimos a la utilización de datos secundarios, es decir, aquellos que han sido obtenidos por otros y nos llegan elaborados y procesados de acuerdo con los fines de quienes inicialmente los elaboran y manejan, y por lo cual decimos que es un diseño bibliográfico (p. 70).

Sustentando un poco más nuestro tipo de investigación, también es preciso considerar la definición que brinda Arias con respecto a la investigación documental. Según Arias (2004) “La investigación documental es un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas” (p. 25).

Teniendo el presente trabajo una fundamentación documental es preciso decir, qué tipo de investigación documental se está basando el trabajo a desarrollar. El Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales UPEL 2011, nos expone que los trabajo de investigación documental se estructuran

según los objetivos del estudio propuesto y las disciplinas en las cuales se ubique la temática a trabajar.

Tomando en cuenta lo antes dicho se puede considerar un trabajo de investigación documental, de “Estudios de Desarrollo Teórico”, que consiste según el Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales UPEL 2011, en: “La presentación de nuevas teorías, conceptualizaciones o modelos interpretativos originales del autor, a partir del análisis crítico de la información empírica y teorías existentes” (p. 20).

Diseño de la Investigación

Parella, S. (2012). Expresa que el diseño de investigación se refiere a la estrategia que acoge el investigador para responder al problema planteado. Así mismo, este autor manifiesta que el diseño de la investigación se clasifica en diseño experimental, diseño no experimental y diseño bibliográfico.

Si bien es cierto y atendiendo al tipo de investigación ya planteado anteriormente, se puede deducir que el diseño de investigación conveniente y acorde con el tipo de investigación documental es el diseño bibliográfico, que claramente lo define Parella, S. (2012) de la siguiente manera: “Es un proceso que se realiza en forma ordenada y con objetivos precisos, con la finalidad de fundamentar la construcción de conocimientos. Se basa en, diferentes técnicas de localización y fijación de datos, análisis de documentos y de contenidos” (pág. 87).

Entendiendo que el diseño bibliográfico consiste en la recolección ordenada de fuentes para la construcción del conocimiento, es menester considerar que dicho diseño será fundamental para concretar y sintetizar la esencia del objetivo general; así mismo para sustentar y justificar todo lo relacionado con el planteamiento del problema.

Nivel de la Investigación

El nivel de la investigación consiste en buscar la profundidad y extensión con qué se emprende un estudio. Según Arias, F. (1999), se presentan tres tipos de niveles

de la investigación: Exploratoria, descriptiva o explicativa. Siendo este trabajo un escrito de índole filosófico, es considerable optar por el nivel de investigación exploratoria.

Arias, F. (1999), afirma lo siguiente: “El nivel de investigación exploratoria es aquella que se efectúa sobre un tema u objeto poco conocido o estudiado, por lo que sus resultados constituyen una visión aproximada de dicho objeto” (pág. 19). Comprendiendo que el presente trabajo está encaminado hacia el estudio estético de las bellas artes, es considerable optar por dicho nivel antes mencionado, ya que se pretende explorar, examinar y sintetizar sobre la concepción estética respecto a la jerarquización de las bellas artes en los filósofos señalados en primera instancia.

Procedimiento de la Investigación

Se expone en El Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales UPEL (2011), lo siguiente: “En el procedimiento se presenta un resumen de cada paso de la ejecución de la investigación” (p. 35). Como ya antes se había expuesto, este trabajo posee, o mejor dicho se basa en una investigación documental, por lo cual, el procedimiento de la investigación consistió en el arqueo de fuentes primarias, relacionadas con la temática del presente trabajo, así mismo también se revisó tesis doctorales y de maestrías, que fueron sumamente necesaria para conocer en principio el estado de la cuestión y los antecedentes de la investigación.

Análisis e interpretación de los resultados

Palella, S (2012). “La interpretación de los resultados consiste en inferir conclusiones sobre los datos codificados, basándose en operaciones intelectuales de razonamiento lógico e imaginación, ubicando tales datos en un contexto teórico” (pág 182). El análisis y la interpretación de los resultados brindan a la investigación la justificación adecuada para fortificar y comprender las conclusiones desarrolladas por el autor, gracias a la investigación documental.

Con el análisis e interpretación de los resultados el investigador certifica si realmente su problemática es coherente con todo lo investigado y con los contenidos presentados a lo largo de toda la investigación. El propósito de analizar e interpretar los resultados obtenidos gracias a una investigación documental, es sintetizar una posible solución al problema mencionado en el primer capítulo, ya que la direccionalidad de la interpretación y análisis de los resultados debe justificar los objetivos planteados anteriormente.

CAPÍTULO IV

CONSIDERACIONES SOBRE LA FUNDAMENTACIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO CON RESPECTO A LAS CATEGORÍAS KANTIANAS DE LAS BELLAS ARTES

El Juicio estético, los placeres y la belleza

Los juicios estéticos corresponden a la valoración subjetiva del individuo con respecto a lo bello y lo sublime, de la naturaleza o del arte en general. La facultad de juzgar constituye el aspecto más importante dentro de *La Crítica del Juicio*. En lo que atañe a la facultad estética, o juicio del gusto, el sujeto afectado por los objetos con los cuales forma una representación, puede experimentar un sentimiento de placer o displacer referido a esta última, de cuyo seno y considerando este placer aflorará un juicio, ciertamente referido a esos sentimientos más que a los objetos que provocaron la representación.

Se trata entonces de un juicio del gusto estético. Expresa Kant lo siguiente: “Para decir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación...” (Kant, 1790. I, pág 39).

El juicio estético se sitúa en la parte intermedia de la división de la filosofía, es decir, sabiendo que para Kant la filosofía se divide en teórica y práctica, el juicio estético se adentra en estas dos áreas, la primera que corresponde a la facultad de conocer cuyo dominio legislador es el entendimiento, y la segunda que corresponde a la voluntad que resuena bajo el concepto de autonomía y en cuyo dominio legisla la razón a través de sus preceptos y principios.

Dos de las obras de Kant están enmarcadas en esta división de la filosofía, estas son, *La Crítica de la Razón Pura* que se centra en la investigación de la naturaleza, y los límites y posibilidades del conocimiento, como así mismo *La Crítica de la Razón Práctica* en la que se fundamenta una ética apriorística cuyo punto focal es el imperativo categórico. Entonces es posible deducir que en *La Crítica del Juicio*

se conserva la preeminencia del sentimiento como principio para comprender diversas manifestaciones artísticas; es por tanto una obra en la que se expresa todo lo relacionado con los valores estéticos, las bellas artes y la facultad de juzgar según los placeres.

El juicio del gusto a diferencia del juicio lógico, se fundamenta gracias a un principio subjetivo, dado que este mismo es estético y no un juicio meramente de conocimiento. Kant logra establecer que hay una relación entre objeto y sujeto, el primero provoca una representación y el segundo es un ente receptor que percibe el objeto según sus sentidos y facultades del espíritu. Esta percepción posibilita el juicio del gusto que entendido desde la estética kantiana consiste en la facultad de juzgar de acuerdo a ciertos placeres asociados a la sensación. El objeto no sería estético si no existiese un ente que lo pudiera admirar y sentir, más allá de comprender el concepto que se apropia de la cosa.

Es evidente, pues, que para decir que un objeto es bello y mostrar que tengo gusto, no me he de ocupar de la relación que pueda haber de la existencia del objeto para conmigo, sino de lo que pasa en mí, como sujeto de la representación que de él tengo (Kant, 1790. II, pág 40).

Las representaciones presentadas en un juicio pueden ser empíricas, pero si el juicio se conforma o se refiere propiamente a la cosa es un juicio lógico, pues se busca escudriñar el contenido del objeto, sin embargo, si el juicio se refiere al estado del sujeto con respecto a lo que hace despertar la representación –sea placer o pena– entonces Kant se referirá a un juicio estético.

Kant considera tres tipos placeres que asaltan al hombre como ente receptor, estos son: Lo agradable, lo bueno y lo bello. Cada satisfacción parte de una noción objetiva de cómo se presentan dichos placeres de acuerdo a una concepción teórica. En primera instancia es importante saber que Kant utiliza dos categorías para abordar la particularidad de cada placer, es decir, si el placer posee concepto y si está ligado a algún interés.

“Lo agradable es lo que gusta a los sentidos en la sensación” (Kant, 1790. III, pág 41). Dice Kant que toda satisfacción puede definirse como una sensación, en cuanto que esta última es una sensación de placer, y todo lo que proporciona placer

suele ser agradable, es decir, toda cosa que gusta, gusta precisamente porque es agradable a los sentidos del sujeto. Por otro lado, la sensación como resultado de la percepción, es decir, como sentimiento sensorial -si se puede llamar así- ha de dividirse en dos: una sensación que es objetiva y otra sensación que es subjetiva.

La sensación subjetiva es determinada por los sentimientos que produce el objeto; es por eso que esta sensación no busca conocer las cualidades o el concepto de la representación. Así mismo la sensación es objetiva cuando a través de los sentidos se percibe la cualidad de la cosa, que de hecho posibilita un estado agradable para quien es receptor. Al ver el mar se puede observar mediante el sentido de la vista su color y una que otras cualidades, Kant dirá que el color del mar se refiere a la sensación objetiva del objeto, mientras que lo que hay de agradable en dicha percepción constituye la sensación subjetiva, es decir, el sentimiento que se desarrolla en el ente que contempla el mar y no lo que constituye el conocimiento de la representación.

El segundo placer que estudia Kant es la satisfacción referente a lo bueno. “Lo bueno es lo que agrada por medio de la razón, por el concepto mismo que tenemos de ello” (Kant, 1790. IV, pág 41). El placer de lo bueno está ligado muy directamente con la utilidad, pues una cosa no es realmente buena por ser agradable o por gustar, sino que es buena porque se suscribe a los principios de la razón por concepto de un fin. Es por eso que una cosa buena es útil y además place por proporcionar cierta conformidad en el receptor, además este placer es interesado y place con concepto alguno, es decir, para saber si una cosa es realmente buena, primero se debe saber qué cosa es, o qué significa.

Expone Kant que a diferencia de lo bueno, en la belleza no hay necesidad de saber qué es lo que hace bella una cosa, sino más bien con sólo admirar y contemplar dicha representación basta, pues ya en el placer de lo bueno sí se necesita de un concepto que determine el significado de la cosa, cuestión que teóricamente no pasa con el placer de lo bello.

Lo bueno -específicamente “útil”- tiene cierta relación con aquello que se nos muestra ante nosotros, pero aquello que creemos que tiene durabilidad y cantidad, es

decir, lo que le pueda dar comodidad a nuestra existencia. Por otro lado el placer de lo bueno está intrínsecamente ligado a la dicha, porque presupone una valoración de lo que es correcto, o lo que se hace de manera correcta conforme a un fin. Es por eso que lo bueno place con concepto y va acompañado de un interés.

Como tercer placer y no menos importante Kant hace referencia a lo bello, para lo cual dedica en su *Crítica del Juicio* toda una sección (Analítica de lo bello). Afirma Kant: “La satisfacción referente a lo bello debe depender de la reflexión hecha sobre un objeto, que conduce a un concepto cualquiera y por tanto, lo bello se distingue también de lo agradable, que descansa todo por completo en la sensación” (Kant, 1790. IV, pág 43).

Cuando un agente o sujeto está frente a una obra a la cual él considera que es bella, la satisfacción que se produce para que la representación sea bella consiste en el juego dinámico de las facultades del espíritu –imaginación y entendimiento- que al no concretar el concepto de dicha manifestación, este mismo queda indeterminado posibilitando la reflexión y la contemplación, mas no la determinación categórica de la cosa.

Ciertamente puede notarse una confusión entre los placeres, especialmente el placer de lo agradable y lo bueno ya que ambos placen con respecto a un interés. Pues una cosa buena puede ser agradable, o una cosa desagradable también puede ser buena. El placer de lo bueno está ligado a la utilidad (cosa mediata) y a la dicha (cosa inmediata), es por eso que siempre será dichoso lo que esté conforme a nuestros principios morales, así como también todo será útil si realmente se tiene necesidad con respecto a la representación mediata. Una cosa buena es lo que se estima y lo que aprueba, todo aquello a lo cual se le concede un valor objetivo

Por otro lado, Kant especifica que el placer de lo bello existe sólo como parte del resultado de la contemplación del hombre que es un ser sensible y al mismo tiempo razonable. El juicio del gusto que está intrínsecamente relacionado con el placer de lo bello, es libre y desprovisto de todo interés y concepto, ya que estas categorías no pueden obligar y limitar el sentimiento que proporciona la representación en el agente receptor.

Lo bello por tanto consiste en la contemplación de un objeto que se presenta como forma desnuda de todo interés; a diferencia de lo agradable, lo bello se le puede suponer un valor universal mientras que al primer placer (lo agradable) se le puede suponer un valor meramente particular, porque parte de la satisfacción propia del sujeto. Cuando se dice que una cosa es bella se exige de los demás el mismo sentimiento, cuestión que sucede también con el placer de lo bueno, aunque no se represente este goce como el objeto de una satisfacción universal más que por un concepto.

Un juicio del gusto (tratándose de lo bello) exige de cada uno la misma satisfacción, sin fundarse en un concepto (porque entonces se trataría de lo bueno); y este derecho a la universalidad es tan esencial para el juicio en que declaramos una cosa bella, que si no lo concibiéramos, no nos vendría jamás al pensamiento el emplear esta expresión; nosotros referiríamos entonces a lo agradable todo lo que nos agradara sin concepto; porque tratándose de lo agradable, cada uno se deja llevar de su humor y no exige que los demás tengan de acuerdo con él en su juicio del gusto, como sucede siempre al sujeto de un juicio de gusto sobre la belleza (Kant, 1790. VIII, pág 48).

Todos los juicios del gusto son juicios particulares porque parten de la sensación que se despierta gracias a una representación, cosa u objeto. Todos los placeres, es decir, lo agradable, lo bueno y lo bello, a pesar de que son placeres distintivos y con fundamentos particulares, convergen en el objeto que se ha de presentar como fenómeno para desencadenar en el sujeto diversas sensaciones.

Desde el punto de vista teórico, cada placer es independiente y con un fundamento particular, sin embargo es menester considerar que los tres placeres pueden objetivarse en una misma representación, es decir, puede existir en un acto los tres placeres: Lo agradable, lo bueno y lo bello; por ejemplo: Tomando en cuenta las bellas artes específicamente la música académica, se puede decir, que la 9na Sinfonía de Beethoven es agradable porque gusta en la sensación del espectador, así mismo es buena en sí porque promueve un mensaje quizás axiológico de fraternidad, unión y paz, y es bella por su forma, es decir por su composición.

Tomando en cuenta el párrafo anterior, quizás se pueda decir que la contemplación y observación en relación a los tres placeres que se objetivan en una misma cosa o acto, no se perciben como lo que se llama en música un acorde, sino

más bien como un arpegio, es decir la percepción con respecto a lo agradable, bueno y bello, debe ser paulatino y por enfoques, generando así posteriormente la coincidencia del gusto en el objeto.

Es importante saber que el juicio del gusto posibilita en los placeres un dinamismo tanto en la razón, la reflexión y en los sentidos, es decir, todo juicio estético es contemplativo; por ende, el juicio que corresponde a lo agradable se le denomina gusto de los sentidos que ha de producir juicios individuales, a diferencia de lo bueno que se fundamentan en juicios prácticos y que tienen que ver con la razón. Por otro lado se encuentra el gusto de la reflexión que busca un valor universal en cuanto a la percepción y sensación del objeto. Ambos juicios son estéticos, es decir, tanto los juicios reflexivos referidos al asentamiento de una universalidad (Juicio del gusto que exige de cada uno la misma sensación) y los juicios simplemente particulares, que son propios naturalmente de cada individuo (Juicio donde cada ser se deja llevar por su humor).

Para los griegos la belleza, lo bueno y la verdad, hacen la conjugación perfecta para comprender si un objeto o representación es digna de admirar, cuando estos tres parámetros se encontraban en un objeto o sujeto, se decía que había implícitamente una alta concepción de lo que realmente era estético. Sin embargo el juicio estético, se puede dividir en dos clases: En juicios empíricos, donde se expresa lo agradable y lo desagradable, y en los juicios puros o formales donde se especifica lo que hay de bello en el objeto o representación.

Anteriormente se expresó que los juicios puros son aquellos que buscan lo que hay de bello en la representación del objeto, es decir, cuando Kant habla del juicio puro en relación a lo bello en cuanto al objeto, se está refiriendo a la finalidad de la forma que presenta dicha representación.

Expresa Kant lo siguiente: “Hablar de la pureza de una sensación simple, es como decir que la uniformidad de esta sensación no ha sido turbada ni interrumpida por ninguna otra sensación extraña...” (Kant, 1790. XIV, pág 58). Es por eso que se puede considerar como pureza aquello que es esencial para que se forme una representación, siendo su simpleza lo elemental para determinarse ante la percepción

de los sujetos. La pureza tiene que ver con la naturaleza y esencia del objeto, es como admirar una mujer bella sin maquillaje, es decir, en su estado natural.

Una buena referencia acerca de lo que especifica Kant, en atención a los juicios puros y los juicios empíricos, es todo lo referente a las bellas artes, es decir la manifestación de una obra de arte. Por ejemplo, si se habla de las artes plásticas se afirmará que lo esencial es el dibujo, el cual busca agradar por su forma y no por la sensación que deviene del gusto particular de quien recibe dicha representación. Otro ejemplo muy considerado por Kant, es la música como una de las bellas artes, la cual invita al juego continuo de las facultades del espíritu. Lo que realmente hace bella a la música, no son sus adornos o atractivos, sino más bien la forma en la que ella está compuesta.

Se puede deducir que la forma estética para Kant es importante porque admite una dimensión temporal y espacial. La precisión en la figura así como también la precisión del ritmo en una composición musical es vital para afirmar que una representación es pura. Los adornos –las cosas que no son parte esencial de la representación- que se suman a estas artes, no son más que atractivos que animan el objeto para la satisfacción, es decir, el objeto se hace más agradable al gusto particular del receptor, pero no más bello, ni puro. Los sonidos bien sean agradables o desagradables no determinan la pureza de una composición, y los colores no son un elemento necesario para determinar si una obra de arte plástica es bella o no lo es.

Por otro lado, no se puede considerar la emoción como una sensación de placer que pertenece a la belleza, pues la primera no es más que una reacción que se produce por medio de una expansión momentánea, donde las fuerzas vitales se distraen y no convergen en ideas estéticas y en la reflexión, cuestión que si sucede con lo sublime a lo cual se halla enlazado dicho sentimiento (emoción). Afirma Kant: “Así un juicio puro del gusto no reconoce por motivo, ni atractivo ni emoción, o, en una palabra, ninguna sensación como materia del juicio estético” (Kant, 1790. XIV, pág 57).

Un juicio del gusto es estético cuando no se refiere a la determinación conceptual de un objeto, sino más bien cuando se refiere a principios subjetivos que

dinamizan los sentimientos del hombre. En relación a lo anterior, es necesario concebir la belleza como afirmaba Kant, es decir, una finalidad formal y subjetiva que no debe tener un fin (Concepto). Parece ambiguo decir que la belleza no tiene fin determinado, claro está, la belleza es finalidad porque en ella se acentúa la determinación del juego de las facultades del espíritu, dinamismo importante para que el hombre perciba lo que hay de bello en una representación, y no la cualidad y el conocimientos de esta última.

Si se concibiera el concepto o las cualidades que especifican lo que es una cosa, entonces el juicio estético se estaría desvirtuando, pues no sería un juicio subjetivo, sino más bien un juicio de conocimiento y lógico, cuestión que sucede cuando declaramos que una cosa es buena. Por el contrario, cuando declaramos que una cosa es bella, no presumimos saber por qué es bella, pues ciertamente el motivo de la representación no es animar en su totalidad al entendimiento ni a la razón sino más bien animar a la imaginación y permitirle al entendimiento jugar con esta.

Si bien es cierto la forma debe ser lo relevante de una representación, deviniéndose así de las facultades del espíritu el deseo de saber qué cosa es lo que yo percibo como bello, y no pudiendo dar respuesta a esa interrogante, finalmente sé muy en el fondo que es bella porque más allá de no determinar su concepto se me presenta ante mi como una forma agraciada y complaciente que llena de armonía mi espíritu. Por tanto, una cosa tiene belleza cuando su forma es suficiente para despertar en el hombre un sentido íntimo que armoniza sus facultades superiores del espíritu.

Entendiendo que la belleza es la finalidad sin fin, es pertinente presentar los dos tipos de belleza que Kant enuncia en su *Crítica del Juicio*. En primer lugar se encuentre la belleza simple o bien llamada “pulchritudo vaga” y en un segundo lugar se ha de encontrar la belleza adherente, es decir, “pulchritudo adherens”.

La belleza simple consiste en la presentación de un objeto o cosa que existe por sí misma y por lo cual no supone un concepto de lo que ella debe ser, así mismo puede considerarse como una obra directa de la naturaleza y no del genio, por ejemplo: Una flor, es bella naturalmente porque es creación directa de la naturaleza, y no es necesario referirle un concepto para saber que es bella, cuestión que no sucede

cuando se habla de un caballo, de un edificio o una catedral, pues estas representaciones suponen una utilidad y por tanto no son representación del todo puras.

Un buen ejemplo que también se puede considerar dentro de la belleza simple, es la presencia de los armónicos, que no son más que sucesiones de sonidos y vibraciones que nacen de una nota fundamental. La naturaleza produce constantes armónicos que no son totalmente audibles por el ser humano; por otro lado el dinamismo de los planetas también produce un sonido característico que tiene que ver con las vibraciones y ondas que estos mismos producen al moverse. Así mismo también podría tomarse en cuenta la aparición del arcoíris como un fenómeno natural que más allá de tener una explicación científica, no supone un conocimiento exacto para determinar su naturaleza.

La belleza adherente se le atribuye a los objetos que se hallan sometidos al concepto de un fin particular, es decir que determina lo que debe ser la cosa y su proceso de perfección, por ejemplo: Dice Kant que el hombre, la mujer y el niño poseen una belleza adherente porque estos mismo son entes con potencias y se irán según el paso del tiempo perfeccionando y actuarán conforme a principios éticos. Por otro lado están las creaciones arquitectónicas como las catedrales, iglesias, palacios, etc, que a pesar de su belleza tienen una utilidad, es decir, no sólo son obras para contemplar o admirar sino que también son útiles en cuanto a su estructura y función.

Así mismo un caballo es un ser vivo y natural pero a la vez es útil porque por muchos años fue utilizado como un animal de carga, es decir, el concepto que determina lo que es un caballo en sentido general, es el de un animal que sirve (es útil) para transportar humanos u objetos, y en tanto que hace esto es posible un juicio estético supeditado a la totalidad.

“La belleza es la forma de la finalidad de un objeto, en tanto que la percibimos sin representación de un fin” (Kant, 1790. XVIII, pág 68). Es contradictorio afirmar que existe una belleza simple y una belleza asociada con la utilidad del objeto a lo cual se le designa que es bello, cuestión que sucede con la belleza adherente. Si ya se ha planteado que la belleza no debe ser determinada por un concepto ¿Por qué Kant

habla de una belleza a la cual los objetos que son considerados bellos están sometidos al concepto de un fin particular? Lo que se propone para no caer en una contradicción es lo siguiente: Todas las cosas tienen potencia de ser bellas, inclusive aquellas a las cuales se le consideran agradables y buenas, claro está que estos dos últimos placeres podrían desvirtuar la pureza del objeto que se considera como bello.

Si se evade la presencia del entendimiento y la satisfacción particular, se puede entonces retraer lo que conviene al centro de la belleza desde un ideal kantiano, que sería en tal caso la manifestación de la forma y la figura, mas no lo que es esa representación, por ejemplo: Entendiendo que una catedral tiene belleza adherente porque supone un concepto y una utilidad, se puede colocar en un segundo plano esta apreciación contemplando así nada más que su forma, el delineamiento de la figura que busca distinguir a una catedral con respecto a una iglesia o a un palacio, es decir, en presencia de esta obra arquitectónica el receptor no se involucrará con el fin útil de la catedral, ni buscará comprender su infraestructura (escaleras, puertas, pasillos, etc), sino que más bien contemplará esta obra desde una percepción artística, como una creación del genio.

Las facultades del espíritu son de suma importancia para determinar si una cosa es bella o no lo es. El entendimiento es el que asigna las leyes, pero teniendo este mismo preponderancia sobre la imaginación, esta última se ve forzada a producir formas conforme a conceptos determinados, es decir, la tarea de la imaginación estética se desvirtúa, ya que esta misma a diferencia del entendimiento produce las formas. Por otro lado, cuando Kant habla sobre la finalidad sin fin, se está refiriendo al acuerdo subjetivo que debe existir entre las facultades del espíritu para la determinación de lo bello en alguna representación.

Del genio y las ideas estéticas

“Para juzgar de los objetos bellos como tales, es necesario gusto; pero en las bellas artes, es decir, para producir cosas bellas, es necesario genio” (Kant, 1790. XLVIII, pág 137). Entendiendo que los juicios estéticos tienen que ver con la facultad de juzgar una representación de acuerdo a las sensaciones que despierta esta última en

los sentidos del receptor, el genio consiste en la capacidad que tiene un ser para producir con técnica obras bellas, es decir, el genio es aquel que produce las reglas de esa técnica.

Se podría establecer dos tipos de genio, un primer genio es la naturaleza misma quien bajo sus leyes ha creado una diversidad de cosas bellas y sublimes; por otro lado se encuentra el hombre -pero no cualquier hombre- es decir, aquel que tiene como talento el genio, don natural que según Kant, da al arte su regla. Si se establece una relación entre el hombre y la naturaleza en cuanto al llamado don natural, el primero se convierte en medio, ya que la naturaleza lo utiliza como canal y como instrumento por la cual esta misma da forma al arte. El talento también puede concebirse como el poder o la magia que tiene un genio para darle vida artística a un objeto o cosa. El genio por ser un don natural es innato al artista, sin embargo, en principio es consecuencia inmediata de la naturaleza.

“La Naturaleza no da por medio del genio reglas a la ciencia, sino al arte, y aún no se debe aplicar esto más que a las bellas artes” (Kant, 1790. XLVI, pág 134). Es importante decir que la palabra genio es cónsona o debe mantenerse sobre el contexto artístico, es decir, el genio pertenece a las bellas artes no a la ciencia (según la estética kantiana), porque no se puede considerar genio a un médico que opera un corazón, pero sí se le puede considerar genio a un pintor que simule con su pintura una situación parecida a la de un médico operando un corazón, por ejemplo: El cuadro titulado *¡Y tenía corazón!* de Enrique Simonet Lombardo (1866-1927) un pintor nacido en Valencia- España.

Todo arte es una producción artística en cuanto supone reglas que son dadas a la obra por parte del artista. Kant propone entender por regla el delineamiento de la técnica en cuanto a la creación de una obra de arte, mas no la determinación de un concepto que busque afirmar qué cosa es esa representación. Las reglas que pertenecen a las bellas artes no deben estar determinadas por fórmulas o preceptos que han de desvirtuar el juicio sobre lo bello, porque no se está hablando de ciencias sino más bien de las artes. De las artes mecánicas se exige el estudio y la aplicación,

pero de las bellas artes se exige el genio y la técnica, pues este último es el único capaz de transformar desde su ingenio la materia para avivar la forma.

Unas de las cualidades más importantes del genio es la originalidad, es decir, este mismo debe producir obras con esencia propia, pues la palabra genius como ha reafirmado Kant significa: “El espíritu propio particular, que ha sido concedido a un hombre al nacer, que le protege, le dirige y le inspira a ideas originales” (Kant, 1790. XLVI, pág 134).

Las bellas artes que son propias del genio no pueden ser aprendidas como las ciencias que ameritan una estructura paulatina y que se reducen a la comprensión de los hechos cuantificables, es decir, los resultados. El arte a diferencia de la ciencia, es libre en tanto que aprecia y valora la invención y la originalidad del genio, que se puede definir como un sello que coloca la naturaleza en el artista, y cuyo desprendimiento no es posible sino solamente con la muerte, es decir, el genio del artista no es comunicable porque es un regalo o don de la naturaleza, es único y no es transferible, el artista recibe este don de mano de la naturaleza y muere con él como parte de su propio yo.

Anteriormente se hablaba sobre la belleza que es para Kant finalidad sin fin, sin embargo es preciso rescatar a la belleza natural que complace con el gusto, y a la belleza artística que está relacionada directamente con el genio. Para Kant una belleza es natural cuando se presenta una cosa bella por sí misma, por ejemplo un pájaro muy hermoso y de coloridas plumas; por otro lado una belleza artística se refiere a una representación bella de una cosa, es decir, el mismo pájaro de hermosas plumas pero en un cuadro ornamentado y realizado por un artista o pintor.

Al momento de juzgar una cosa bella y una representación de una bella cosa no se debe proceder de la misma forma en cuanto al juicio, es decir, juzgar una cosa bella no significa conocer sus cualidades y mucho menos conocer su finalidad material (su fin), no hay necesidad más que de apreciar su forma, pues basta con que plazca por sí misma en el juicio del receptor.

Cuando se juzga una representación bella se está juzgando el objeto que es dado por una producción artística, es decir, por una producción del genio; Kant

enuncia lo siguiente: "...el arte suponiendo un fin en su causa, debe al pronto apoyarse sobre un concepto de lo que debe ser la cosa; y en concordancia de los diversos elementos de una cosa con su destino ulterior o su fin" (Kant, 1790. XLVIII, pág 137).

Parece ser que el genio como creador debe saber o tener en cuenta el concepto y los elementos del objeto al cual le desea dar forma artística, esto sólo como un apoyo para la concordancia de lo que significa la cosa y sus cualidades. Sería una contradicción que la cita se refiera al ente que contempla la obra, pues no se puede considerar algo bello si hay presencia de conceptos, es por tanto, que sólo referiremos la cita al genio como creador de una producción artística y en tal caso a quién juzga buscando escudriñar el contenido de la representación.

El talento del artista lleva a este mismo a dar forma al objeto, pero esta actividad sólo es determinada por un gusto ejercitado y corregido como afirma Kant del genio, que aprecia y valora su obra desde su propia satisfacción, es decir, ningún artista o genio da por culminada su obra de arte si esta misma no ha llenado sus expectativas, o de alguna manera este mismo no halla en su obra una forma consistente que le satisface.

Teniendo en cuenta cuál es la esencia del genio nos surgen estas interrogantes: ¿Puede un genio no tener gusto? y ¿Puede una persona con gusto no tener genio? En respuesta a estas mismas, se puede decir que un genio necesariamente debe tener gusto para sus creaciones, es mas, puede que este gusto en principio sea del todo particular, además la tarea del genio es poner en exhibición la forma de un concepto, es decir, dar vida a las cosas que la naturaleza ha hecho desagradable, abstractas y odiosas a través de la forma y del alma que este mismo le es permitido transmitir a sus producciones.

Por otro lado, una persona puede tener gusto, porque tiene la capacidad de juzgar de acuerdo a lo que satisface (agrada o desagrada) a sus sentidos, pero no necesariamente tiene que ser un genio (don natural, talento), por ejemplo: Un músico que es considerado como un artista, puede realizar una interpretación con su violín, pero este hecho no quiere decir que el violinista le ha dado alma a su interpretación,

es decir, tiene gusto porque cree realizar una interpretación que ha de agradar a sus sentidos, pero este hecho no quiere decir que su interpretación tenga alma, es decir, que vivifique el espíritu de este mismo y de los receptores.

El alma en el sentido estético es el principio vivificante del espíritu. Mas lo que sirve a este principio para animar el espíritu, la materia que emplea en su fin, es decir lo que las pone en juego, de tal suerte que este juego se entretiene en sí y fortifica aun las facultades que en él se ejercitan (Kant, 1790. XLIX, pág 139).

El alma se puede considerar como la magia que da el genio a sus producciones para que estas mismas puedan convertirse realmente en verdaderas obras de artes que despierten y pongan en dinamismo las sensaciones y facultades del espíritu de quien contempla y aprecia dicha obra.

Por otra parte y sabiendo que la naturaleza es quien otorga el don natural al hombre (el genio) se puede decir, que ese talento en principio está cargado de alma, pues si se toma en cuenta que la naturaleza es la que sumista la materia al artista y este le da forma, quizá la primera no es más que la reveladora de las ideas abstractas que el hombre concreta a través del arte. Pero si el genio es una creación de la naturaleza, entonces este mismo debe estar cargado de alma y de un ánimo artístico, cuestión que este mismo (el genio) le transfiere a sus producciones.

En principio el juego entretenido de las facultades del espíritu es el resultado de la intervención del alma, es decir, a través de esta última el entendimiento y la imaginación entran en un dinamismo indeterminado, donde estas facultades se ejercitan. Así mismo Kant expresa que el alma es el principio vivificante del espíritu, de lo que se puede entender que toda obra posee alma en cuanto ese principio vivificante esté lleno de ideas estéticas. "...y por ideas estéticas entiendo una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado..." (Kant, 1790. XLIX, pág 139).

Si relacionamos lo que entiende Kant por alma y por ideas estéticas, entonces se puede inferir lo siguiente: La imaginación por tener un poder creador, en cuanto que reproduce pensamientos indeterminados mantiene una relación con el alma, pues esta última logra ejercitar a las facultades del espíritu, así como también logra darle un feliz vuelo a estas mismas. Si una obra de arte tiene alma (una obra impregnada de

vida), quiere decir que es una representación artística cargada de una energía viva que invita al afloramiento de las sensaciones; pero si una obra artística tiene en sí ideas estéticas, por ejemplo una elegante poesía, entonces quiere decir que esa obra invita a cierto grado de reflexión. Entre más permiso le otorgue el entendimiento a la imaginación, esta misma puede producir con la materia que le suministra la naturaleza real muchos pensamientos que posibilitan la reflexión y la exhibición de ideas estéticas.

El poeta ensaya hacer sensible las ideas de seres invisibles, el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc., o más todavía, tomando las cosas de que la experiencia les da ejemplo, como la muerte, la envidia y todos los vicio, el amor, la gloria, etc., su razón en la prosecución de un máximo, las representa a los sentidos con una perfección de que la naturaleza no ofrece ejemplos. Aun en la poesía es donde la facultad de las ideas estéticas puede revelar todo su poder. Mas esta facultad, considerada en sí misma, no es propiamente más que un talento de la imaginación (Kant, 1790. XLIX, pág 140).

Tomando en cuenta la anterior cita, es preciso señalar que las ideas estéticas que son productos de la imaginación, se aproximan en parte a las ideas intelectuales que son consecuencias de la razón, es decir, la mitad de las ideas estéticas tienen gran carga de principios que se originan en la razón, pero como lo que se busca es la claridad de ideas estéticas, la imaginación transforma esos conceptos y determinaciones de la razón en un armonioso juego de pensamientos y sensaciones que posibilitan de alguna manera la abstracción.

...la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, y ligada a una variedad tal de representaciones parciales, libremente puestas en juego, que no se puede hallar expresión que las designe en un concepto determinado... (Kant, 1790. XLIX, pág 142). Un ejemplo de ello es como el poeta con su talento a través de un concepto dado o una situación determinada, logra elevar la idea y hacer de esta misma una idea sensible llena de gran contenido semántico y metafórico. Fíjese que Kant siente una admiración profunda por la poesía, cuestión que se demuestra dentro de su jerarquización sobre las bellas artes. La poesía es considerada como una de las artes que impulsa con más elevación el juego de las

facultades del espíritu y así mismo la producción de ideas estéticas, por lo cual esta misma invita de manera directa a la reflexión.

El arte, las bellas artes y su jerarquía

Kant expresa que el arte se distingue de la naturaleza en el hacer, en tanto que este produce obras y ella crea y produce efectos. Así mismo el arte se caracteriza por ser una actividad fundada sobre la voluntad y sobre la reflexión. Kant distingue el arte que provoca la naturaleza como por ejemplo, los surcos de las abejas que producen las abejas, y del arte propiamente del hombre que tiene que ver con las habilidades de este mismo, como se muestra en la producción de una pintura renacentista.

“El arte en tanto que habilidad del hombre, se distingue también de la ciencia como poder, de saber; como la facultad práctica, de la facultad teórica; como la técnica de la teoría (como por ejemplo, la agricultura de la geometría)” (Kant, 1790. XLIII, pág 130). Kant quiere decir que el arte es poder porque se funda sobre la reflexión y la voluntad de quien produce, además por ser una actividad donde se pone en juego las habilidades del hombre, el arte es totalmente práctico. Por otro lado, como el arte es producto del genio, este mismo debe dar técnica y forma a las producciones que emerjan de su capacidad creadora, por tanto es libre, pero definido por una técnica que precisa la particularidad y originalidad del artista.

El arte es distinto del oficio, pues el primero es libre y el segundo puede denominarse mercenario. Kant afirma que el arte no se puede entender más que como un juego que agrada por sí mismo en los sentidos, a diferencia del oficio que se mira como un trabajo independientemente de que sea agradable o desagradable y que no atrae más que por el resultado que promete, es decir, en el oficio la producción se determina por la utilidad y la ganancia que puede producir y tener el objeto.

Por lo general el arte es estilístico y procede según la técnica, el oficio puede tener técnica pero no necesariamente tiene que tener estilo para ser funcional, por ejemplo: Si a un herrero se le coloca una mesa, la cual está completamente dislocada, posiblemente ese herrero se enfocará en arreglar los detalles que imposibilitan la funcionalidad de la mesa; pero si esa misma mesa es dada a un orfebre, posiblemente

este mismo buscará embellecer con técnica y adornos a la mesa independientemente de su funcionalidad, es decir, sólo buscará que la mesa y sus adornos satisfagan en los sentidos de los demás.

Kant ante la dualidad que se presenta con el arte y con el oficio expone la siguiente interrogante: ¿Se debe colocar en la jerarquía de las profesiones el relojero entre los artistas, y los herreros, al contrario, entre los artesanos? En respuesta Kant dirá que cada actividad va a depender de la proporción del talento que exija cada profesión, cuestión que nos anuncia que tanto el arte como el oficio convergen en que ambos necesitan de un talento para producir bien sea cosas bellas o cosas utilices. Sin embargo el arte a pesar de ser una actividad liberal necesita de una fuerza o como se afirma en la *Crítica del Juicio*, de un mecanismo que le de seriedad y fundamento a la obra, por ejemplo: En la música, sería indispensable tomar en cuenta la articulación, las dinámicas, y el tiempo de una pieza bien sea instrumental o coral.

Si el arte es una profesión para la potencialidad del genio, entonces de este mismo emergen las bellas artes, es decir, toda aquella producción artística que surge de la imaginación, y que eleva la materia dada por la naturaleza para ser transformarla en una representación bella y original. No todo puede ser considerado arte y es por eso que Kant especifica muy bien que hay una diferencia notoria entre el trabajo práctico manual y la producción de obras bellas.

“No hay ciencia de lo bello, sino solamente una crítica de lo bello; del mismo modo que no hay bellas ciencias, sino solamente bellas artes...” (Kant, 1790. XLIV, pág 131). No puede haber una ciencia de lo bello, porque lo bello no puede determinarse con argumentos científicos; por otro lado, no puede haber bellas ciencias porque lo bello corresponde únicamente al ámbito estético, mientras la ciencia corresponde a un ámbito lógico, exacto y cuantificable; así mismo solamente para Kant hay bellas artes, porque a través de estas se libera el espíritu y se logra sensibilizar al hombre como creador de obras y como receptor de estas mismas.

Lo que ha dado lugar sin duda a la expresión usada de bellas ciencias, es que se ha observado muy bien que las bellas artes, para alcanzar toda su perfección, exigen mucha ciencia, por ejemplo, el conocimiento de lenguas antiguas, la asidua lectura de autores considerados como clásicos, la historia, el

conocimiento de antigüedades, etc., y es porque estas ciencias históricas deben necesariamente servir de preparación o de fundamento a las bellas artes, y también porque se ha comprendido en ella el conocimiento mismo de las bellas artes y por una especie de transposición se han llamado a las mismas bellas ciencias (Kant, 1790. XLIV, pág 131-132).

Es relevante como Kant logra tomar en cuenta la esencia de la ciencia con respecto a las bellas artes, pues incluso se podría decir que es a través de la primera que se puede consolidar el conocimiento y fundamento que conllevan a las bellas artes. Por otro lado es preciso decir, que el arte cuando es conforme al conocimiento del objeto, o cuando se conforma nada más que con la realización del mismo, puede denominársele “mecánico”; pero si se tiene por fin inmediato la elevación de los sentimientos, puede denominarse estético.

El arte estético comprende dos dimensiones según sea el placer que proporciona el objeto, es decir, se divide en artes agradables y bellas artes. Las artes agradables sólo tienen por fin inmediato el goce, buscan satisfacer momentáneamente el gusto, independientemente de que el objeto o la representación que satisfaga no se sustenten en un compendio de ideas estéticas que inviten y posibiliten la reflexión. Kant considera estas artes como pasatiempos, por ejemplo: Se refiere a las artes agradables, el servicio de la mesa y la música de fondo que se limita sólo a crear una atmosfera placentera para amenizar reuniones y conversaciones.

Las bellas artes a diferencia de las artes agradables buscan favorecer y contribuir con el ejercicio y la cultura plena de las facultades del espíritu, además por ser bellas también tiene el poder de que ese placer que se deriva de la contemplación pueda ser universalmente participado sin ninguna restricción. Las bellas artes son producción del genio, porque dentro de su esencia se halla gran cantidad de ideas estéticas que elevan el juicio de la reflexión, un ejemplo de ello es la poesía.

“Hemos visto que la naturaleza es bella cuando hace el efecto del arte; el arte a su vez no puede llamarse bello más que cuando, aunque, tengamos conciencia de que es arte, nos haga el efecto de la naturaleza” (Kant, 1790. XLV, pág 133). Entendiendo que las bellas artes son un producto del arte en cuanto que el hombre a través de su talento logra producirlas con técnica, es importante comprender que ellas

(bellas artes) no son producto de la naturaleza; aunque Kant explícitamente señala que es necesario que esa producción artística del hombre carezca visualmente de toda violencia (reglas), pues así es como puede parecer la obra un producto nacido de la naturaleza.

Por lo que, el arte tiene siempre un designio determinado de producir alguna cosa. Mas si no se tratase más que de una simple sensación (alguna cosa puramente subjetiva), que debiera estar acompañada de placer, esta producción no agradaría en el juicio más que por medio de una sensación de los sentidos. De otro lado, si el designio concierne a un objeto determinado, el objeto producido por el arte no agradará más que por medio de conceptos. En los dos casos, el arte no agrada únicamente en el juicio, es decir, no agradaría como bello, sino como mecánico (Kant, 1790. XLV, pág 133).

Tomando en cuenta la anterior cita de Kant, es preciso recordar que las artes agradables tiene por fin el goce, de lo que se puede deducir que es un arte mecánico, pues no agrada más que en el juicio por medio de una sensación de los sentidos. Así mismo cuando Kant presenta las dos caras que comprende el arte estético (artes agradables y bellas artes) pareciera que él realiza una pequeña jerarquización o posición entre aquellas artes que no invitan a la reflexión sino al puro goce pasajero y aquellas que eleva la cultura de las facultades del espíritu.

Fijémonos que dentro de las artes agradables Kant suele mencionar a la música (La música que se emplea en las grandes comidas y que no tiene otro fin que entretener el espíritu por medio de sonidos agradables), y pareciera concebirla en un primer plano como un pasatiempo y no como un bello arte. Ciertamente una música puede amenizar y armonizar un contexto particular, pero aun así no deja de estar en ella la forma, que sería la composición de la misma.

Que los espectadores se sientan entretenidos por los sonidos agradables de una música en una reunión, no quiere decir que entre ellos no esté un espectador que contemple la esencia de la misma sin verla o escucharla como un mero pasatiempo. Realmente este punto es relevante para la jerarquización que hará Kant con respecto a las bellas artes, pues desde luego está incluida la música que posiblemente destaque no como un pasatiempo sino como un arte que impulsa de manera abstracta los sentimientos.

En lo que respecta a la división de las bellas artes, Kant admite dos divisiones aunque la segunda suele ser muy abstracta. Las bellas artes pueden dividirse en tres especies: El arte de la palabra, el arte figurativo y el arte del juego de las sensaciones. También se puede realizar una segunda división, que como se ha afirmado anteriormente parece ser para Kant una forma abstracta y poco convencional: Se podrían dividir a las bellas artes, según las que expresen el pensamiento como la poesía y según expresen las sensaciones como la música; de esta emerge una subdivisión conforme a las artes sensitivas: Según expresen la forma y según expresen la materia.

Tomando en consideración la primera forma en que Kant ordena y postula las bellas artes, es menester conocer a cada una de ellas: En primer lugar se presenta el arte de la palabra que corresponde a la poesía y a la elocuencia. La poesía se considera como el arte que da a un libre juego de la imaginación el carácter de un ejercicio serio del entendimiento; y por otro lado la elocuencia que es el arte de dar a un ejercicio serio del entendimiento, el carácter de un libre juego de la imaginación.

En la poesía todo es leal y sincero. Ella se da por un simple juego de la imaginación, que no pretende agradar más que por su forma, conformando con las leyes del entendimiento; ella no intenta sorprender ni seducir por una exhibición sensible. (Kant, 1790. LIII, pág 152).

En el arte de la palabra se vislumbran dos personajes que invitan al juego entretenido de la palabra; por un lado el orador y por otro el poeta. Siguiendo lo que Kant ha dicho, el orador busca el convencimiento a través del discurso y así mismo busca encantar a los receptores prometiendo más de lo que realmente puede dar, pues promete dar razones de peso para convencer a las personas de seguir un ideal bien sea político, social, cultura, etc.

El orador induce a un juego distraído de la imaginación, buscando a su vez ocupar seriamente al entendimiento, por lo que se puede concluir que mientras el orador ocupa la atención del receptor, este último se ve limitado a reflexionar de manera libre porque está inducido y condicionado a pensar o actuar conforme a la persuasión del primero. El poeta a diferencia del orador promete menos y ofrece más, porque dentro de su producción se halla un gran contenido de ideas estéticas que

invitan inmediatamente a la reflexión. Aunque el poeta anuncia un juego distraídos de ideas, jugando da alimento al entendimiento y anima a los conceptos por medio de la imaginación.

En segundo lugar se encuentran las artes figurativas que buscan expresar formas abstractas y concretas mediante una realidad sensible o una apariencia sensible. Entre las artes figurativas destacan la plástica y la pintura, ambas convergen en expresar ideas y conceptos por medio de figuras en el espacio. Las figuras de la plástica son perceptibles por dos sentidos: el tacto y la vista, mientras que la pintura despierta el sentido de la vista solamente.

La producción de las artes figurativas está determinada por ideas estéticas presentes en la imaginación, sin embargo para producir una bella pintura o una bella escultura, el artista debe tener de antemano una concepción o una idea de lo que quiere plasmar, y esto sólo puede suceder si este mismo tiene como modelo ante sí un arquetipo, siendo la producción una copia (ectipo) de este último.

La plástica como primera especie de las bellas artes figurativas está comprendida por la escultura y la arquitectura. La primera representa la exhibición corporal de los conceptos, es decir, la escultura no sólo expone la belleza de un objeto o representación determinada, sino que también hace relucir las dimensiones que hacen de la representación una copia artística de lo que hay o presenta la naturaleza.

Así mismo dice Kant que la arquitectura es una exhibición de los conceptos que no se pueden presentar más que por medio del arte; de igual forma la arquitectura siempre está sujeta a una finalidad y utilidad aunque en su apariencia sea una obra con gran magnitud visual de belleza. Por ejemplo, la representación de los dioses compete a la escultura, y el templo de estos mismo compete a la arquitectura.

¿Será la arquitectura un bello arte, o sólo está explícita por la necesidad de espacios adecuado para los dioses o a algún fin determinado? Kant expresa lo siguiente: “En esta última especie de arte, el objeto de arte es destinado a un cierto uso al cual se hallan subordinadas las ideas estéticas como a su condición principal” (Kant, 1790. LI, pág 147). Suponer que la arquitectura existe sólo porque hay esculturas que deben ser veneradas y exhibidas allí, es reservar el placer de lo bello

solamente para el diseño de la obra. La belleza de una obra arquitectónica reside en la forma y ubicación de los elementos que la constituyen.

Como segunda especie del arte figurativo se encuentra la pintura que según Kant representa una apariencia sensible ligada a ideas. La pintura puede dividirse en el arte de bien pintar la naturaleza, que es lo que se conoce como pintar cual lo hiciese un pintor; y el arte de bien arreglar sus producciones, que es propiamente el arte de la jardinería.

Ni la pintura ni el arte de la jardinería tienen en sí un tema determinado; la segunda es una producción de la naturaleza que le otorga esta misma al hombre, y este último como artista logra darle forma y magia a las diversas cosas que se hallan en la naturaleza (árboles, césped, flores, arbustos, valles, etc). Por otro lado, la pintura busca el delineamiento de la forma y la concentración de los colores según la imagen que se forme en el ojo del artista, posibilitando así el juego de la imaginación por medio de las figuras, colores y formas que se nos ofrecen a nuestra contemplación.

Si se presenta un arbusto muy bello, sin la intervención de la mano del hombre (arte de la jardinería) podremos decir como ya se ha mencionado anteriormente que este arbusto es una belleza natural, porque es una obra propia de la naturaleza. Pero si hay un compendio de arbusto que han sido tocados por la mano de un jardinero para darle una bella forma, puede que esta representación (de los arbusto) se logre apreciar en primera instancia como un ectipo de una cosa bella y también como especie de pintura y escena que agrada a la vista de quien la contempla, independientemente de que esa pintura no se plasme en un lienzo.

En consonancia con las dos bellas artes antes mencionadas, es menester considerar el arte de producir un bello juego de sensaciones, es decir, la última especie de arte que considera Kant dentro de la división de las bellas artes. Siendo un bello juego de sensaciones, estas últimas sólo son propicias de acuerdo a la proporción de los diversos grados de disposición sobre la atención, es decir, la velocidad y la carga sensorial que tiene la representación para con el receptor.

El arte del juego de las sensaciones, busca, como la palabra lo indica, dinamizar y poner en movimiento los sentidos, específicamente el sentido de la

audición y el de la vista; por tanto se puede dividir este arte en el arte de la música y el arte propiamente colorido. Kant afirma la gran importancia que conlleva la presencia de estos dos sentidos, pues tanto la audición y la vista recogen o tienen la capacidad de recibir y percibir tantas impresiones como sean necesarias para el estímulo. Lo único limitante de este arte, es que su principio no se fundamenta del todo en la reflexión, sino más bien en la sensación.

Tres son las especies que conforman las bellas artes, el arte de la palabra, el arte figurativo y el arte del juego de las sensaciones. Debido a esta categorización que hace Kant con respecto a las bellas artes, es pertinente deducir que este filósofo se identifica más con el arte de la palabra específicamente con la poesía, por el simple hecho de que esta misma debe por completo su origen al genio y posibilita en un grado excelso el dinamismo de las ideas estéticas.

Entre las artes figurativas yo daría la preferencia a la pintura, puesto que ella es, en tanto que arte de dibujo, el fundamento de las demás de esta clase, y puesto que puede penetrar mucho más adelante en la región de las ideas, y extender mucho el campo de la intuición, conforme a estas ideas (Kant, 1790. LIII, pág 154).

Así mismo si se le preguntase a Kant cuál de las bellas artes le seguiría a la pintura, en respuesta contestaría que la plástica, específicamente la escultura en cuanto que esta misma llega a mostrar una copia concreta y formal de las cosas bellas que hay en la naturaleza. De antemano las dos primeras especies que constituyen las bellas artes son muy bien apreciadas por Kant, en tanto que estas mismas invitan a la reflexión y poseen dentro de su fundamentación ideas estéticas. Sin embargo se ha notado desde la división del arte estético (artes agradables y bellas artes) que la música se considera más como un arte agradable y pasajero, que como un arte reflexivo como lo son el arte de la palabra y el arte figurativo.

El posicionamiento del arte del juego de las sensaciones con respecto a las demás especies, no tiene mayor relevancia (o al menos así lo hace ver Kant) dentro de la jerarquización que posiblemente exponga en las bellas artes. Tanto el arte colorido como el arte propiamente musical, están fundamentados simplemente por un juego constante de sensaciones indeterminadas, mas no por un juego dinámico de ideas

estéticas, es decir, la música así como también el arte colorido convergen en que ambas pueden tener un compendio de combinaciones bien sea de tonos o bien sea de colores, pero estas impresiones sensitivas no se precisan en un objeto determinado, sino más bien invitan de manera excitante al placer o la pena por medio de lo auditivo o lo visual.

Es importante tomar en cuenta que el arte de la palabra específicamente la poesía, tiene una gran preeminencia en el entendimiento, por tanto la satisfacción que otorga la poesía es meramente reflexiva, mientras que la música como un bello juego de sensaciones tiene relevancia en sí porque permite mover el espíritu de una forma variada y más íntima, es decir, el resultado que provoca la música en el ser, son sensaciones que despiertan lo más intuitivo y básico de los hombres. La música a diferencia de la poesía no habla más que por medio de sensaciones sin conceptos; por tanto es un arte que se muestra ante el hombre con ímpetu y penetra en el cuerpo del mismo, aun cuando este no tenga el deseo de sentirla.

Si, por el contrario, se estima el valor de las bellas artes conforme a la cultura que dan al espíritu y se toma por medida la extensión de las facultades que en el juicio deben concurrir para el conocimiento, la música ocupa entonces el último lugar entre las bellas artes, puesto que no es más que un juego de sensaciones (mientras que por el contrario, a no considerar más que el placer, es quizá la primera) (Kant, 1790. LIII, pág 134-135).

Kant cuando presenta las tres especies que conforman las bellas artes, trata de posicionar a cada una de ellas dependiendo de cuál de estas invite con más naturalidad a la reflexión, es por eso que coloca en primer lugar a la poesía, y en último lugar a la música. Sin embargo y tomando en cuenta la anterior cita, es preciso entender que a pesar de que Kant no le otorgue un lugar más digno a la música, puede que esta misma obtenga el primer lugar en una jerarquización con respecto a las bellas artes.

Si dentro de una jerarquía metafísica se coloca en primer lugar a la poesía por poseer mayor contenido de ideas estéticas, y así sucesivamente a la plástica y a la pintura como artes que evidencian de manera inmediata la forma, no quedaría para Kant más que colocar al arte del juego de las sensaciones, específicamente la música en el último reglón de dicha jerarquización, ¿Esto por qué sucedería? Sucede en

principio por una postura filosófica y quizás analítica del filósofo (Kant); obviamente por encaminarse hacia tendencias intelectualistas siempre buscará apadrinar el arte que se encamine hacia los principios de la reflexión (poesía), obviando así las tendencias intuitivas o puramente sensitivas.

Por otro lado la música es un arte que busca invadir, porque a pesar de que un sujeto no la desee escuchar esta misma logra perpetrar en los sentidos de este, cuestión que posibilita una cierta tolerancia hacia la música, notoriamente esto no sucede con la poesía pues ella no se deja dirigir por reglas o por ejemplos, sino que surge propiamente del genio a pesar de que la música también nazca de este último, aunque quizás no de un genio que induce a muchas ideas estéticas o a la reflexión, pero sí de un genio que sabe llevarnos al goce pleno a través del juego divertido y dinámico de las sensaciones.

La jerarquización kantiana de las bellas artes consiste en lo siguiente: Si se toma como principio todo lo que confluye al entendimiento y a la imaginación, estaría en primer lugar la poesía y en el último lugar la música, ya que esta carece en cierto sentido de lo que la poesía tiene como bella arte; ahora si se toma como principio el sentimiento y el placer por medio de los sentidos, quedaría la música en un primer reglón, y la poesía se posicionaría de última.

Hay una distinción importante que hay que tomar en cuenta al momento de hacer una crítica con respecto a las bellas artes; no es lo mismo lo que siente el receptor y lo que siente un artista dotado de genio al momento de crear una obra, bien sea una poesía o una composición musical. Cuando el poeta está en el proceso de una creación poética tiene ante sí conceptos determinados que este mismo logra elevar hacia un contexto mágico, es decir, el genio del poeta parte de la capacidad de cómo este mismo logra sensibilizar con los recursos, bien sean lingüísticos o empíricos que le proporciona la naturaleza; por otro lado el compositor no debe tener ante sí un objeto y un concepto determinado para sentir la moción de la naturaleza, sino que este mismo busca hilar sonidos que le excitan el espíritu y le invitan a componer.

En lo que respecta al receptor, cuando este mismo escucha y siente una melodía o una poesía, los sentimientos que nacen de esta contemplación suelen ser

diferentes, además que quien escucha una poesía puede hallar en esta misma conceptos determinados, mientras que quien escucha una bella melodía le puede ser indiferente este hallazgo, cuestión que se justifica porque la música va desde sensaciones a ideas indeterminadas, estas últimas no invitan propiamente a la reflexión o al pensamiento, sino más bien llenan y satisfacen el ánimo y el cuerpo.

Se puede decir que el principal problema de la jerarquización que presenta Kant con respecto a las bellas artes es precisamente el posicionamiento de las mismas, ya que se ha notado cierta exclusión por parte del filósofo hacia el arte propiamente musical, cuestión que invita a razonar por qué una de las artes más cercanas al ser humano tiene una menor dignificación que el arte de la palabra y el arte figurativo. Véase la siguiente cita la cual especifica un poco la postura de Kant con respecto a la música:

Además, hay en la música como una falta de urbanidad, porque por la naturaleza misma de los instrumentos, extiende su acción más lejos que se desea en la vecindad; ella se abre en cierto modo paso, y viene a turbar la libertad de los que no son de la reunión musical, inconveniente que no tiene las artes que hablan a la vista, puesto que no hay más que volver los ojos para evitar su impresión. Se podría casi comparar la música a los olores que se extiende a lo lejos. El que saca de su bolsillo un mocador perfumado, no consulta la voluntad de los que se hallan a su alrededor, y les impone un goce que no pueden evitar si han de respirar, aunque esto haya pasado por moda (Kant, 1790. LIII, pág 154).

Con respecto a la posición de Kant o de alguna manera su visualización acerca de la música, se puede notar que esta misma no es de su preferencia. Se ha especulado, como anteriormente se mencionó, que Kant no atribuye a la música cierta importancia porque este mismo no tenía más que un mediano gusto por la música, sin embargo y a pesar de que esto sea cierto, Kant no hace más que agregarla entre las bellas artes quizá por mera diplomacia, aunque es necesario rescatar que sí hay un poco de admiración hacia la música en cuanto que esta misma busca llenar el espíritu y dinamizar las emociones del receptor.

En síntesis y para finalizar es preciso decir que la división de las artes estéticas y así como también la distinción de las tres especies de bellas artes, constituyen un problema metafísico y obviamente estético que posibilita el interés por

posicionar a cada una de las bellas artes según las máximas estéticas de Kant en una jerarquización de acuerdo a la moción que estas mismas susciten en el ente receptor.

Por otro lado es importante destacar que Kant logra establecer dos polos (reflexión y sentimiento) pero también logra vislumbrar cierta confusión al momento de precisar a la jerarquización propiamente dicha, es decir, se podría deducir que tanto la poesía como la música merecen obtener un primer lugar de acuerdo al principio que se utilice para realizar una jerarquización. Si la música se encuentra de primera entonces la poesía estará en un último reglón y viceversa, pero según la estética de Kant con respecto a las bellas artes, nunca estas dos podrían estar esencialmente unidas, porque su esencia es muy distinta y hacen despertar diferentes sensaciones a nivel cognitivo y espiritual en el hombre.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS FILOSÓFICO SOBRE LA VISIÓN DEL ESPÍRITU DIONISIACO DE LA MÚSICA EN NIETZSCHE Y LA INFLUENCIA DE ESTA ÚLTIMA SOBRE EL ARTE DE POETIZAR

Apolo y Dioniso, una duplicidad necesaria.

Según Nietzsche existen dos dioses dentro de la mitología griega que conforman una duplicidad y complicidad metafísica, independientemente de sus características arquetipales. Dioniso bien conocido como dios de la embriaguez, simboliza lo instintivo, el éxtasis, la contradicción, la música, la danza, la pasión; en fin, es el dios de la alegría desbordante que representa el mundo de la confusión y de la disonancia. Por otro lado se encuentra Apolo el dios del sueño y de la luz, que simboliza la medida, el orden, la norma, la serenidad y lo coherente, es el dios de las bellas artes así como la poesía. Estas dos divinidades representan para Nietzsche las dos dimensiones de la realidad, el ser y la apariencia.

En el mito del nacimiento de Dioniso, este es engendrado por Zeus el dios soberano del Olimpo y concebido por la mortal Semele hija de Kadmos y Harmonia, quien amada y deseada por Zeus muere fulminada por rayos y truenos sin haber llevado a término el proceso de gestación. Zeus en vista de esta situación toma al hijo nonato de su vientre y lo inserta en su muslo, para luego darlo a luz.

Caballero, S. (2014), expone en su Tesis Doctoral titulada “Dioniso en la Poesía Lírica Griega”, lo siguiente:

Dioniso puede nacer como héroe, como corresponde a la naturaleza mortal de su madre y ha de luchar por obtener un puesto entre los olímpicos, pero puede también nacer dios, ya que realmente no nace del vientre de Semele, sino del muslo de su padre Zeus (pág 220-221).

La presencia de Hera –esposa legítima y hermana del soberano- en la vida de Zeus es determinante, ya que esta misma es un ser manipulador e indomable al cual se le puede engañar, más no se le puede privar de cualquier venganza. Muchos fueron

los amores de Zeus, y como cualquier enamorado deseó y poseyó a muchas mortales y diosas, un ejemplo de esto fue la posesión de Alcmena una mortal que engendró a uno de los hijos más fuertes de Zeus, Hércules.

Hera no se encanta de las aventuras de su esposo y por tanto reniega y se venga tanto de los hijos ilegítimos de Zeus como de sus amantes profesándoles un destino trágico. Es por eso que una de las limitaciones de Dioniso en cuanto a dios, fue la de no poder disfrutar naturalmente desde el principio el lugar que por derecho le pertenecía, ya que Hera celosa y enfada le privó de asumir su puesto en el Olimpo.

Dioniso ha de simbolizar en la mitología griega la desmesura y el desenfreno emocional; no obstante el hombre griego no sólo puede o debe guiarse por la figura del dios del vino, sino que hay un dios que logra equilibra la realidad, y ese dios es Apolo. El dios de la apariencia y la medida, en la mitología griega es hijo de Zeus y de Leto, hija de los titanes Febe y Ceo.

Una vez más Hera persigue a la amada de Zeus y estando esta en cinta, trató la esposa de Zeus impedir el nacimiento de Apolo prohibiendo a su hija Eileitía diosa de los partos, que atendiera a la adolorida mujer (Leto). Compadeciéndose los dioses de los crueles dolores que atacaban a Leto y de la cólera vivida gracias a Hera, Poseidón hizo surgir del mar una isla flotante y estéril a la que llamó Ortigia o Delos, donde nació un árbol que sirvió de refugio para que nacieran los mellizos, primero Artemisa quien luego ayudó a su madre a traer al mundo a su hermano Apolo.

El mito para Nietzsche es la herramienta más idónea para realzar las desventuras y dichas de los hombres y las divinidades, pues si bien es cierto, la esencia del mito es cautivar al espectador retrayéndolo y convirtiéndolo en protagonista, hasta tal punto que se sienta este mismo envuelto en una fantasía simbólica. Recuérdese que el mito es una proyección narrada sobre la vida de los dioses y héroes, que se contextualizan sobre un tiempo y un espacio sagrado.

Nietzsche a través de sus conocimientos filológicos logra establecer una conexión fuerte entre la imagen simbólica de Dioniso y Apolo, es decir, en estos dos dioses se establece un dinamismo basado en la contradicción, en tanto que Apolo y Dioniso son fieles representantes del ser y de la apariencia. Sin embargo el mundo de

estos mismos no se concibe de igual manera: Apolo es el genio transformador del principio de individuación, que es el único medio por el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia, y Dioniso es el grito místico jubiloso, donde ha de quedar roto el sortilegio del principio de individuación, y donde se abren los caminos hacia la esencia de las cosas. He aquí el abismo y la problemática de la existencia y esencia de los dos dioses; he aquí el drama trágico griego.

Más que entender los mitos de estos dos dioses, requerimos comprender su simbología y relación con la tragedia, que es el fundamento principal de la obra *El Nacimiento de la Tragedia*. El hecho de que Dioniso y Apolo, se exciten de manera constante y se permitan contradecirse e inclusive limitarse, es lo común a la concepción de la tragedia griega, es decir, el dolor perpetuo que conecta al hombre con su existencia y el medio por el cual este mismo logra sublimar dicho dolor.

La mitología griega se basa en relatos correspondientes al destino y vida de dioses, semidioses, héroes, y hombres, así como otras entidades míticas. Partiendo de esta característica, Nietzsche entiende que el mito griego vislumbra siempre la tragedia, pues son muchos los mitos que profesan el dolor y la pasión. Considerando la tragedia como una posibilidad necesaria en el mito, es pertinente saber que el sufrimiento se presenta como resultado de la buena voluntad en algunos casos y de las hazañas y victorias de los seres mitológicos.

A pesar de que Nietzsche mantiene una visión quizá optimista con respecto a la vida, es la contradicción -y entiéndase por esta el juego del dolor y placer- lo que le permite al hombre estar relacionado directamente con la naturaleza. Justificando que la tragedia es el susurro del mito, Nietzsche toma dos personajes trascendentales para la mitología griega: El mito de Prometeo y el de Edipo.

Prometeo aunque era un titán, los griegos lo consideraban más como un ser de la tierra que del cielo, y así mismo, más amigo de los hombres que de sus semejantes divinidades. La relación de Prometeo con los hombres es tan igual a la Dioniso con estos mismos, ya que ambos interceden en el fervor del pueblo. Sin embargo y conservando el mito de Prometeo, se cuenta que este titán al inmolar a un buey se dispuso a presentar en dos partes el animal muerto, una parte llena de huesos y

envuelta en una apetecible grasa limpia y fresca, y otra donde se encontraba la carne y las entrañas del animal.

Prometeo en presencia de Zeus invitó al soberano a escoger, exponiéndole que la parte que sobraría iba destinada hacia el mundo terrenal, es decir, el de los hombres. Seleccionado Zeus el manjar envuelto en la grasa fresca, se sintió burlado al ver la escasa carne, castigando así a Prometeo y a sus criaturas, imposibilitando a estos últimos a la obtención del fuego.

El hecho de que el fuego fuese luego robado por rebeldía de Prometeo para los hombres, siendo estos últimos ingenuos y ajenos a tan preciado regalo, vislumbra un robo no hacia las divinidades, sino más bien hacia la naturaleza. Si se parte de tal afirmación, entonces hay una asociación implícita en ese obrar (El robo del fuego por parte de Prometeo), es decir, no se le robó el fuego a los dioses del Olimpo sino más bien, se le robó el fuego a la naturaleza posibilitando así un sacrilegio prospero a una tragedia.

Otro ejemplo que justifica la tragedia, es el mito de Edipo como se mencionó anteriormente. Mito relevante que nos refresca la determinación del destino. Edipo personaje marcado antes de su concepción por la desgracia, era hijo de Yocasta y Layo. Se cuenta que Layo consultó una vez al Oráculo de Delfos, quién le contestó: Los Hados desean que tengas un hijo, pero de él sobrevendrán muchas desgracias, ya que matará a su padre y se casará con su madre.

Al respecto expresa Nietzsche, lo siguiente:

El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bien hechura, la cual sigue actuando incluso después de morir él (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 107).

El que obra de buena manera no irrumpe contra la moral, sin embargo en la mitología griega y así mismo en la tragedia, el héroe y la divinidad que traspasa lo incognoscible por los no dotados de la magia de la naturaleza, crea inconscientemente una atmosfera mágica y trágica sobre su devenir. Es por eso que Nietzsche comprende que tanto Edipo como Prometeo son personajes de un buen obrar, pues el

primero regala a los hombres el fuego como símbolo de conocimiento, de trabajo y de la técnica; y Edipo respondiendo al enigma de la Esfinge logra acabar con la desdicha que siempre recaía sobre los habitantes de Tebas gracias a la criatura alada, quien retaba con un enigma a los hombres circundantes.

Que Prometeo robe el fuego y que Edipo mate a la Esfinge y encamine su tragedia, es para Nietzsche una atrocidad que le resta a la naturaleza sabiduría. Aunque ciertamente puede deducirse lo siguiente: La naturaleza actúa de manera egocéntrica y caprichosa con los seres, pues sólo confiere sus secretos a los hombres capaces de lidiar con la desdicha y la tragedia, valiéndose estos mismo para vivir de la dicha proporcionada a través de su desgracia, es decir, la naturaleza destina al sabio lo trágico, pero confiere a su pueblo y a sus dependientes estabilidad y serenidad.

El sabio roba de la naturaleza sabiduría, una acción voluntaria que nace de él en cuanto que descubre que le es posible saber cosas que no son develadas a cualquier ser, es decir, el afán del héroe y del sabio se basa de alguna manera en la voluntad de poder, ya que accede a lo más hondo de la naturaleza.

Expresará Nietzsche que todo los hombres desean acceder a lo universal y desean ser al mismo tiempo la esencia única del mundo, pero no todos los seres son sabios y la naturaleza es consciente de eso, es por ello que esta última elige aquel que puede soportar y cargar con el peso de la tragedia. Nietzsche enuncia lo siguiente: "...el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre (Nietzsche (1871). *El nacimiento de la tragedia*, pág 113).

El sabio y el héroe como figuras antinaturales, mantienen una relación directa con el dios Dioniso, pues asegura Nietzsche que ese afán titánico de llegar a ser el atlas de todos los individuos y de comprometerse en llevar y guiar estos mismos a lo más alto y a lo más lejos, es lo que hay de común entre lo prometeico y lo dionisiaco.

La dialéctica de lo trágico radica al parecer en la máxima expresión de la vida del héroe y es por eso que en el drama griego esta figura (el héroe) es concebida como una imagen proyectada, es decir, el héroe es la simbología del velo apolíneo, teniendo como trasfondo la esencia viva del dios del vino. El héroe es representación

teatral del dios Dioniso, es decir, es enteramente apariencia, y no uno primordial, sino más bien espejo del dolor primordial y de la ilusión.

Guervós, S. (2004) reafirma la visión de Nietzsche: “Todas las demás figuras de la escena griega, tales como Prometeo, Edipo, etc., eran solamente *máscaras* del héroe originario, <<el Dioniso sufriente de los misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación>>” (pág 255). Nietzsche pronunciará que quien entienda el núcleo más íntimo del mito de Prometeo, tendrá que percatarse de la omisión de lo no-apolíneo, ¿Pero cuál es el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo como héroe? ¿O más bien cuál es el núcleo más íntimo de la representación de este héroe en la mitología griega? Partiendo de la cita de Guervós, S. (2004), el foco más íntimo de Prometeo no es tan sólo el hecho de haberse sacrificado por los hombres robándole el fuego a los Dioses, sino más bien el hecho de ser realmente un héroe atrapado bajo la esencia de Dioniso.

Tanto la leyenda de Edipo como de Prometeo son ejemplos claros de la tragedia, pero al parecer la actuación de Apolo en estos héroes no procede de manera concreta como procede la esencia de Dioniso, ya que el dios del sueño busca llevar al hombre a un estado de sosiego donde se trazan líneas fronterizas, es decir, se mesura la contradicción impuesta por Dioniso, presentándose así el principio de individuación en el que Apolo busca que el hombre se conozca así mismo y se retraiga del desenfreno y del placer.

En consonancia con el párrafo anterior, sería una contradicción decir, que la leyenda de Prometeo es una ejemplificación de la tragedia ¿Pues es qué acaso la tragedia no se basa en la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco? Se ha dicho muy claramente que en la leyenda de Prometeo no se sienten los efectos del dios Apolo, pero sin embargo e implícitamente el dios de la individuación se presenta en la “Idea de justicia” que practica este héroe al robar una herramienta sagrada (el fuego) para aquellos terrenales desprovistos de esa fortuna. Sin embargo se puede inferir que el héroe como máscara de Dioniso vivencia una realidad distinta a la que experimenta Dioniso cuando sublima la apariencia.

Cuando el héroe es sensato y alcanza la redención en la apariencia, es porque es consciente de su devenir, pero aun así actúa y acepta su destino, porque Dioniso al unirse con este, compromete al hombre a actuar conforme a los designios de la naturaleza. Se estaría pecando al decir que entre la naturaleza y Dioniso hay una complicidad que es apaciguada o sosegada por el dios Apolo, pero al parecer es lo que realmente Nietzsche nos quiere mostrar metafóricamente con las dos divinidades antes mencionadas.

Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Más con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. La razón única y esencial de la <<idealidad>> típica, tan frecuentemente admirada, de aquellas famosas figuras es que detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 115).

La naturaleza elige a los hombres y estos a su vez sienten el llamado de esta, en cuanto que desean estos mismos escrutar los secretos más profundos de la naturaleza, pero ella envía de su núcleo más íntimo al dios de la contradicción (Dioniso) para que se situé literalmente debajo de la esencia del hombre (principio de individuación), es de aquí que nace el sabio, que está acompañado de la duplicidad de los dioses. Sólo así se puede concretar tanto en la leyenda de Edipo como en la de Prometeo la concepción de tragedia.

El Drama musical

El héroe trágico tiene un sesgo positivo no porque invita a morir sino porque ayuda a vivir. Pero según lo que estipula Nietzsche, hay un medio directo por el cual el héroe puede sopesar su sufrimiento: El arte. La actividad artística logra salvar, pues sólo a través del arte como forma superior de la ilusión se salva la vida, pero no nos salva de lo que es terrible transportándonos hacia la bella apariencia, sino más bien transfigura en la apariencia los aspectos más sórdidos de la existencia y se convierte en la clave que abre el significado del mundo.

Nietzsche es consciente del efecto de lo trágico y admite que no se puede concebir dicho efecto si no se refiere o se relaciona con el puro placer estético. Así mismo, el hecho de que algo parezca feo o que carezca de elementos armoniosos, no quiere decir que no suscite un placer estético, un ejemplo de esto es la representación de los hechos trágicos y el sufrimiento injusto de los héroes, o cuando perece en la tragedia el ser más noble.

A su vez Nietzsche se plantea cómo evitar cualquier justificación moral, propia de los débiles para así permanecer en el terreno estético donde se pueda justificar dicho placer. Afirma Guervós: “La presentación de los aspectos trágicos de la existencia sólo puede conmover a los espíritus débiles” (Guervós (2004). *Arte y Poder*, pág 261).

Ese problema que se plantea Nietzsche, no puede ser solucionado si no se cuenta con una metafísica del arte, es decir, lo dionisiaco se percibe como placer primordial y dolor –una vez más Nietzsche hace relucir lo contradictorio- y análogamente hay un arte que también constituye el paradigma estético por excelencia: *La música*. ¿Pero cuál es la relación de la música con la tragedia? Lo que en la música es la disonancia, en la tragedia es la tensión, es decir, por más que la disonancia esté presente en la música el espectador tiende a manifestarse de dos forma, una queriendo huir de ese tormento hasta tal punto de negarlo, y otro buscar e ir más allá de lo que la disonancia presenta; esto mismo es lo que pasa con la tragedia.

Entiéndase que la música no sólo se vale de la disonancia, sino que también es consonancia, es decir, análogamente es lo que Nietzsche expresa como lo contradictorio, he aquí el fundamento principal del drama musical: La distensión por parte de la consonancia y la tensión por parte de la disonancia. Es por eso que Nietzsche logra esclarecer que es a través de la música que se puede comprender el núcleo íntimo de la tragedia, pues esta última es la representación de lo que llamará el filósofo el drama musical.

Tanto Apolo como Dioniso son dioses que representan a las bellas artes, por un lado las artes figurativas y de la palabra, y por otro lado la música. Apolo es el

dios escultórico que predispone la técnica a la obra y Dioniso el dios no-escultórico que vive sin límites la música tal y como se presenta esta misma ante los sentidos y el espíritu. La imagen del dios del vino es clave y fundamental en la estética nietzscheana pues es el efecto de lo dionisiaco lo que provoca la transformación del hombre, es decir, este efecto se apodera del individuo de tal manera que este último se siente un ser superior, un dios.

El arte apolíneo como arte de la representación no es más que una imitación de lo simbólico, por tanto constituye la voluntad mediata, mientras que la música como presentación del arte dionisiaco es la forma inmediata de ese dolor o conflicto de la voluntad como esencia última del mundo.

La música se justifica por sí sola, es decir, ella no necesita de la palabra ni mucho menos de la imagen para poder expresarse, sólo con su sonido puede esta lograr perpetrar en el espíritu y asentarse como si la fuerza de la naturaleza quisiera permanecer dentro del ser. Expresa Sanchez, D (2009). "...es el único arte capaz de expresar o reproducir, no ya los fenómenos, sino la esencia misma de la existencia como cosas en sí, como vida, como voluntad o como devenir constitutivo del mundo" (Nietzsche (1870). *La experiencia dionisiaca del mundo*, pág 30).

"Sólo como fenómeno estético puede justificarse la existencia y el mundo" expresaba Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*. Hay dos potencias artísticas que brotan de la naturaleza, lo dionisiaco y lo apolíneo; sobre estas dos potencias se fundará Nietzsche para admitir y justificar la frase mencionada al principio de este párrafo. Siendo Dioniso el fiel representante de la música, será esta última la única capaz de mostrarnos la cosa en sí –la esencia del mundo- pues lo que susurra el mundo sólo puede expresarse en sonidos, no en palabras ni en imágenes, aunque estas últimas sean posteriormente una consecuencia del efecto dionisiaco.

La música al surgir desde lo más profundo del universo y de la tierra, porque es reflejo del dolor primordial (Uno Primordial) atraviesa el cuerpo y los sentidos del individuo; es por eso que en el Ditirambo los seres deshacían su individuación, dejando así que el susurro más profundo de la naturaleza representado por la música los poseyera. Esto de alguna manera se puede relacionar, con la presencia del coro,

pues si bien es cierto a diferencia de Apolo, Dioniso es la imagen del pueblo y el pueblo según la tragedia era parte constitutiva del coro.

El coro griego no era más que un sonido completo de voces humanas, estas últimas simulaban el timbre de los instrumentos y sin previo conocimiento y ensayo alguno, surgían del espíritu, y gracias al susurro de la naturaleza y del universo, los tonos y las sabias melodías. La música dionisiaca no busca impactar o responder a los deseos de los oyentes, pues si esto fuese posible se estaría objetivando y limitando la sensibilidad y el deseo de la naturaleza de ser escuchada. Nietzsche hace la salvedad de la figura del lírico, quien canta como el pájaro sin rigor alguno, y que no busca explicarle al público su interpretación, pues este mismo canta desde su intimidad, ya que desde la tierra yace el aliento del universo subiendo poco a poco a su entonar.

En el *Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche muestra diversas concepciones por parte de algunos personajes sobre lo que representaba el coro griego. En primera instancia toma Nietzsche el concepto del poeta y filósofo A. W. Schlegel que dice que el coro es un compendio y extracto de la masa de los espectadores, como el espectador ideal. Así mismo, tanto el poeta trágico Sófocles como el dramaturgo trágico Ésquilo expresan que el coro es la representación constitucional del pueblo. Por otro lado y no menos importante el filósofo y poeta Schiller testimonia en el famoso prólogo de *La Novia de Mesina*, que el coro es un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética.

El coro sin escenario constituye la forma más primigenia de la tragedia, pero a su vez el espectador sin escenario es una contradicción, ya que este último se mide en tanto que observa e interpreta lo que se vive en la escena. El coro dramático, donde Dioniso es el dios venerable, está representado por los sátiros, aquellos seres pertenecientes a la mitología griega cuyo cuerpo es mitad animal y mitad hombre, es decir, se les representaba como un macho cabrío con cuernos, cola, pezuñas, y vestido con piel de cabra. Los sátiros personifican la fuerza de la naturaleza y formaban parte del cortejo del dios de la embriaguez Dioniso.

Entre el dios de la desmesura y los sátiros existe una relación, ya que es a través de estos últimos que Dioniso expresa su sabiduría. Los griegos conciben la figura del sátiro como una naturaleza no trabajada por ningún conocimiento; y es por eso que el coro trágico es una aseveración tosca, no científica pero brillante, y esa brillantez se debe a la ingenuidad y espontaneidad con que se ejercen los cantos, que nacen de la excitación y la embriaguez que propicia Dioniso a través de su cortejo de sátiros.

...era la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios. El camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 96-97).

Esa relación directa entre el sátiro y Dioniso es lo que exalta la verdad natural, en contraposición de la mentira civilizada que se fundamenta en la creencia de que el hombre es la única realidad. Con el coro satírico se busca abandonar toda distinción entre el hombre civilizado y el sátiro barbudo que dirige gritos de júbilo a su dios. Con tal ánimo excitante la muchedumbre se ve envuelta en un efervescente sentimiento que les invita a transformarse y a verse como genios naturales, es decir, como sátiros, pues en el fondo no existe antítesis entre público y coro. Así mismo en el coro ditirámico –coro transformado- donde ha quedado olvidado el pasado civil, la masa desea servirle al dios Dioniso, sublimando así la individualidad y uniéndose directamente con la naturaleza.

La excitación dionisiaca es capaz de adentrarse y penetrar los sentidos de una masa entera, este proceso en el que se comunica el don artístico, permite decir que el coro trágico es el fenómeno dramático primordial, es ese desdoblaje del ente transformado por la magia dionisiaca, donde el ser se vea a sí mismo delante de sí, no como un ser civilizado y regido por leyes sino como un personaje que ha perpetrado en otro cuerpo y con un nuevo carácter. Ese desdoblaje permite la contemplación del ente que es ya una obra de arte, pero al mismo tiempo el ser es consciente de que ha

creado gracias al susurro de la naturaleza un nuevo personaje y por eso también se concibe como un artista.

El drama musical griego queda completo con la transformación dionisiaca y el goce pleno del danzar, de la música y el ritmo, en el que no se evade el dolor primordial, sino que a través del arte musical se busca considerar a la naturaleza en su forma máxima y extensa. Por tanto, el coro para Nietzsche es el autoreflejo del espíritu y la expresión suprema dionisiaca, donde se manifiesta la existencia de una manera más verdadera y donde se pronuncian los oráculos y las sentencias de sabidurías como demostró Sófocles con el sabio y muy trágico Edipo; pues ya que el coro a pesar de que siente y padece el sufrimiento, es sabio y proclama la verdad desde el núcleo íntimo del mundo.

Arte Trágico: La Música y su influencia en la Poesía

El arte trágico responde a la estética nietzscheana siempre y cuando la música dionisiaca sea la que se imponga ante cualquier otro arte. Como muy bien es sabido hubo una relación fuerte entre Nietzsche y a quien él consideraba como su maestro, el compositor R. Wagner. Sin embargo existieron entre estos dos personajes algunas disputas religiosas y artísticas que limitaron la relación.

Señala Guervós lo siguiente:

En un principio, Wagner permaneció fiel a la estética clásica, ya que sostenía que la música no tenía más que un papel de apoyo, subordinado a la idea de la belleza plástica, que impregnaba toda una cultura dedicada a las formas puramente exteriores del hombre (Guervós (2004). *Arte y Poder*, pág 63-64).

¿Más allá de la relación que existió entre Nietzsche y Wagner, qué tiene de importancia recurrir a este compositor? Ciertamente la percepción de Wagner sobre la estética y el arte en general fue de suma importancia para el joven Nietzsche. El compositor afirmaba en su obra *Ópera y drama*, que los griegos no cultivaban la música más que en la medida en que esta misma le servía para acentuar los gestos, deduciendo así que la música no existía sino se asociaba a la danza, donde el ritmo y las melodías se condensaban para el goce. En contraposición con Nietzsche, Wagner

pensaba que la música -desde un foco teórico- servía al drama en tanto que era acompañamiento de la palabra, más no la protagonista de la escena.

La utilidad de la música o esa concepción meramente instrumental con respecto al arte de los sonidos, disonaba con el pensamiento de Nietzsche y así mismo con la dignificación metafísica que hace Schopenhauer con respecto al arte musical, pues si bien es cierto hasta ahora se ha rescatado que la música es soberana y no busca justificación en otras artes, porque esta misma nace desde lo más íntimo del universo. Por tanto para Nietzsche como también para Schopenhauer la música debía ser considerada como el arte supremo por excelencia, sin embargo para otros tanto como el maestro Wagner, esta admiración por la música no procedía de igual manera. En el drama musical wagneriano la música pura deja de tener primacía, siendo el lenguaje el fundamento principal del arte.

¿Aun así, la música y el lenguaje poético mantienen alguna relación? Wagner afirmará que sí, disponiendo para la poesía y la música un lugar. Esa relación entre música y poesía es para el compositor de óperas magnas, como un matrimonio donde la música tiene un aire femenino y la poesía domina con toda actives. El lugar de la música es estar después que la poesía, ya que la primera según este casamiento wagneriano es sólo paridora y la poesía es engendradora. La música sólo puede ser fecundada por la poesía y de no ser así entonces no se completaría el drama música wagneriano.

Independientemente de la posición de Wagner, Nietzsche clarifica que música y poesía concurren una y otra vez, ya que ambas están destinadas a hablar el lenguaje de los dos dioses, aquella alianza fraternal que conforma la tragedia: Apolo y Dioniso. En principio Nietzsche se contrapone al pensamiento de Wagner, ya que el filósofo piensa que la música genera la poesía y no esta última a la música.

Por otro lado, la posición de Nietzsche es coherente con lo que él ha venido planteando en *El Nacimiento de la Tragedia*, es decir, si la música devela la verdad de la existencia y esta misma representa la cosa en sí, entonces siendo la música soberana, ella no puede ser generada por cualquier otro arte. En referencia a lo anterior pronuncia Nietzsche la siguiente argumentación: "...así, la música misma, en

su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado” (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 86).

La virtud de la música es que ella misma puede expresarse sin medio alguno, porque es un lenguaje universal, abstracto e impulsivo. Con el lenguaje literario es imposible alcanzar de manera directa el simbolismo universal de la música, y la razón es que esta última está unida a la contradicción primordial, es decir, la naturaleza ha elegido a la música para develarse ante el hombre, porque entre todas las artes es esta (la música) la que en su forma primigenia está por encima y antes de toda apariencia.

La tragedia, palabra que en griego se presenta como τραγωδία, está compuesta de τράγος que significa macho cabrío y de ᾠδή que significa oda o himno, es decir, “El canto de los machos cabríos”, fue en principio sólo coro, es decir, un canto que nacía desde el fondo del universo y que era interpretado por los coreutas en honor a Dioniso. Con el tiempo se integra el discurso y el lirismo. “La poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado” (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 86). Nietzsche quiere decir, que independientemente de que la poesía y la música mantengan cada una su esencia como arte, no puede ser la música la que resulte de la poesía, sino más bien el arte de la palabra como resultado de la intuición musical.

Se puede decir que la poesía no está tan lejos del hombre, o al menos es dentro de su mente y gracias a las facultades del espíritu que se puede consolidar el arte de poetizar; pero la música es diferente, ella nace del mundo, yace en la naturaleza y posee impulsivamente al hombre, ella busca envolver mas no ser envuelta, no busca ser acariciada sino que ella busca acariciar.

Al parecer todo apunta que la música es la que rige el dinamismo de la vida y hace que nazcan las demás artes —o al menos así lo plantea Nietzsche— ¿Pero hay realmente una relación entre la poesía y la música? Nietzsche dirá que sí, pero con una atención especial en el arte de los sonidos. Se exponía anteriormente la concepción de Wagner con respecto a la música y a la poesía, y este mismo afirmaba

que la relación de estas dos artes consistía en que la música era una mujer que sólo podía dar a luz si era fecundada por otro arte, y ese arte para Wagner es la poesía. Mientras que Nietzsche asegura lo siguiente: “La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla...” (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 83). Con la presente consideración de Nietzsche se podrá afirmar que la música es capaz de jugar con las facultades del espíritu del poeta, hasta tal punto de lograr que este mismo forme una atmósfera sólida y simbólica de imágenes que luego pueden ser elevadas a palabras.

La canción popular que venía de las tragedias (del canto de los machos cabríos), que sólo era coro y nada más que coro, era el espejo musical del mundo, es decir, la melodía originaria de aquella música dionisiaca que lograba perpetrar en los sentidos del ente, y que al final buscaba muy en el fondo la figura de Apolo para redimirse en una apariencia onírica. Sabiendo de antemano la dualidad necesaria de los dos dioses: Apolo y Dioniso, es menester considerar que la música y la poesía son las representaciones artísticas de cada uno de estos dioses. La música es de Dioniso y la poesía de Apolo, o al menos bajo este pensamiento argumentaremos lo que viene a continuación.

Nietzsche toma como ejemplo la figura del lírico que es en principio un artista dionisiaco porque se ha identificado plenamente con el uno primordial, reproduciendo así una réplica de la contradicción en música. El lírico escucha el susurro de la naturaleza y siente el corazón del universo, y expresa esa melodía originaria que por ser dionisiaca y disonante no puede perdurar en su ser, entonces recurre a la apariencia y al velo que Apolo coloca ante sus ojos, es decir, la música y esas melodías estremecedoras se hacen visible de nuevo pero ahora bajo el efecto de lo apolíneo, es decir, como una imagen onírica simbólica.

Se podría decir que el arte de poetizar debe pasar por dos estados, el estado dionisiaco y luego el estado apolíneo. El reflejo a-conceptual y a-figurativo que ha de ser la música porque está unida al uno primordial, pasa a la redención en la apariencia, este segundo reflejo según Nietzsche se presenta en forma de símbolo o ejemplificación individual.

Ese proceso subjetivo-dionisiaco que se abandona para dar paso a lo apolíneo, es lo que le permite al lírico y al poeta realizar y entonar la poesía, es decir, el ente ha vivido la contradicción y ha sentido el aliento del mundo, ahora lo representa en una escena onírica donde la medida y el orden lo orientan y lo individualiza. Ese proceso de abandono posibilita la fulguración de chispas e imágenes, es decir poesías líricas, que en su despliegue supremo afirma Nietzsche se llaman tragedias y ditirambos dramáticos.

Sin la poesía, el músico dionisiaco es puro dolor primordial y eco de esa contradicción. El velo apolíneo redime al lírico y lo protege de la perturbación dionisiaca, un ejemplo de esto es la imagen del Aquiles encolerizado quien toma Nietzsche para expresar que sólo a través del espejo de la apariencia el artista puede gozar con placer onírico la tragedia de los héroes, sin unificarse y confundirse con la desdicha del semidiós. En consonancia con esta idea Guervós (2004), señala lo siguiente:

La disonancia, por tanto no puede ser vivida aisladamente, pues es insoportable. Por eso, a pesar de la relevancia que tiene para él la música dionisiaca, sin embargo es lo apolíneo lo único que puede redimir a la existencia humana y no lo dionisiaco (Guervós (2004). *Arte y Poder*, pág 123).

La disonancia de lo dionisiaco es un efecto que no puede perdurar, es por eso que la extensión pragmática de la vida exige un encuentro con Apolo, para que este mismo coloque un velo de belleza y armonía sobre la disonancia. El espectador entiende que puede verse representado en el héroe, pero también comprende que es sólo representación, es aquí donde goza y sufre, pero no se aferra porque la escena teatral esta redimida por la apariencia apolínea.

Para Nietzsche, a diferencia de Wagner la música sin palabra es superior a la música con palabra, pero aun así coexisten los efectos de los dioses, mientras que para Eurípides -el gran poeta trágico griego- es importante la omisión de la esencia dionisiaca, para así incluir o sustituir la figura del dios del vino por el hombre teórico, es decir, Sócrates.

En los escritos preparatorios de Nietzsche se aprecia lo siguiente: “Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca

lo más comprensible: sus héroes son realmente como hablan” (Nietzsche (1870). *Sócrates y la tragedia*, pág 267). Se decía que en la tragedia esquivo-sofolea todo estaba muy arreglado artísticamente, pero en función de la comprensión de los espectadores, es decir, los espectadores debían hilar a través de la comprensión lo que se le iba presentando en las escenas.

Por otro lado y en consonancia con la cita anterior, la tragedia griega empezó a decaer cuando el gran Eurípides desplazó al coro y colocó en primer lugar los elementos y argumentos socráticos; en ese preciso instante en el cual Eurípides transforma el sentir dionisiaco del pueblo en un sentir dialéctico-socrático, empieza a decaer la tragedia griega. “También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: La divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado Sócrates” (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, p. 132) ¿Pero entonces quién era Sócrates para Nietzsche? Este pesador antiguo muy ágil y estratégico era para Nietzsche un adversario para el dios Dioniso, pues el núcleo de la tragedia griega se forma en principio y se condensa con la esencia del dios de la embriaguez.

Eurípides era el poeta del racionalismo socrático, afirma Nietzsche, y es por eso que existe una relación profunda y directa entre este poeta y el filósofo antiguo. La estética que impulsa Eurípides, es una estética basada en la moral de Sócrates, es decir, para los griegos lo bello y lo bueno representa una unidad, es por tanto que mientras Sócrates argumenta que todo tiene que ser consciente para ser bueno, Eurípides se acerca al pensamiento del primero exponiendo que todo tiene que ser consciente para ser bello.

Eurípides es el actor del corazón agitado, de cabellos erizados; traza el plan como pensador socrático, lo ejecuta como actor apasionado. Artista puro no lo es ni al proyectar ni al ejecutar. De esta manera el drama euripideo es una cosa a la vez fría e ígnea, tan capaz de helar como de quemar; le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro lado, se ha liberado lo más posible de los elementos dionisiacos, y ahora para producir algún efecto necesita nuevos excitantes, los cuales no pueden encontrarse ya en los dos únicos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, p. 133-134).

La tragedia griega ha muerto y con ella sus dioses también, la simbología de las acciones de los dioses ya no tiene sentido, porque la tragedia ha decaído gracias a Eurípides, pensaba nuestro filósofo principal. Pero se ha de notar en el pensamiento de Nietzsche, la inquietud y consideración por salvaguardar al Dios Dioniso y de alguna manera su naturaleza. La tragedia griega, como bien ya se ha expuesto, emerge y resulta de la música, de aquel arte tan sublime y exquisito, que es fuente de vida y la voluntad misma. Con la presencia de la música se antepone el hombre trágico quedando en otra dimensión el hombre teórico.

Eurípides creyó que una de las fallas del trabajo de Ésquilo y Sófocles fue dejarle a los espectadores la tarea de que estos mismo tejieran las primeras escenas con las posteriores o como expone Nietzsche: “El espectador se hallaba en una inquietud peculiar, queriendo resolver el problema matemático de cálculo que era la historia anterior, y que para él se perdían las bellezas poéticas de la exposición” (Nietzsche (1870). *Sócrates y la tragedia*, pág 266).

¿Independientemente de lo que puedan haber aportado los poetas griegos al arte trágico, qué tiene de importante Eurípides dentro de la tragedia y de la propia relación entre música y poesía? En respuesta se argumentará lo siguiente: Ciertamente se ha afirmado que la duplicidad de los dioses es consonante en el arte de los sonidos y de la palabra, es decir, música y poesía. Afirma Nietzsche que cuando la tragedia murió, surgió un cambio enorme dentro del arte y la vida misma.

Lo trágico de la tragedia es que esta misma pereció de manera distinta que las demás artes, mientras que otras tantas desaparecían como el sol en el atardecer, su muerte era lenta y no de manera brusca. La tragedia terminó suicidándose simplemente porque se le había arrebatado la música, es decir, Eurípides hizo que floreciera un nuevo género artístico llamado Comedia Ática Nueva, donde resaltaba el hombre teórico y no el hombre intuitivo y sensible.

Con la presencia de Eurípides en el arte, la figura de Dioniso fue sublimada invitando a Sócrates como representante del género creado por el poeta trágico. Sin embargo en el personaje de Eurípides, es decir Sócrates, aún quedaba algo de la tragedia y ese algo era la medida y orden del dios Apolo.

En Sócrates se materializó *uno* de los aspectos de lo helénico, aquella *claridad apolínea*, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la *ciencia*, que asimismo debía nacer en Grecia. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este punto de vista resulta significativo que sea Sócrates el primer gran heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es simbólico. Él es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo (Nietzsche (1870). *Sócrates y la Tragedia*, pág 273-274).

La tragedia pereció gracias a una dialéctica optimista, pues al ser desplazado Dioniso de la tragedia, el drama quedó sin música. Se dice que el punto culminante del drama musical griego fue Ésquilo en su primer gran período, antes de haber sido influenciado por Sófocles para que luego Eurípides provocase la definitiva y tempestuosa decadencia de la música.

Los poetas y dramaturgos de la época de Eurípides no exaltaron la música sino más bien la fueron desplazando hacia un segundo plano, dándole así primacía al arte de la palabra, al diálogo y a los discursos. Muchos de los poetas utilizaban en la escena a la música como un medio, sin percatarse de que ella no era un mero instrumento escénico sino más bien un reflejo del núcleo de la naturaleza, es decir, la música al ser sólo medio, no produciría el efecto dionisiaco, y al dejar de ser fin dejaría de ser símbolo íntimo del fondo original.

Por otro lado y retomando la preeminencia de la música sobre la poesía, Nietzsche entre tantos encuentros artísticos que mantuvo con muchos músicos, sostuvo conversaciones con Peter Gast uno de los compositores alemanes del romanticismo a principio del año 1883, donde le expresaba al compositor que lo verdaderamente importante al momento de componer es que el músico tenga ante sí toda una atmósfera escénica, pero no de palabras, puesto que el texto no antecede a la música sino que procede de ella. Afirma Nietzsche en la carta enviada a Gast que el texto del poema debe ser escrito después de la composición musical y no al revés, puesto que la música tiene que servir de guía para el poeta una vez ya finalizada la composición musical.

El hecho de que la música sea soberana con respecto a las demás artes, la lleva a posicionarse dentro de una jerarquización, es decir, tanto Nietzsche como

Schopenhauer hablarán de las bellas artes y aparte hablarán de una en especial, que es la música. Si se compara la música con la poesía, es preciso decir, que la primera es la forma suprema e inmediata de la expresión, mientras la segunda se expresa de forma mediata. Es absurdo pensar que para llegar a comprender la música hay que comprender primero el texto, mientras el oyente se enfoque en entender la palabra la música habrá pasado tan fugazmente como un cometa, y este no habrá disfrutado del lenguaje de los sonidos, es decir, de esa música absoluta.

En síntesis y en relación con todo lo que respecta a la obra de Nietzsche *El Nacimiento de la Tragedia*, se puede concluir que la tragedia nace únicamente del espíritu de la música, y también muere por la desaparición de ese espíritu. Por otro lado, son Apolo y Dioniso los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos disonantes que al fin y al cabo resuenan en uno solo para concretar la obra de arte. Apolo es el representante del Principio de individuación y Dioniso del Uno primordial; el primero constituye la apariencia y la redención, y el segundo la embriaguez y la contradicción primordial.

Tanto Schopenhauer como Wagner influyen en el pensamiento de Nietzsche, expresando la significatividad de la música y su posición dentro de una jerarquización metafísica. Con la visión y dignificación de Schopenhauer con respecto a la música, Nietzsche justifica su pensamiento metafísico del arte de los sonidos, admitiendo la postulación de Schopenhauer que se manifiesta en su obra: *El mundo como voluntad y representación*, I, pág 310, donde se parafrasea lo siguiente: La música no es como las demás artes, es decir, ella no representa la apariencia, sino que es reflejo de la voluntad misma, de igual manera que representa con respecto a todo lo físico, lo metafísico y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí.

La universalidad de las melodías no es igual a la universalidad de los conceptos y por consiguiente ambas se contraponen. Los conceptos son formas abstraídas de la intuición y representan lo más efímero de la cosa, mientras que la música expresa el núcleo más íntimo del mundo previo a toda configuración, es por eso que el arte de los sonidos constituye los universales anteriores a la cosa, es decir es imitación del corazón de la naturaleza que es la madre del ser, es el noúmeno y no

confiere ninguna modificación o configuración previa, mientras que los conceptos donde se halla la palabra presupone los universales posteriores a la cosa.

La magia de la música consiste en que ella misma es capaz de despertar en nosotros la facultad de fantasear, hasta tal punto de llevar esas fantasías nacidas de las melodías a un ordenamiento apolíneo, es decir, muy implícitamente la música dionisiaca invita a dar forma a las representaciones que se suscitan de ella, y esa es la contradicción necesaria en el dinamismo del hombre como artista y obra de arte. Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema.

La música invita a expresar en palabras e imágenes lo que la naturaleza le susurra, aunque difícil es representar en primera instancia y sin la música las palabras e imágenes del dolor primordial de la naturaleza. Sin embargo sólo a través del velo apolíneo y del sueño puede el hombre darle una significatividad realista a esa representación. Cuando Apolo individualiza al ser lo retrae pudiendo este mismo participar de la coherencia y recuperación de lo que la música y las melodías dionisiacas desencadenan en él.

De la música nace el mito y es a través de éste que el hombre puede visualizarse sin aniquilarse, con los personajes trágicos el mito habla en símbolos acerca de la contradicción y el dolor primordial de Dioniso. "...sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo" (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 166). En los ejemplos individuales –entendiendo que son aquellas representaciones simbólicas de los héroes, sabios y dioses– es donde se acentúa el fenómeno del arte dionisiaco, el cual expresa su mayor omnipotencia detrás del principio de individuación.

Admite Nietzsche que la emoción y en sí el sentimiento metafísico por lo trágico es una traducción de la sabiduría dionisiaca, es decir, el héroe como apariencia de una voluntad es aceptado por el espectador en cuanto este mismo es consciente que la aniquilación y el sufrimiento del héroe no son más que

representaciones que motivan y enseñan sobre ciertos aspectos morales y existenciales de la propia vida.

Dioniso y Apolo constituyen para Nietzsche los artistas metafísicos que coexisten excitándose mutuamente. Posiblemente Nietzsche sea la máscara de Dioniso y es por eso que habla a favor de este dios, sin desplazarlo en ningún momento. Más allá de lo que puedan develar los dos dioses es importante saber que en la obra de Nietzsche *El Nacimiento de la Tragedia* se confronta una metafísica en el que se presenta el ser y el parecer, y por otro lado una estética metafísica y artística que resulta de la primacía de una de las bellas artes, que ha de estar unida y entrelazada directamente con la madre del ser, es decir, la naturaleza.

CAPÍTULO VI

POSTURA DE SCHILLER CON RESPECTO A LA POESÍA COMO ARTE DE LA PALABRA Y A LA ESTÉTICA COMO PARTE DE UNA FILOSOFÍA ARTÍSTICA Y TRANSFORMADORA PARA LA HUMANIDAD

Aspectos fundamentales en las Cartas sobre la educación estética del hombre

Schiller como buen poeta supo desarrollarse muy bien dentro de la estética, destacando así en esta misma el verdadero ideal de libertad. La estética de Schiller es cónsona con la de Kant porque en ambos se denota la importancia de la forma con respecto a la materia, el genio como don de la naturaleza, el artista como ente que ennoblece a la humanidad con sus obras, la belleza como gracia, la naturaleza como fuerza divina, entre otros aspectos más.

Aunque sería desleal decir que ambos filósofos no tuvieron discrepancia (que sí las hay) a pesar de la admiración de Schiller con respecto a Kant. Como ya se ha evidenciado, Kant para Schiller es un filósofo de una alta trascendencia, aunque del primero sólo resultó una ética sumamente formalista y con mayor rigor.

Esta es la doctrina central de Schiller, que aparece en la mayoría de sus tragedias. Permítaseme ofrecer un ejemplo bien típico que ilustra cuán lejos fue con todo esto. Él rechazó la solución kantiana porque le parecía que, aunque la voluntad kantiana nos liberaba de la naturaleza, el filósofo nos emplazaba en una vía moral demasiado estrecha, en un severo y limitado mundo calvinista, donde las únicas alternativas consistían en ser un juguete de la naturaleza o en seguir este triste sendero del deber luterano formulado por Kant —un sendero que mutila y destruye, que estorba y que traba a la naturaleza humana—. (Berlin I (1965). *Las Raíces del Romanticismo*, pág 115).

Muchos autores y filósofos han temido sobre la autenticidad del pensamiento de Friedrich Schiller, pues este último es más conocido como poeta y dramaturgo que como filósofo, sin embargo es importante destacar que en mucha de sus obras, tales como: *De la Gracia y la Dignidad*, *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, *Poesía Ingenua* y *Poesía Sentimental*, así como también en sus obras poéticas, se han

concretado y vislumbrado muchos ideales productivos para la sustentación de la estética como rama de la filosofía.

Schiller al igual que Kant creía que al hablar de estética nos estamos refiriendo de manera directa a lo que percibimos, pero no en cuanto a materia, sino más bien en cuanto a la forma de la representación. La belleza que se denota a través de la representación fenoménica conduce al hombre que sólo por los sentidos percibe y vive, al ejercicio de la forma y del pensamiento.

En cuanto al arte, Schiller considera que esta actividad es un medio ideal para formar al hombre como integrante de una sociedad. No se habla de libertinaje, sino de una libertad condicionada a la actividad artística que alimenta la conciencia y el espíritu humano.

Schiller expone que la naturaleza y lo ideal son objetos de duelo, pues la primera está perdida y lo ideal es en todo caso inalcanzable. Sin embargo, tanto la naturaleza como lo ideal son también objetos de alegría; siendo la primera la que produce satisfacción en sentido estricto y lo ideal lo que potencia el idilio que no es más que el sentido amplio entre el bien y la belleza, es decir el estado estético ideal. Toda esta argumentación nos conduce a la esteticidad de lo que realmente impulsa al hombre a vivir en libertad: El arte.

El problema de los hombres en cuanto a su desarrollo en la historia, resulta de una vaga concepción de la libertad, siendo esta una necesidad propia del espíritu; aunque cierto sí es, la libertad es necesaria para la consumación de los ideales propios del intelecto humano. La educación de los hombres según Schiller es necesaria para el levantamiento de nuevas conciencias, es a través de la educación sensible que nuestro pensador propone un nuevo modelo reformador. La política que tanto afecta al hombre moderno sólo puede ser abordada a través de la educación estética.

El problema del estado no debe atribuírsele a la sociedad como tal, sino más bien a la formación integral de cada individuo perteneciente a esta. El estado siempre será una estructura y sistema que sublima la interacción de los hombres para consigo mismo, es decir, el estado siempre será una cosa ajena para sus ciudadanos, porque

también es ajeno al sentimiento de estos mismo, cuestión que suscita la privación de los ideales y de los propios pensamientos humanos.

Schiller logra asegurar la importancia de la educación estética de los hombres, porque una vez que se pronuncie esta misma como un modelo transformador del individuo, entonces surge el ennoblecimiento del carácter humano, asunto que posibilita argumentaciones viables para la construcción de la reforma política, que de antemano debe estar encaminada hacia la actividad artista, es decir, el enriquecimiento del espíritu humano se consigue a través de un instrumento que ni el estado, ni la política logran promocionarle al hombre, ese instrumento es el arte.

El hombre en cuanto ser educado se fundamenta dentro de la moral, desarrollando así toda su integralidad, sin embargo es menester considerar que el artista es un educador, que aunque es muy difícil que el mundo crea en él, aun así, este mismo debe hacerse evadiendo diplomáticamente las hipocresías e ignorancias de los alienados.

El hombre con temple estético es el único capaz de juzgar y actuar universalmente, ya que su gusto -el que posee el hombre culto- puede ayudarle a entender y a hacer vislumbrar ante los demás la belleza, que es la condición necesaria para la humanidad. El arte tiene que ser bello en sentido estético porque es a través de la belleza que se puede llegar a la libertad, como así mismo debe regirse por la necesidad del espíritu y no por meras y vacías exigencias materiales, eso es lo que hace a un artista, pero de su grado de invención y sensibilidad depende el genio

Hay dos estados de los cuales depende el comportamiento del hombre, el primero es el estado natural que no está asociado a ninguna ley sino más bien a un principio de organización propio, es cuando el hombre es inducido por sus propios impulsos a conducirse moralmente. Por otro lado está el estado moral que está regido por las leyes y un estado autónomo del hombre que ha de pasar a formar parte del reino de las causas. El hombre es reclamado por dos legislaciones, es decir, por la naturaleza y por la razón, la primera propicia los sentimientos indestructibles y la segunda una conciencia incorruptible.

Schiller no abandona la dualidad de la voluntad con respecto a lo subjetivo y objetivo, es decir, cree él que el hombre es sentimiento y razón, y de esa balanza depende la organización del individuo en relación a la vida; pero si esta balanza se inclina de un lado más que del otro es cuando realmente empiezan los problemas que recaen en conflictos morales, por ejemplo, dice Schiller que el hombre puede oponerse a sí mismo de dos maneras, o bien como salvaje si sus sentimientos dominan a sus principios, o bien como bárbaro si sus principios destruyen sus sentimientos.

Sin embargo a través del pasar del tiempo las inclinaciones del hombre han determinado su accionar y muy pocos en realidad han sabido llevar esa balanza hasta el fin de sus vidas, un ejemplo de esto podrían ser los hombres cultos o en todo caso aquellos que son considerados sabios. El espíritu de cada época oscila entre la perversión y la tosquedad, es decir entre lo natural y lo antinatural, y cuando la contingencia (eventualidad) de la sociedad ataca al artista, sabio y genio entonces se empieza a suprimir indirectamente el ideal de humanidad.

“¿Por qué cada uno de los griegos puede erigirse en representante de su tiempo, y no así el hombre moderno? Porque al primero le dio forma a la naturaleza, que todo lo une, y al segundo el entendimiento, que todo lo divide” (Schiller (1795). VI Carta). La diferencia entre el hombre antiguo o griego y el hombre moderno con respecto a la percepción estética, es que el primero se alió con todos los encantos del arte y con toda la dignidad de la sabiduría, por eso los griegos hallaban tanto la forma como el contenido, mientras que el hombre moderno (no todos) sólo se preocupaba por impactar a través de la mera forma, teniendo claro que la materia de esta misma era vacía, pues no había ánimo vivo en ella; así es como los modernos se valían de la apariencia, porque detrás de esta misma no se hallaba un espíritu realmente sensible que conmoviera como lo hacían los griegos.

El grado de sensibilidad dice Schiller lo determinan dos aspectos que tienen que ver directamente con la imaginación, el primero es que la sensibilidad del ánimo depende de la viveza de la imaginación, es decir, del dinamismo y de un juego permanente y entretenido que tiene ésta con la materia que recopila el hombre, y por

otro lado está la extensión de la sensibilidad que se debe a la riqueza imaginativa -lo que entendemos por elevación de la materia e idealización- por tanto lo que percibe y contempla el artista no debe quedar sólo en la imaginación sino que gracias al dinamismo de ésta debe trascender esa materia percibida hasta tal punto de poderse idealizar; es allí cuando la riqueza de la imaginación le otorga a la obra de arte esencia y ánimo, donde obviamente es participe la voluntad del artista.

Por ello, el pensador abstracto posee casi siempre un corazón frío, porque fracciona las impresiones, que sin embargo sólo conmueven al alma cuando constituyen un todo; el hombre práctico tiene con mucha frecuencia un corazón rígido porque su imaginación, recluida en el ámbito uniforme de su actividad, no es capaz de extenderse hacia otras formas de representación (Schiller (1795). VI Carta).

Si inferimos un poco con respecto a la anterior cita podemos asociar al pensador abstracto con el artista y al hombre práctico con el ejercicio del oficio, de ser así entonces Schiller y Kant tendrían dentro de otras cosas un aspecto en común. Si bien es cierto el pensador abstracto lo es porque no logra pensar, imaginar y comprender de igual manera que otra persona que percibe lo concreto y no reflexiona sobre lo observado, sin embargo este pensador (abstracto) debe ser un poco objetivo con lo que percibe para poder captar la pureza y esencia de las cosas, quizás por eso Schiller anuncia que debe tener un corazón frío al fraccionar las impresiones, pero al unir estas, su alma debe conmoverse en toda su totalidad.

El hombre práctico no trasciende porque su imaginación está atrapada con la actividad que ejerce, por tanto no hay elevación ni idealización, solamente hay percepción sobre lo concreto; un hombre para ser artista debe ser inventivo y no puede limitar su imaginación simplemente a lo concreto, al contrario, debe hallar la forma de que esta misma (la imaginación) se expanda hacia otras formas y representaciones como afirma Schiller.

“La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación estética, y no sólo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia” (Schiller (1795). VIII Carta). Por eso quizá el arte lleve más ventaja sobre el oficio (con el debido respeto que merece esta actividad, pues puede que del oficio se origine una expresión

artística), ya que el primero invita de manera entretenida a la reflexión y el segundo sólo posibilita utilidad sin reflexión.

Es a través de la actividad artística que puede llegarse al ennoblecimiento humano, aunque no cabe duda que tanto los artistas como sus obras sean blancos fáciles para ser juzgados y despreciados por los juicios de la época. Schiller busca responder la siguiente interrogante: ¿Cómo se protege el artista de las corrupciones de su tiempo? en respuesta atestigua que el joven amante de la verdad y de la belleza, es decir, el artista quien teniendo en contra las adversidades de su siglo y necesitando satisfacer el noble impulso de su corazón, debe ante todo imprimir al mundo la idea de bien, pues el siguiente paso lo dará el ritmo sereno del tiempo. El artista debe concientizar que él debe vivir con su siglo, más no debe ser obra suya.

El arte nunca debería subordinarse a la política, más bien debe ser un instrumento para despojarse el hombre de los males y corrupciones de ésta, por eso el legislador político puede imponer límites pero nunca podrá castrar la creatividad del artista, por más que éste deba regirse por el gusto de los críticos o los ideales de la época; puede el legislador desterrar a quien Schiller llama el amante de la verdad más no esa verdad que permanece dentro del artista, puede humillar a este último pero nunca podrá adulterar el arte. Es por eso que el arte es hijo de la libertad, pues no obedece a una ley sino a la técnica y a la voluntad de quien lo produce.

Esa libertad que tiene el arte es ventajosa para el artista pues puede tomar de la realidad y de la naturaleza cuanta materia le sea necesaria e interesante, pero debe percatarse de que esta última la percibe previamente de algo que está afuera de él y sólo puede el artista aprehender la materia en el momento en que la transforma y esto sucede en el tiempo, mientras que la percepción sólo ocurre en el espacio.

Sin duda, es únicamente su sensibilidad la que hace de su capacidad una fuerza activa, pero su personalidad es la única que convierte su actividad en algo propio. Así pues, para no ser mero mundo, el hombre ha de darle forma a la materia; para no ser mera forma, tiene que dar realidad a la disposición que lleva en sí (Schiller (1795). XI Carta).

Dice Schiller que un hombre vacío es un ser insensible y por lo tanto le cuesta siendo artista impregnar en sus obrar un ánimo vivo por su insensibilidad, es decir, el

hombre si no siente o mientras no intuya no es más que capacidad vacía y forma vacía; su sensibilidad al estar separada de toda actividad del espíritu no es capaz de convertir al hombre en materia, o puede que este mismo sienta, desee y sea movido por sus impulsos (sus apetitos) pero entonces será un ser condicionado por sus pasiones y el tiempo lo habrá consumido como una esencia informe y desorientada. Tanto la personalidad como la sensibilidad son dos aspectos pertinentes para la esencia de un artista, dado que la primera le otorga originalidad a la obra y la segunda el vivo ánimo de una fuerza activa.

Dos son las leyes fundamentales de la naturaleza racional, la primera ley exige realidad absoluta y la segunda exige absoluta formalidad, por tanto para que el hombre no sea mero mundo debe darle forma a la materia y para no ser mera forma debe este mismo darle realidad a la disposición que lleva en sí, es decir, debe voluntariamente exteriorizar todo lo interno para dar forma así a todo lo externo. Por otro lado, también existen dos tipos de impulsos, el primero es el sensible y el segundo el impulso formal. Ambos impulsos tienen que ver con los estados de los cuales se ha hablado anteriormente, es decir, con el estado natural y el estado moral.

El impulso sensible resulta de la existencia material del hombre o de la naturaleza sensible y se ocupa de situar al ser dentro de los límites de la naturaleza, es un impulso que se rige por el tiempo, ya que este último está lleno de contenidos y estos posibilitan así la sensación. El impulso formal resulta de la existencia del hombre o de su naturaleza racional, es decir, es un impulso que ameniza la conciencia moral y es por eso que exige verdad y justicia. En síntesis, el impulso sensible tiene que ver con la sensibilidad, percepción y pasión, mientras que el impulso formal ha de dictar leyes, bien sea para el juicio si se trata de conocimiento o leyes para la voluntad si se trata de la moral.

Cada impulso mantiene su esencia y es por eso que en muchos momentos estos han de converger, sin embargo ambos impulsos agotan el concepto de humanidad, cuestión que le preocupa a Schiller, pues el impulso sensible no puede invadir el ámbito de las leyes y el impulso formal no debe invadir el ámbito de la sensibilidad, ambos impulsos son energías y deben distenderse, aunque el primero

aspire a la variación y el segundo a la unidad. Si los sentimientos imponen su ley entonces el hombre será un ser impulsivo y pasional, y si la razón se anticipa a los sentimientos entonces el hombre perderá su fuerza autónoma y su energía.

¿Cómo se puede entonces equilibrar estos dos impulsos? dirá Schiller que la cultura tendrá la responsabilidad de asegurar los límites de ambos impulsos, pues debe esta proteger la sensibilidad de los ataques del libertinaje a través de la educación en la facultad de sentir, y por otro lado debe asegurar la personalidad frente al poder de las sensaciones, a través de una educación en la facultad de la razón.

Mientras el hombre sólo busque sentir, su persona o su existencia será un misterio para él, y mientras sólo piense, ignorará así su existencia en el tiempo, o sea, su estado. A pesar de que ambos impulsos mantengan su esencia, puede que lleguen estos a conciliarse y proporcionar así una idea e intuición completa de la humanidad. Sólo un nuevo impulso llamado “Impulso del juego” puede unificar la multiplicidad en el tiempo y convertir el sentimiento en ley; al impulso sensible se le ha de llamar vida y al impulso formal se le ha de llamar forma, por lo tanto el tercer impulso se le otorgará el nombre de “Forma viva”.

En relación a la percepción estética el tercer impulso tendrá un papel muy importante, es decir, si se piensa en la mera forma entonces se carecerá de vida y lo que observamos no es más que una abstracción, mientras que si se piensa en vida, entonces se carecerá de forma y será una impresión. Pero un objeto será forma viva si su forma vive en nuestros sentimientos y su vida forma parte de nuestro entendimiento, sólo así podría conciliarse el impulso sensible y el formal. La forma viva es un concepto que es propicio para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos, es decir, lo que hay de bello en ellos. La belleza por tanto es el resultado de la convergencia de ambos impulsos, que lo posibilita el impulsos del juego.

Así como es importante la concepción de belleza para el equilibrio de ambos impulsos, por otro lado también se requiere de la libertad, pues el hombre es libre en cuanto tiene acceso a ella, pero sólo puede acceder a la libertad cuando se ha formado y cuando sus dos impulsos fundamentales se han desarrollado. El hombre comienza

siendo pura vida para acabar siendo pura forma, es individuo primeramente para ser persona, y partiendo de las limitaciones se dirige hacia la infinitud.

Hay que tener mucho cuidado al hablar de la infinitud porque cierto es que para que se determine una forma en el espacio debe colocársele límites al espacio infinito, de igual forma sucede cuando se quiere imaginar una variación en el tiempo, pues se debe fraccionar la totalidad del tiempo para proceder con la imaginación. Por tanto para Schiller sólo podemos llegar a la realidad a través de lo concreto y mediante limitaciones, es decir, alcanzamos el todo a través de las partes y sólo se alcanza lo ilimitado a través de lo limitado. El hombre sensible tiene la capacidad de llevar lo limitado a lo ideal, es decir, de elevar a través de sus impulsos lo que en la realidad se presenta.

Se es consciente de que el impulso sensible actúa en muchos casos primero que el formal porque la sensación precede a la conciencia, sin embargo el estadio del pensamiento se dará posteriormente, pero como el poder lo ejerce la razón entonces esta misma querrá imponer su lógica y moral, y es allí cuando se suprime el estadio sentimental, y si no hay equilibrio entre ambos impulsos no hay noción de lo ilimitado y de la belleza.

Una bella melodía excita nuestra sensibilidad, un bello poema aviva nuestra imaginación, una bella obra plástica o arquitectónica despiertan nuestro entendimiento; pero aquel que inmediatamente después de un elevado placer musical, quisiera invitarnos a pensar en conceptos abstractos, o, inmediatamente después de un elevado placer poético, quisiera implicarnos en un minucioso asunto cotidiano, o, inmediatamente después de contemplar bellas pinturas o esculturas, quisiera excitar nuestra imaginación y sobresaltar nuestro sentimiento, no podría haber elegido peor ocasión. Y ello se debe a que, incluso la música más espiritual tiene, por su materia, una mayor afinidad con los sentidos de lo que permite la verdadera libertad estética, a que incluso el poema más logrado participa aun de los juegos caprichosos y fortuitos de la imaginación, en cuanto que ésta es su medio, más de lo que permite la necesidad interior de la verdadera belleza, a que incluso la más excelente de las obras plásticas, y ésta, acaso, mucho más que las otras, limita con la austera ciencia por la determinación de su concepto (Schiller (1795) XXII Carta).

Cuando una persona contempla una obra de arte –si realmente el arte le sensibiliza– sólo contemplará en primera instancia su forma, pero independientemente de este suceso, suele pasar algo que va más allá de la simple contemplación. Para

Schiller el estado estético es el estado más productivo en lo que se refiere al conocimiento y la moralidad, porque ciertamente la actividad estética que no sólo es dominio del artista sino también del espectador, conduce a lo ilimitado y muestra pureza e integridad con respecto a la concepción de la humanidad.

Analizando la cita anterior podremos inferir que cada una de las bellas artes excitan nuestras facultades del espíritu en primera lugar por su forma, mas no inmediatamente por su concepto, y quien se dispusiera a escudriñar un bello arte con el fin de indagar en su concepto perdería su tiempo, porque le quitaría inmediatamente la magia a la obra de arte; otra cosa es la crítica que se realiza luego de la contemplación, pero no puede haber una crítica si no se ha sido espectador de la obra, pues se pecaría de juzgar algo que no se ha visto y que no nos ha invitado a sentir.

El hecho de que se aprecie la forma de primero no quiere decir (o al menos así lo entendemos) que la materia de esa forma no nos deba importar, pues recordemos que para Schiller no puede haber una forma que carezca de materia aunque la primera tenga mayor relevancia ante los sentidos. Lo que sucede es que la forma ha de influir verdaderamente en la totalidad del ser humano, en cambio el contenido ha de influir en las fuerzas particulares de los hombres.

Así mismo hay que tomar en cuenta el núcleo del estado estético, que es un todo en sí mismo, porque logra reunir todas las condiciones desde su origen hasta su duración, cuestión que no sucede con cualquier otro estado que no sea el estético, pues cualquier actividad que no sea estética -dice Schiller- puede proporcionar un estado especial pero limitado, es decir, este estado (no estético) requiere de un estado anterior y de un estado posterior que debe posibilitar una resolución.

Las artes en sí, son propias del estado estético y por tanto deben asentarse sobre la base de este mismo. Schiller habla que el placer estético puro radica en la contemplación de una obra de arte que no nos inclina a sentir, pensar o actuar conforme a determinaciones, es decir, un efecto realmente “Estético puro” surge al momento en que aprehendemos una obra de arte sin que esta misma nos deje torpes e indispuesto para cualquier otra percepción.

Cuando Schiller nos habla de que una bella melodía, una bella pintura, un bello poema, una bella obra arquitectónica o plástica, así como también sobre la música más espiritual, y nos dice que cada una de estas bellas artes con su propia esencia nos excita nuestra imaginación y entendimiento, reflexiona también afirmando que estas bellas artes poseen afinidades especiales que de por sí han de desaparecer cuando cualquiera de ellas alcanza un grado elevado de perfección, que consiste en alejar las limitaciones específicas de cada arte en particular sin eliminar sus cualidades y esencia particular. El estado puro reside entonces en otorgarle a cada arte un estado universal sin perder de vista su carácter particular, pues lo que propone Schiller es que cualquier obra de arte sea capaz de disponernos hacia un estado sereno y más universal.

Por otro lado y no menos importante es necesario decir que la obra de arte simboliza el regalo máspreciado del hombre para con la cultura, pues es a través de las producciones de los artistas que el arte puede llegar a trascender en los espectadores, con una obra plástica, musical o una poesía se puede no erradicar pero si concientizar sobre lo malo, la corrupción y así mismo sobre los prejuicios de la época que atacan la libertad de los hombres.

El estado moral que es de suma importancia para conciliar el bien, sólo puede desarrollarse como dice Schiller a través del estado estético, y esto es así porque se sensibiliza más al hombre hasta tal punto de hacerlo consciente y autónomo en cuanto a su comportamiento, es decir, el hombre que está bajo una educación estética estará atento de ennoblecer su espíritu y de no ser corrompido por ideales obsoletos y dominadores.

¿Qué es el hombre, antes de que la belleza suscite en él el libre placer y la serena forma calme su existencia salvaje? Un ser siempre uniforme en sus fines, y eternamente variable en sus juicios, egoísta sin ser él mismo, desatando sin llegar a ser libre, esclavo sin servir a ninguna regla (Schiller (1795). XXIV Carta).

El hombre debe ser capaz de manifestar sus sentimientos y utilizar a estos mismos para acercarse con mayor direccionalidad a la naturaleza, pero siempre debe percatarse de que no es un esclavo de ella, porque no sólo siente, sino que razona y

esa capacidad es lo que lo convierte en un legislador. Cuando el hombre piensa se hace en el buen sentido de la palabra un ser independiente de la naturaleza, porque entiende que esta misma es su aliada mas no su amo, ella le ofrece al hombre sus fenómenos para que este despierte su ánimo creativo, y este (el hombre artista) le retribuye en agradecimiento, con la magia de su arte y técnica, sus producciones artistas, por eso las obras de arte que invitan a la paz, lo bucólico, campestre y precisamente natural, entre otras más, impactan con más fidelidad en los sentidos del hombre.

Para concluir este apartado con respecto a las *Cartas sobre Educación del Hombre*, podemos decir, que no son más que 27 cartas que estipulan cómo el hombre de sociedad debe percibir el arte y la vida en relación a sus impulsos, pues Schiller expone que este mismo por ser un ente integral no puede abandonarse solamente a sus pasiones, sino que por poseer la capacidad de razonar puede legislar con su pensamiento y al mismo tiempo acordar con las fuerzas de su impulso sensible para llegar a admirar la belleza, que es contemplada en cuanto forma y es sentida porque a la vez es vida.

Por otro lado y no menos importante Schiller propone una educación estética basada en la libertad, que sólo puede llegar a concretarse a través del arte. Con la educación estética el gusto de los hombres se fortifica aún más, sabiendo que este mismo (el gusto) da armonía a la sociedad y por tanto otorga armonía al individuo, por lo que se deduce que gracias al arte como afirma Schiller se pueden ennoblecer el espíritu humano evitando así las corrupciones de las épocas y posibilitando la idea de humanidad. Y aunque no es posible generalizar los placeres sensibles porque cada ser humano tiene gustos diferentes, la belleza es la única herramienta estética que puede dar al hombre un carácter más universal acorde con el ideal de humanidad.

Poesía ingenua y Poesía sentimental

Schiller considera de gran importancia la presencia de la naturaleza ante el hombre, porque esta misma logra sensibilizar y sorprender a éste último mediante su simple y pura esencia, que se hace visible ante este a través de las obras naturales. Sí

entiende Schiller que el hombre busca de privar dependiendo del contexto sus sentidos y sentimiento, pero aun así reconoce la magia de la naturaleza, que lleva la mirada de los hombres ingenuos a sus obras más bellas.

La mirada del hombre siempre va a estar direccionada hacia lo que ofrece la naturaleza (flores, animales, jardines, paisajes, etc), pero esa inclinación o ese interés hacia la naturaleza se fundamenta bajo dos condiciones: Expone Schiller en primera instancia que el objeto que nos inspira hacia la contemplación debe ser producto de la naturaleza o al menos debe concebirse como tal, por otro lado y como segunda condición ese objeto tiene que ser ingenuo, es decir, que en él (objeto) se distinga la naturaleza del arte, por tanto el objeto es ingenuo en tanto que la naturaleza supera al arte, pero si esto no sucede porque el arte ha superado a la naturaleza entonces esta última se considera ingenua.

“La naturaleza desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 68). El sentimiento que emerge del hombre cuando contempla una obra de la naturaleza no radica nada más en su forma sino más bien en la idea misma del objeto, es decir, el hombre lo que ama no es el objeto en cuanto representación, sino la idea que surge de tal representación.

Por ejemplo: La presencia de una flor puede que sea significativa para el hombre, pero en realidad no es la forma de la flor ni mucho menos su olor, sino más bien la idea de creación, es decir, la flor como producto de la naturaleza y de sus leyes propias. La representación puede presentarse ante el hombre de dos maneras, la primera como pura forma y la segunda como una idea. El hombre lo que ama del objeto no es su forma solamente sino más bien la idea que este objeto le invita a elevar dentro de su pensamiento.

La naturaleza a través de su dinamismo y fuerza, es decir, lo que la caracteriza como sublime, tiene sin duda una gran preponderancia en relación al arte, es por eso que para lo ingenuo se necesita que la naturaleza venza al arte. Entre algunas notas de Schiller se puede evidenciar que la naturaleza está asociada con la verdad y al arte

mismo con la simulación, de igual manera a una sencillez general que se sobrepone al artificio o a una libertad natural que se sobrepone al estiramiento forzado.

Lo ingenuo puede presentarse de dos maneras, primero como sorpresa y segundo como carácter, aunque es inevitable no decir que lo ingenuo para Schiller consiste en aquella pureza que tiene un niño librado de toda corrupción y violencia. Lo ingenuo de sorpresa tiene que ver con la verdad de la naturaleza, es decir, con los secretos que esta misma revela y causan asombro a los hombres; por otro lado este carácter corresponde de manera directa al sujeto, que en este caso es el hombre al cual le es meritorio la omisión (por desconocimiento) y la expresión (que puede ser en algunos casos incoherente). La ingenuidad en el carácter debe ser estudiada desde dos puntos importantes, es decir, el placer moral que está representado por el respeto a la persona y el objeto moral que se refiere propiamente al sujeto.

Atribuimos a un hombre el carácter de ingenuo cuando sus juicios sobre las cosas pasan por alto lo que tienen de artificioso y rebuscado y no se atiene más que a la simple naturaleza. Todo lo que al respecto puede opinarse dentro de la sana naturaleza lo exigimos de él, y únicamente le perdonamos lo que presupone un alejamiento de la naturaleza, sea en el pensar o en el sentir (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 75).

Se es ingenuo cuando no se tiene doblez al momento de juzgar, sin embargo Schiller atribuye el carácter de ingenuo al hombre cuando este mismo evade la representación o la imitación de lo que realmente quiere expresar la naturaleza (la idea en sí misma). Por otro lado el hombre tiene la voluntad y el permiso de juzgar a la naturaleza, siempre y cuando esos juicios no corrompan la credibilidad de esta misma, pues es lo único que se exige al momento de éste hablar sobre ella; de igual forma admite Schiller que le es perdonable al hombre todo aquello que este mismo piense o sienta sobre aquello que está alejado de la naturaleza, lo cual puede ser toda cosa intervenida por la violencia del hombre, y esta exoneración sólo sucede porque quien expresa tal cuestión ha de ser en esencia un ingenuo por carácter.

El carácter ingenuo suele convenir en un contexto idílico, pero cierto es, que muchas de las sociedades están corrompidas por personas indulgentes carentes de una idea de humanidad. Schiller considera la presencia del niño en cuanto que este mismo

pese a toda deformidad social y cultural, piensa y obra con gran sensatez e ingenuidad.

“Lo ingenuo del carácter nunca puede ser, pues, cualidad de hombres corrompidos, sino que únicamente puede venir a los niños y a los hombres con alma de niño” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 76). Schiller coloca un ejemplo de un niño el cual es avisado por su padre sobre un hombre que está desprovisto de prosperidad, la acción ingenua de esta situación radica en que el niño toma de su padre una bolsa (con contenido adentro) para dársela a la persona que perece de miseria. La acción del infante es ingenua no sólo porque denota ciertos valores o un grado de alteridad, sino más bien porque la sana naturaleza es la que logra actuar a través de un alma pura (el niño). Así mismo esta situación suele ser vergonzosa para aquellos que están desprovistos de ingenuidad y sensibilidad.

La ingenuidad o el carácter ingenuo no sólo se han de presentar en los niños sino que también se ha de presentar en aquel que tienen por ángel guardián a la naturaleza, es decir, en el genio. Expresa Schiller que todo verdadero genio, para serlo sin ninguna objeción debe ser ingenuo, pues sólo su ingenuidad es lo que le hace ser genio. Por otro lado es importante destacar que la naturaleza mantiene una relación muy estrecha con el artista que posee este don (genio), pues esta misma hace marchar tranquilamente al genio por las trampas del falso gusto y de las corrupciones de las épocas.

“Sólo al genio le es dado encontrarse en su propia casa fuera de lo conocido y ensanchar la naturaleza sin salirse de ella” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 78). Es así como se evidencia que el genio no está guiado por reglas arbitrarias que no son más que muletas como ha de señalar Schiller, sino por la fuerza de la naturaleza y el instinto.

Ya se ha entendido que para Schiller hay una gran importancia en lo que respecta a la naturaleza, lo ingenuo y la figura del genio; sin embargo es considerable decir, que el genio procede y produce según las ocurrencias y los sentimientos; la primera puede catalogarse como las ideas (ocurrencias) y la segunda como las leyes (sentimientos) que rigen cierta producción artística. Esas ocurrencias surgen o son

impresiones de la sana naturaleza que hace que todo sea divino, así mismo es relevante para el genio considerar las ocurrencias como una herramienta de su propio carácter ingenuo.

Por otro lado, hay una distinción muy clara que presenta Schiller con respecto a lo pudoroso y a lo que se entiende por recatado, como características del genio. Podría decirse o de alguna manera se puede inferir que el genio según su carácter ingenuo puede poseer estas dos cualidades (Lo pudoroso y lo recatado), pero es importante recurrir a la diferenciación que hace Schiller con respecto a estas mismas. Lo pudoroso pertenece al genio en tanto que la naturaleza lo es; pero por otro lado lo recatado es una cualidad que sólo aparece cuando hay corrupción (puede entenderse como tolerancia si se quiere).

Fíjese que Schiller empieza a atribuirle al genio cualidades que son propias de la naturaleza. En un principio se ha dicho que el genio es ingenuo y pudoroso, pero por otro lado Schiller afirmará que es razonable pero sin astucia porque la naturaleza no puede ser lo contrario, es fiel, modesto y tímido porque el genio siempre sigue siendo un misterio para sí mismo, ya que no está apegado a máximas ya preestablecidas sino que se vale de sus ocurrencias que son como ya antes se ha mencionado las ideas.

“...y la mujer que une a su atinada conducta en el gran mundo esa ingenuidad de costumbres es tan digna de estimación como el sabio que combina todo el rigor de la escuela con una genial libertad de pensamiento” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 79). No sólo lo ingenuo es atribuido o corresponde con el genio y con el género masculino, sino que también este carácter se evidencia en la mujer.

Suele pasar que a muchos hombres les sea atractiva una mujer coqueta y con buena figura, pero más allá de eso (en algunos casos) las mujeres logran conquistar gracias a su ingenuidad, que al parecer forma parte de la coquetería femenina y como expresa Schiller “La mayor fuerza de este sexo radica en esa cualidad”. Sin embargo y pese a muchos principios éticos es difícil para la mujer en lo moral conservar tan

espléndido don de la naturaleza, como también le es difícil al hombre en lo intelectual.

Entendiendo que lo ingenuo participa del hombre como especie, también es pertinente decir que gracias al ingenio del poeta las cosas más simples, bien sean animales, objetos, etc, pueden de algún manera adquirir el carácter ingenuo, cuestión que sólo se logra gracias a la imaginación poetizadora donde lo concreto se traslada a un plano más abstracto. Las representaciones a las cuales el poeta atribuye su carácter ingenuo en cierto modo carecen de una voluntad, evidentemente porque no son más que conceptos determinados elevados a ideas.

En consonancia con el párrafo anterior, es pertinente decir que el poeta atribuye su voluntad a los conceptos que desea elevar, pues desde luego, si este aspira tomar como objeto de representación a algún animal debe prestarle él (poeta) mentalmente su voluntad para animar la cosa u objeto de acción y dar direccionalidad a la obra poética. Aunque sería contradictorio que el poeta preste su voluntad, teniendo el objeto una propia, pero no hay que ser ingenuo para saber que los animales no tiene una voluntad pues en el caso de ellos sólo se podría hablar de instinto.

La mentalidad ingenua que forma parte de la expresión ingenua consiste en la participación de la palabra y el movimiento de lo cual ha de resultar la gracia (belleza en movimiento y libertad de los movimientos voluntarios). Con esa gracia el genio logra expresar sus más altas y profundas ideas, lo cual hace pensar que las palabras no son más que conceptos que eleva el poeta gracias a su imaginación, y que a su vez los movimientos son posibles si el poeta les otorga ánimo a esas palabras a través de su voluntad.

El genio es visto por Schiller como un niño, sólo porque en él está acentuado el carácter ingenuo, si este mismo es una inocencia infantil lo cual lo hace ser un ente no corrompido, lo que expresa este mismo, es decir, sus ideas, no son más que las sentencias de un Dios (que posiblemente sea la naturaleza) que han de salir de la boca de un niño.

“Nuestra niñez es la única naturaleza no mutilada que encontramos en la humanidad culta. No es de extrañar, pues, que toda huella de la naturaleza fuera de nosotros nos retrotraigan a nuestra infancia” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 84). La asociación que hace Schiller del niño con el genio (poeta en este caso), está justificada, pues entendiendo que el niño tiene un alma noble y pura pese a todas sus costumbres y juegos, nos invita a sentir desde lo más íntimo la verdad, es por eso que el niño casi siempre se le otorga la razón. Esta situación suele pasar mucho con los artistas que por ser seres sensibles son capaces de percibir y transmitir sentimientos a través de sus obras, y verdaderamente sólo aquellos que poseen el don del genio son capaces de llegar con exactitud a la esencia de las cosas.

Para Schiller es importante el sentimiento y más aquel que es ingenuo, por ello reconoce que los griegos tenían el don de sentir naturalmente y no como los modernos, los cuales sólo sienten lo natural. “Nuestro modo de conmovernos ante la naturaleza se parece a la sensación que el enfermo tiene de la salud” (Schiller, 1795, pág 85). Al parecer el hombre moderno no se sensibiliza de manera natural como lo hacían los antiguos, sólo se conmueven pero no hay una conexión directa con la naturaleza, es como querer perpetrar sobre lo perfecto pero al mismo tiempo no poder porque se ha de tener un corazón corrompido que imposibilita sentir lo idílico de la naturaleza; sólo existe una especie de esperanza, como aquella que tiene el enfermo por la salud.

En el *Nacimiento de la Tragedia*, expone Nietzsche el desaparecimiento y decaimiento de la tragedia, así mismo Schiller señala que la naturaleza poco a poco ha ido desapareciendo en la vida humana en cuanto a experiencia y sujeto, es decir, el hombre ha dejado de sentir y por tanto de crear, cuestión que en gran medida podría rescatarse con la poesía, pues el poeta hace surgir del mundo las ideas y los objetos en cuanto representaciones de estas mismas.

Esa transformación en el modo de sensibilidad salta ya a la vista en sumo grado, por ejemplo en Eurípides, si se le compara con sus predecesores, especialmente con Esquilo; y sin embargo aquel poeta fue el favorito de su época. La misma revolución puede comprobarse también entre los antiguos

historiadores. Horacio, poeta de un siglo cultivado y corrompido ensalza la dichosa tranquilidad de su Tíbur, y podríamos considerarlo como el verdadero creador de ese género poético sentimental, en que así mismo es modelo no superado todavía. También en Propercio, Virgilio y otros hallamos rastros de esa manera de sentir; en menor grado en Ovidio, a quien faltaba para esto la abundancia de corazón, y que en su destierro de Tomi echaba dolorosamente de menos aquella felicidad de que Horacio, en su Tibur, prescindía de tan buena gana (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 86).

Schiller empieza a intuir que el poeta en cuanto artista de la palabra es el único custodio de la naturaleza, porque es testigo y vengador de la misma. La poesía como forma literaria y artística es histórica porque nace de un contexto determinado, cuestión que no limita su disfunción a lo largo del tiempo; sin embargo es pertinente decir que Schiller sólo atiende a la poesía desde sus dos modos, es decir, a través de la poesía propiamente ingenua y la sentimental.

Todo poeta si lo es de verdad pertenecerá a uno de estos modos según el contexto histórico en el que se desenvuelva, las circunstancias en las que se encuentra, su formación general y el estado de ánimo con el cual llega a producir la obra poética. Fíjese que tan importante es el estado de ánimo para Schiller, pues puede considerarse que este factor es el que le da el tono a la obra poética. Por ejemplo: Si un poeta está pasando por un duelo, lo más probable según su dependencia sentimental es que esa poesía esté cargada de un sentimiento fúnebre; si por el contrario, dicho artista está enamorado puede que sus versos estén bajo una atmósfera idílica, erótica o amorosa.

El genio poético, expresa Schiller, es inmortal, de lo cual podemos deducir que es una especie de magia o don que tienen los artistas de la palabra; sin embargo ese genio es inmortal en cuanto la humanidad permanezca fortificada, pues si esta perece al igual que la disposición por parte de los hombres hacia ella, el genio poético también se esfumará.

Es una contradicción afirmar que el genio poético es inmortal aun sabiendo que sólo es dado a sujetos finitos, pero Schiller justifica que el genio es inmortal si se atiende al juego de las facultades del espíritu, es decir, la poesía no es cualquier arte porque ella es creación de un juego infinito de ideas y de fantasías. La poesía no se

representa en objetos concretos como en la escultura, sino más bien sobre ideas elevadas, por eso el arte de poetizar busca dar movimiento, color, tono y expresión, que en muchos casos no se puede concretar con la simple realidad.

“Cuando el hombre ha entrado en la etapa de la cultura, y el arte ha puesto la mano sobre él, queda abolida aquella su armonía sensorial y sólo le resta expresarse como unidad moral, es decir, como ser que anhela la unidad” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 91). Al parecer Schiller entiende como unidad aquella relación directa entre el hombre y la naturaleza, es decir, el estado puro e ingenuo de este mismo que le permite obrar como una unidad sensorial, indivisa y como un todo en armonía.

Los sentidos en conjunto con la razón, las facultades receptoras y activas, propician sensaciones que no pueden ser juguetes del azar, es decir, el hombre ingenuo procede según la ley de la necesidad donde la naturaleza le guía y le permite dar y conocer las formas; así mismo sus pensamientos tampoco deben ser juguetes de la imaginación, porque en ellos se hallan los contenidos.

El genio poético puede exteriorizarse de dos formas, a través de un estado natural y a través del estado de la cultura. En ambas formas se presenta el sentir y el pensar de distintas maneras: En el primero se cumple realmente, mientras que en el segundo se cumple idealmente. La armonía del sentir y del pensar (hecho positivo de la vida) para el estado natural ya está contenida en el sujeto, pero en el estado de la cultura la armonía del sentir y pensar (pensamiento por realizar) se halla fuera del hombre. Entendiendo que la poesía se refiere en principio a dar a la humanidad su expresión más completa, ambas formas por las cuales puede exteriorizarse el genio poético pueden converger en un concepto que abraza a estas, pues una nos conmueve por la naturalidad y la otra nos conmueve por las ideas; por tanto ese concepto que las reúne coincide en la idea de humanidad.

Lo que hace al poeta que se atiene al estado natural es la imitación, es decir, la nitidez de sus producciones que expresan lo más acabado posible de la realidad, es un estado de sencillez natural donde se vislumbra toda la armonía y fuerza de la naturaleza por medio del poeta. Por otro lado, lo que hace al poeta que se ha de

encontrar en el estado de la cultura es la representación del ideal, es decir, el poeta debe elevar la realidad a un ideal.

Verbigracia: La naturaleza le ofrece al hombre la cosa (un árbol), si el poeta lo puede contemplar, sentir y tocar entonces dicho árbol es real o está presente en la realidad. Este poeta producirá en torno a esa realidad que le es dada, sin atribuirle cualidades a la representación, cualidades que en este caso no forman parte de la esencia de un árbol, por ejemplo: “El árbol de bellas hojas verdes que da aliento fresco al mundo (oxígeno). Por otro lado está el poeta que aun conociendo la realidad toma de ésta la cosa y la eleva metafóricamente produciendo un juego de fantasías y atribuyéndole a dicha representación cualidades que no son parte de la esencia propia de la cosa, es decir, el árbol de bellas hojas que camina y vuela...

En el primer ejemplo que corresponde al estado natural, la cosa que el poeta utiliza como idea no está desvirtuada por atributos fantásticos, sino que se atiene al estado sencillo y natural de la cosa, pero en el otro ejemplo se visualiza cómo una obra de la naturaleza conmueve al poeta y este mismo desvirtúa su esencia atribuyéndole cualidades que no le son propias.

Anteriormente se había mencionado que de la poesía resultan dos especies de poetas, aquellos que son naturaleza en sí misma y otros que buscan la naturaleza perdida. Los primeros son los poetas ingenuos (poetas antiguos) y los segundos son los poetas sentimentales (Poetas modernos). Los poetas antiguos son poderosos por el arte de la limitación, mientras que los modernos lo son por el arte de la infinitud.

En la limitación reside la fuerza del artista ingenuo, porque este mismo se apegaba a las leyes y necesidades de la naturaleza. Dice Schiller que una obra para nuestros ojos sólo puede encontrar su perfección en lo limitado, cuestión que logra el poeta ingenuo; pero sólo con el poeta sentimental se puede alcanzar lo ilimitado que es cónsono con la fantasía.

Ambas situaciones (lo limitado e ilimitado) no solamente se aplican para el arte poético sino también para otras artes como las figurativas, por ejemplo: En las obras plásticas pueden haber dos visiones, la primera es la de un artista ingenuo y la segunda es la de un artista moderno, por lo que el ingenuo sólo se atiene a las formas

y a la sencillez de estas mismas, es decir, lo que le sea sensorialmente representable y corpóreo, mientras que para el moderno la materia es importante y todo lo que le sea imposible de representar y expresar sólo lo puede lograr a través de fantasías.

La poesía ingenua es pura porque se origina desde la unidad, es decir, es íntimamente naturaleza; la poesía sentimental es una producción del poeta que medita sobre la impresión que producen los objetos, de lo cual se fundan las emociones que este mismo hace despertar en los oyentes. Con la poesía sentimental sucede que el objeto del poeta es referido a una idea, tomando en cuenta que el primero pertenece a lo dado por la naturaleza (realidad como límite) y la idea pertenece al vuelo creativo del poeta (idea como infinito).

El poeta sentimental según Schiller tiene que lidiar con esas dos representaciones y sentimientos (la realidad como límite y la idea como infinito) que han de contrastar produciendo una emoción mixta que se fundará sobre esa doble fuerza. Debido a la pluralidad de principios surge el problema de cuál de las dos fuerza prevalecerá en el sentimiento del poeta, es decir, si este artista de la palabra prefiere insistir en la realidad o en el ideal; si ha de preferir a la primera como objeto de aversión (sentimiento de rechazo) se inclinará por lo satírico y si por el contrario ha de preferir lo ideal como objeto de simpatía, entonces se convendrá lo elegíaco.

En la sátira el mundo de lo existente se contrapone como cosa imperfecta al ideal como realidad suprema. Por lo demás, no es en absoluto necesario que se diga explícitamente, con tal que el poeta sepa evocarlo en el ánimo; pero eso sí es del todo imprescindible para que haya efecto poético (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 96).

El poeta satírico es aquel que toma como objeto el alejamiento de la naturaleza y el contraste de la realidad con el ideal; las cualidades del poeta satírico consisten en su sarcasmo que ha de ser jugueteón. Existen dos tipos de poesías satíricas, la primera es llamada sátira patética y la segunda que es llamada sátira festiva. Asegura Schiller que la sátira patética alcanza su clima y su libertad poética cuando pasa a lo sublime, siendo producida por un espíritu vivamente empapado por el ideal; la sátira festiva es aquella que ríe y recibe contenido poético al momento de tratar con belleza al objeto que influye en la actividad poetizadora.

Entre los poetas satíricos Schiller nombra a Juvenal, Swift, Rousseau y a Haller, los cuales han sublimado el anhelo a la armonía, de donde nace todo sentimiento basado en lo contradictorio (realidad e ideal). El trabajo del poeta satírico es emanar pese a toda situación de amargura un ardiente anhelo del ideal. Todos esos poetas y dramaturgos satíricos vivieron en tiempos de degradación y corrupción moral, por lo que posiblemente sus almas estaban llenas de tristeza, odio y amargura, lo cual posibilita que sus obras estén muy influenciadas por las situaciones externas y accidentales que afectaron su contexto social y cultural, dicha situación sólo afecta el entusiasmo del poeta más no el contenido de su obra.

Un poeta satírico puede desvirtuar en lo ideal esa realidad finita que percibe, pero sobre su obra recae lo moral, en tanto que no está escrita con el entusiasmo que este mismo desearía tener y es través de lo patético que puede expresar lo que realmente siente.

Hay un aspecto sumamente importante dentro de la poesía satírica: el poeta hace un juego tomando los aspectos contextuales de la realidad, aunque este mismo no esté del todo contento con el accionar que se presenta en ella; el satírico toma de esta (realidad) información y actos para idealizar dichas representaciones en un tono burlesco jugando así con sus propios sentimientos y con los sentimientos de los espectadores.

Por ejemplo: Si un poeta vivió una desgracia política en su país, puede que este mismo esté sentido y su alma esté del todo triste y agobiada, aun así éste desea poetizar con los influjos de ese acontecimiento que le ha marcado; pero hay que tomar en cuenta que el poeta tiene dos opciones al momento de producir, una es hacer poesía desde la realidad (ir al hecho tal cual como sucedió) y la otra es llevar esa realidad al ideal, que es lo más común, es aquí donde el poeta utiliza el sarcasmo y las metáforas para hablar en un sentido figurado sobre algo que trascendió en él, y lo expresa desde la contradicción propiciando así una situación de índole moral.

Si la sátira patética sólo sienta bien a las almas sublimes, la sátira burlesca sólo puede lograrla un corazón bello. Pues la una está ya a salvo de la frivolidad por su asunto serio; pero la otra, que no puede tratar sino una materia moralmente indiferente, caería sin remedio en lo frívolo, y perdería toda dignidad poética, si

el contenido no se ennobleciera por la forma de tratarlo, si el sujeto, el poeta, no reemplazara a su objeto. Pero sólo al corazón bello le ha sido dado reproducir en cada una de sus impresiones, independientemente del objeto de su obra, una imagen perfecta de sí mismo (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 98).

Durante muchos años se ha cuestionado si la comedia en relación a la tragedia ha tenido mayor preponderancia que la última, es decir, cuál ha sido entre la comedia y la tragedia la que ha tenido mayor preeminencia. Ciertamente la tragedia en la antigüedad fue muy reconocida como forma literaria, pero a la comedia también se le debe atribuir cierta importancia, es por ello que cada una de estas expresiones literarias sobresalen gracias al enfoque, pues en la comedia lo importante es el sujeto mientras que en la tragedia lo es el objeto.

“Al poeta trágico lo sostiene su objeto; el cómico, por el contrario, debe mantener el suyo a altura estéticamente mediante su subjetividad” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 99). El poeta trágico tiene ímpetu por naturaleza, y su carácter ha de ser sublime pues en su producción ya está contenida toda grandeza que se da sin esfuerzos ni trabas gracias a su capacidad hacia lo infinito. Al poeta trágico no le es recomendable entregarse al razonamiento, pues su tarea es interesar desde todo punto de vista al corazón. Por otro lado, el poeta cómico debe conservar el carácter de lo bello, él puede elevarse hacia la grandeza gracias a la fuerza de su voluntad en cualquier estado de limitación, este mismo debe evitar el patetismo y entretener siempre al entendimiento.

El poeta trágico logra demostrar su ingenio y arte a través de una continua excitación que da paso a la pasión, al dolor y al llanto, y es que la tragedia necesita de un compendio de sentimientos encontrados para lograr el carácter propiamente de lo trágico. El fin de la comedia es preservar a sus espectadores de esa continua pasión y excitación; según Schiller el desenlace de la comedia se identifica con lo más alto que el hombre llega a anhelar, y eso es ciertamente estar libre de pasión y ver con claridad y serenidad a su alrededor, dentro de sí mismo sin algún prejuicio o dolor. La comedia prefiere subsumirse en el azar, es decir, en un futuro incierto que no le

provea preocupaciones, en cambio a la tragedia la persigue el destino que desde luego y en muchos casos suele ser trágico como en muchos de los mitos griegos.

“Cuando un poeta contrapone al arte la naturaleza y a la realidad el ideal, de tal manera que la representación de ese ideal es lo que prepondera y el complacerse en él se vuelve sentimiento dominante, lo llamo elegíaco” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 102). No sólo se le atribuye lo elegíaco al idilio, sino que también es atribuido a los poemas épicos y dramáticos que pueden con todo derecho conmover elegíacamente.

Dentro de la elegía como modo de sentimiento se encuentra una subdivisión, es decir, lo que se llama elegía en carácter estricto y el idilio de lo cual se hablará más adelante. La primera se presenta cuando la naturaleza y el ideal representan dolor, llanto y tristeza, porque esta (naturaleza) se ha perdido y lo otro (ideal) no ha sido alcanzado. Lo único capaz de dar contenido poético a la elegía es ese sufrimiento (dolor) que ha de fluir por un entusiasmo provocado en lo ideal.

Se dice que el poeta elegíaco no sólo se apega al carácter propiamente doloroso y fúnebre, sino que también busca en el tiempo sus recuerdos más bellos y los revive a través de su obra, ese sentimiento que le aviva el recuerdo al poeta elegíaco es la nostalgia, es esa sensación de haber vivido momentos gratos y alegres, ejemplo: El dolor por las alegrías perdidas, el dolor por la edad de oro que desaparece con los años, un amor no correspondido, los recuerdo de la juventud, etc. Afirma Schiller que estos temas pueden volverse tema principal de la poesía elegíaca siempre y cuando los sentimientos que surgen de esos recuerdos se transformen en estados de paz que pueden representarse a la vez como objetos de armonía moral.

El contenido poético de una elegía puede que sea producto de una situación externa, pero esta misma no puede quedarse allí sino que debe ser transportada al interior del hombre, es decir, debe pasar al ideal. Por ejemplo: Un poeta que ha lamentado perder el amor de su vida, para poder llevar este tema a versos debe transfigurar esa materia (situación) y darle una dignidad poética que consiste en hacer de los sentimientos una obra de arte, pese a que esta misma refleje la tristeza de la pérdida de un gran amor, pues de eso se trata la sensibilidad del poeta, dado que este

mismo busca la naturaleza como idea y en su pleno estado de perfección. Ese estado de perfección que no existe en la realidad (pues ninguna persona desearía perder el amor de su vida) puede que sí exista o se justifique con mayor osadía en lo ideal.

A Schiller no le basta con que un poeta le conmueva con sus obras y ni siquiera que este mismo se inspire para poder crear, aunque cabe destacar que es un aspecto necesario para poder poetizar. Schiller coloca como ejemplo a Ovidio (Uno de los poetas romanos más reconocidos por sus obras: *El Arte de Amar* y *La Metamorfosis*) quién conmueve con sus líricas y lamentaciones, y a pesar de que se note su inspiración Schiller asegura no poder considerar sus líricas como obras artísticas, ya que el poeta romano no expresa su energía, es decir, no se nota en sus obras la espiritualidad y la nobleza que un poeta elegíaco debería transmitir.

El idilio por su parte es una de las tres maneras por la cual se expresa la poesía sentimental a parte de la satírica, y la elegía. Lo que caracteriza al idilio de las otras especies de poesía sentimental, es que este mismo se pronuncia a través de la representación artística de la humanidad inocente y feliz.

Al parecer el idilio sólo estaba destinado (en su gran mayoría) a reflejar los ambientes pastoriles y no los de la ciudad, pero ciertamente los poetas notaron que esa inocencia y felicidad del idilio es en cierto modo inconciliable con el artificio de las sociedades, por ello los poetas trasladaron el escenario del idilio desde el tumulto de la ciudad al ambiente propiamente pastoril. La finalidad del idilio no es otra que representar al hombre en su estado de inocencia, es decir, la relación de este ser con la armonía exterior y la paz interior.

No obstante, el idilio es siempre una ficción bella y conmovedora, y el talento poético, al representarlo, ha trabajado en verdad por el ideal. Pues para el hombre que ya se ha apartado de la simplicidad de la naturaleza y ha sido entregado al peligro gobierno de su razón, es de enorme importancia volver a contemplar las leyes de la naturaleza en un claro paradigma y poder purificarse de una vez más, en este fiel espejo, de las corrupciones del arte. (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 122).

Lo que nuestro poeta critica del idilio pastoril es que esta especie de poesía sentimental sólo está destinada al ambiente de los pastores, es decir, el idilio pastoril en muchos casos no logra satisfacer el corazón y el espíritu, porque precisamente se

limita a un ideal estrecho y mezquino como el pastoril. Los poetas de corte idílico no pueden limitarse a esta necesidad solamente, sino más bien deben elegir según Schiller o un mundo distinto para el ideal o una manera distinta para representar el ambiente de los pastores.

Tanto el ideal como la individualidad pueden ser objetos de perjuicio para el idilio, pues puede que un poeta siga el ideal hasta tal punto que el objeto de representación pierda su individualidad o esencia, y por otro lado puede que este mismo alcance tal grado de individualidad que el contenido ideal resulte desvirtuado. Schiller coloca de ejemplo a John Milton un poeta inglés reconocido por su obra *El Paraíso Perdido* a la cual nuestro autor principal admira por la alta satisfacción que proporciona Milton a través de la descripción de la primera pareja humana y del estado de inocencia del paraíso, a lo cual Schiller atribuye el calificativo del mejor idilio que él conoce dentro del genio de la poesía sentimental. Esto se debe en principio a que la naturaleza que presenta Milton es noble, espiritual y a la vez rica en superficie y en profundidad, es decir, tanto en lo ideal como en lo individual.

A pesar de que pueda existir cierta divergencia en relación a lo ideal y a lo individual Schiller apuesta por un idilio que guie al hombre hasta los campos Elíseos, donde puedan unirse ambos caracteres (lo pastoril y el hombre cultivado de sociedad). Muchos al escuchar hablar del idilio se imaginan una quimera y utopía, o quizás una especie de mundo netamente idealizado por la gracia de la belleza, y es por eso que esta misma especie de poesía sentimental se le atribuye con más relevancia a los paisajes bucólicos o pastoriles, porque resulta práctico ver la belleza en la naturaleza donde no hay corrupción en la moral, cuestión que resulta más fácil debido a la acción del hombre civilizado.

Ese idilio que puede llevar al hombre plenamente a un estado de plenitud y así mismo amalgamar esa distinción entre el individuo y el ser de sociedad, resuelve en un acoplamiento entre la naturaleza purificada y elevada hacia lo moral y las inclinaciones debidas para con la ley; por tanto ese idilio no es otra cosa que la amalgama entre el ideal de belleza aplicado a lo real. El carácter de este idilio precisamente consiste en el cese de toda oposición entre la realidad y el ideal, como

se evidencia en lo satírico y en lo elegíaco, ya en esta nueva forma quedan resueltas esas pugnas naciendo así lo que Schiller llama la serenidad. La serenidad a lo cual se refiere nuestro poeta, es la de la perfección que resulta del equilibrio de la plenitud y del sentimiento de infinito poder, no la de la indolencia.

Al poeta sentimental se le ha permitido reconstruir por sí mismo aquella unidad que la abstracción había anulado en él, pero esa reconstrucción que no corresponde a un estado limitado sino más bien de infinitud es gracias al poder que se le ha conferido a este poeta, quien le otorga a sus obras poéticas un vivo impulso; es por ello que es preciso recordar que tres son las especies que comprenden el carácter sentimental: Lo satírico, lo elegíaco y lo idílico. El primero elige lo burlesco y lo festivo, el segundo los sentimientos de dolor y nostalgia, y el tercero lo realmente bello y quizás quimérico.

Todo poeta tiene que estar relacionado con la naturaleza, quizá no de manera directa como el poeta sentimental, pero es común dar a la naturaleza humana su plena expresión cuestión que logra el arte de poetizar, de lo contrario los poetas no harían honor a su arte. Para el poeta ingenuo la naturaleza le ha concedido el don de obrar siempre conforme a la realidad y de acuerdo con su pleno contenido, es decir, con la finitud que es cualidad de los mortales.

El poeta ingenuo aventaja al sentimental por el contenido que toma de la naturaleza ha de ser puro y real, cuestión que no sucede con el segundo poeta que a penas le cuesta alcanzar esa pureza. Afirma Schiller que quien goza de un poema ingenuo siente que están activas todas las fuerzas de su humanidad, por lo tanto se deleita y a su vez enriquece y nutre su actividad espiritual y su vida sensible. Por otro lado el poeta sentimental es impulsivo, por lo que no necesariamente observa para poder producir, sólo se vale de su dinamismo de emociones y sentimientos. El poeta sentimental busca idealizar y exteriorizar en forma perfecta la humanidad que él cree ver, capacidad que surge del no poder conciliar la armonía que el poeta ingenuo si experimenta.

Entre el poeta ingenuo y el poeta sentimental existe una gran diferencia entre tantas que ya anteriormente se han comentado: La producción del poeta sentimental

consiste en el recogimiento y en el silencio, mientras que la poesía ingenua es hija de la vida y a la vida vuelve esta misma a conducirnos. El poeta sentimental se regocija en la verdad que él idealiza, pues rechaza la objetividad de la naturaleza, sólo ha de tomar de ella sus creaciones para atribuirle a estas mismas un nuevo sentido; es silencioso porque establece una comunicación consigo mismo.

El poeta ingenuo explota toda su sensibilidad y por tanto siente de una manera más humana, porque la naturaleza le comunica toda su esencia a través de sus obras y la humanidad es creación de la naturaleza, es por eso que esta misma es objeto de inspiración para el poeta ingenuo, pues es allí en la humanidad donde radica la pureza del arte de poetizar.

Pareciera que hay cierta limitación por parte del poeta ingenuo, pero de cierto modo no es así, fíjese que Schiller habla más bien de la serenidad y sencillez que hay en la poesía ingenua, a diferencia de la sentimental que suele ser más extravagante y más pintoresca (y ya vemos cómo son sus especies, lo satírico, lo idílico y lo elegíaco). La libertad es una virtud altamente artística y las obras realmente poéticas se fundamenta sobre ella, bien sean sentimentales o ingenuas; pues en la medida en que el artista o poeta le aporte al objeto una absoluta libertad está enriqueciendo y ejercitando toda su plena humanidad, porque logra situarse dentro del mundo en el que vive y con el cual tiene directo contacto.

Al poeta sentimental le es más trabajoso poetizar mientras que al ingenuo le es más fácil, aunque si no hay entusiasmo suele ser aburrido. El poeta sentimental debe completar con lo que extrae de sí mismo un objeto que se le presenta de manera incompleta (lo limitado, o lo que es dado de manera concreta por la naturaleza), de ese estado de limitación este poeta pasa a un estado de infinita libertad. El poeta sentimental sólo necesita recibir de afuera una ayuda para empezar a divergir con ideas que le ayudan a construir su obra poética. Este artista sabe que la naturaleza es rica en formas y por eso se aprovecha de ella logrando transformar lo que por inocencia el poeta ingenuo no se atreve hacer.

Pueden suceder ciertas complicaciones al momento de poetizar, es decir, ¿Qué pasa cuando el poeta ingenuo que se vale de la naturaleza para hacer su obra poética,

se ve rodeado de materia insulsa? En respuesta se podrían decir dos cosas, la primera es que no debería haber materia insulsa si realmente se toma contenido de la naturaleza, y por otro lado y obviando la primera respuesta, se puede decir que cuando le falta ayuda exterior al poeta ingenuo ocurre que este mismo puede empezar a idealizar con lo poco que le es dado, trayendo como consecuencia que el poeta se vea en la obligación de completar y asumir una realidad que no es cónsona con la naturaleza, por tanto se vuelve sentimental con tal de seguir con la actividad poetizadora. La otra consecuencia que podría suceder si el poeta ingenuo se ve rodeado de materia insulsa es que tome la materia que le es dada y se vuelva conformista y termine produciendo poesías vacías que se basan en una naturaleza común.

Dice Schiller que la naturaleza puede ser naturaleza real y naturaleza verdadera, la primera es la que existe en todas partes y la segunda es aquella que corresponde a una necesidad interior de la existencia. Por ejemplo: Toda bajeza moral es real naturaleza humana, claro está, porque forma parte de las imperfecciones del hombre, pero la verdadera naturaleza forma parte de la nobleza humana. La naturaleza real suele también ser motivo de inspiración para los poetas en general, pues también estos mismos suelen imitar la naturaleza mala y es el caso del poeta satírico a lo cual le corresponden estos temas (temas relacionados con lo inmoral o lo no justo).

Muy parecido es lo que sucede con los autores de comedia, cuyo genio es el que más se nutre de la actividad cotidiana de la vida real, aun así son ellos los que están expuesto a la vulgaridad como se ve en Aristófanes y Plauto, y de esa vulgaridad hay que tener cuidado, pues aquí la naturaleza es colocada en tensión y sólo se recrea en la vaciedad.

Por más que sea una obra poética donde las palabras y conceptos se idealizan, el intelecto no puede dejar de cultivarse sin el cultivo de los sentimientos, pues la obra quedaría vacía y el goce sensorial sería en vano, trayendo como consecuencia una obra falta de toda espiritualidad. A veces lo que buscan los malos poetas es satisfacer una necesidad sin que el espíritu formule exigencia alguna; una poesía que

es producto de la naturaleza vulgar no está afinada, es decir, no tiene pureza en la afinación y es por eso que satisface levemente el espíritu, pero igual no deja de ser una obra vacía.

El problema de imitar a la mala naturaleza es que el lector se vea reflejado en la poesía, el poeta como creador de la obra no se ve tan afectado como el espectador o lector, pues este sólo se burla a través de una situación inmoral, pero si es alarmante cuando el receptor o quien lee la obra se ve identificado con esa situación. Para Schiller sería preocupante que esto sucediera por parte de los lectores, porque quiere decir que la humanidad está corrompida y que no puede ser digna de la actividad poética.

Una cualidad del poeta ingenuo es la serenidad y una cualidad del sentimental es el ser imprudente. El poeta ingenuo corre el riesgo de flojear porque sólo debe limitarse a lo propio de la naturaleza, aunque en cierto caso es una especie de virtud que este artista pueda concebir tal cual como la naturaleza se presenta sin ninguna accidentalidad. Pero en cambio el poeta sentimental en su afán de alejarse de la naturaleza humana puede ocasionar la anulación de esta misma, cuestión que muy prontamente no le permitirá poetizar por completo y estaría más propenso a divagar al momento de querer producir su obra poética.

Hay una cierta rebeldía por parte del poeta sentimental pues como ya se ha dicho anteriormente no siempre permanece sereno y a eso se debe su carga sentimental en los poemas. Pero por otro lado también hay un relativo grado de receptividad con respecto a la naturaleza, pues esa relatividad es superada por su autonomía, asunto que no sucede con el poeta ingenuo que es superado por la fuerza de la naturaleza.

Sabiendo que tanto el objeto como el espíritu son parte fundamental de cada uno de los poetas (ingenuo y sentimental), puede que estos dos fundamentos si no se atienden de manera precisa desvirtúen el carácter de la obra poética. Por ejemplo: En las creaciones del poeta ingenuo a veces se echa de menos al espíritu, mientras que en las creaciones del poeta sentimental se suele evadir los límites del objeto en cuanto representación concreta; en ambos casos pueden las obras caer en un estado de

vaciedad, pues un objeto sin espíritu y un juego de espíritu sin objeto son según Schiller la nada ante el juicio estético.

Suele suceder con los poetas, que estos mismos deseen tomar como materia caracteres sobrehumanos, Schiller coloca de ejemplo a las divinidades griegas que son entidades míticas con poderes que les son desprovistos a los hombres terrenales. Existe un término llamado “Exaltación” que puede definirse como aquello que infringe si no la verdad lógica, sí la sensorial; por tanto la exaltación no busca cumplir las leyes de la verdad lógica, pero si respetar todo lo relacionado con lo sensorial, pues un poeta no necesariamente tiene que regirse por verdades lógicas a pesar de que le sean necesarias para darle a la poesía cierta veracidad, sólo necesita que su imaginación traslade sus límites al objeto para ser comprendido este mismo por la capacidad humana.

La poesía como arte de la palabra debe atenerse a dos principios, el primero es que esta misma debe servir de placer y recreación, y lo segundo es que la poesía debe servir al ennoblecimiento moral del hombre; y por ennoblecimiento entendemos lo que es conforme a la educación estética y al principio que realza el buen accionar del hombre que debe estar sujeto a máximas morales.

Hablando de belleza, Schiller dirá que esta misma es un producto del acuerdo entre el espíritu y los sentidos, por tanto, para que un poema pueda ser bello y convencer debe poseer una alta carga de movimientos que se asocien con los sentimientos, paisajes, personas, canto, naturaleza, etc, es decir, un poema es bello en cuanto satisface el espíritu del lector y en cuanto despierta los sentidos hasta tal punto de que este mismo pueda sentir lo que lee de manera real, cuando el lector se convierte en el primer personaje del poema y logra vivir esa realidad que fue diseñada e imaginada por el poeta.

“...pues el estado poético es una entidad independiente en que se borran todas las distinciones y todas las deficiencias” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 145). El estado poético le es común tanto al poeta sentimental como al ingenuo, sólo por eso y entre muchas características más pueden hacerle honor a este arte, sin embargo en otras muchas cosas estos poetas son totalmente

independientes, un ejemplo de ello es que la sensibilidad que se deriva de cada uno no puede o no debe coincidir. El carácter poético se hace más notable y diferente en tanto que el poeta logra acercarse a la vida real.

Tanto el poeta sentimental como el ingenuo, tienen una perspectiva diferente acerca de la realidad, podrán tomar al mismo objeto pero harán de este mismo obras diferentes y profesarán sentimientos desiguales según su estado de ánimo y su contexto social, cultural y quizá político, estos aspectos son lo que les hace tener un carácter específico y oponerse así entre sí, a pesar de que su misión sea conmover, concientizar y agradar a los lectores.

Para afianzar un poco más precisaremos qué es lo que ambos artistas de la palabra tienen de poético. El poeta ingenuo tiene el don de ser un fiel observador es por eso que posee un espíritu sobrio y con firme adhesión al testimonio uniforme de los sentidos, este poeta es un artista resignado en el buen sentido de la palabra, porque atiende a la naturaleza sin coacción alguna, él sólo se entrega y considera lo que es y lo que debe ser. El poeta sentimental tiene la capacidad de poseer un espíritu especulativo que persigue lo absoluto e infinito del conocimiento y no se limita a la naturaleza, pues llega en todo caso a infringirla.

Los poetas que le hacen honor a lo ingenuo son considerados realistas, y los otros que se encaminan hacia la poesía sentimental son llamados idealistas. El impulso de la voluntad del realista no es del todo libre y esto se debe a que este mismo atiende con rigurosidad a las necesidades de la naturaleza, en cambio el idealista logra sacar de sí mismo una fuerza especulativa que le permite ser más autónomo e inventivo. El realista se subordina tranquila y uniformemente a necesidades físicas, pero el idealista debe tomar ventaja e impulso tratando de ennoblecer y exaltar lo que él mismo se ha permitido descubrir, es decir, su propia naturaleza.

El realista preguntará para qué es buena la cosa y sabrá estimarla según su función y valor, el idealista preguntará si es buena y la valorará según su dignidad, pues él persigue el ennoblecimiento. Antes se dijo que el realista no posee una voluntad del todo libre porque se atienen meramente a la naturaleza, tanto así que no

se preocupa por su propio valor y fin, a menos que sea el valor de la naturaleza; en cambio el idealista tiene como norte la libertad a pesar de que esta misma implique peligro en el bienestar.

A un poeta sentimental -específicamente al satírico- no le importa el bienestar de quien lee su obra, sólo le importa el juego burlesco y la libertad con que pudo crear dicho poema, al poeta ingenuo le interesa más el bienestar que le propicia conformidad y serenidad, pues su libertad debe estar cónsona con los límites de la naturaleza. En la poesía ingenua todo es más concreto, pues del gusto sólo se busca el placer, de lo moral la felicidad y de la religión la santificación como ideal del supremo bien; pero el poeta sentimental o idealista se reconcilia con lo extravagante, lo pícaro, lo monstruoso, aquello que lo identifique como un genio de gran capacidad.

El realista es menos noble pero es más justo que el idealista, porque el primero juzga conforme a los límites de las cosas que se le presentan y no especula sobre la esencia de estas mismas, el poeta sentimental especula y asume una postura rebelde pero convincente ante la naturaleza.

¿Cómo ven el poeta ingenuo y sentimental al hombre? El poeta ingenuo se muestra amigo de los hombres sin que tenga una alta concepción de esta especie y de la humanidad pues sólo contempla su pura capacidad, es decir, su obrar determinado y limitado, por tanto lo concibe como un ser racional y sentimental, mas no como una entidad inconforme y curioso que amerita descubrir cosas que no puede la naturaleza mostrarle sino que debe este mismo descubrir a través de sus pensamientos e ideas.

Al poeta sentimental le sucede que ve al hombre de manera contraria a como lo ve el ingenuo, este (sentimental) tiene tan alta idea del hombre y de la humanidad que con desmesura y confianza puede crear arquetipos no conformes con la realidad humana. El realista no puede ensanchar como lo haría el sentimental los límites de la humanidad, pues cree este mismo (el realista) que hay límites dentro de ella, y si pudiera ensancharla creería que solo es una quimera.

El mundo como lo desea configurar el realista es como un jardín donde todo está colocado en su sitio, donde cada flor y planta tiene lo que merece porque han sido sembradas con un fin determinado, en ese jardín lo que no sirve ni da fruto se

destierra y lo que si da fruto debe ser contemplado y valorado. El mundo en manos del poeta sentimental como expresa Schiller es una naturaleza menos utilizada y más idealizada, pues las aspiraciones del idealista rebasan con demasiado exceso la vida sensible.

Al primero no se le ocurre que el hombre puede existir para otra cosa que para vivir bien y a gusto, no que deba echar raíces sólo para que su tronco se eleve a las alturas. El otro no piensa que antes que nada debe ciertamente vivir para tener siempre pensamientos buenos y nobles y que, cuando las raíces faltan, se pierde también el tronco (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental* pág 153).

Al poeta ingenuo o realista no le pasa por la mente otra cosa que la limitación que la naturaleza le ha colocado al hombre como ser finito, y piensa aun así que esa finitud también participa en los pensamientos, sin embargo prefiere recaer sobre bases sólidas, es decir prefiere tomar como materia lo sencillo y concreto. Para el realista lo que importa es la percepción objetiva y sobria, pero para el idealista lo importante es alzar los pies de la tierra y volar con la ayuda de las fantasías, este cree que la extravagancia que es una de sus cualidades, no es desorden de la naturaleza sino de la libertad.

El verdadero realista se somete a la naturaleza y a sus necesidades, y entiéndase por ésta (naturaleza) la totalidad que sabe calibrar los sentimientos y la voluntad del ingenuo, tanto así que no permite que este se someta a sus ciegas y momentáneas coacciones. El verdadero idealista abandona la naturaleza y la experiencia sólo porque en estas dos no encuentran lo inmutable y lo incondicionalmente necesario.

Para terminar y concluir este escrito de Friedrich Schiller titulado *Sobre Poesía Ingenua y Poesía Sentimental*, es menester considerar estos dos estilos totalmente distintos de poetizar, pues la poesía ingenua que es realista se apega a las necesidades y obras de la naturaleza, es un modo de poetizar concreto y no especulativo; mientras que la poesía sentimental o bien llamada idealista comparte sus características con lo sublime, porque es rebelde con la naturaleza y sólo se rige por su razón y fantasías, es un carácter poético especulativo, divertido y ciertamente sentimental. “Sin confesárselo a sí mismo, el uno demuestra por toda la actitud de su

vida la autonomía de la naturaleza humana, y el otro por actos aislados, su indignancia” (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 154).

El arte, la poesía y el uso del coro en la tragedia

Una obra poética por esencia debe tener el poder de justificarse por sí misma, sin embargo indispensable es el uso del coro, el cual debe ser el mejor portavoz de la poesía, claro está, si este es interpretado como es debido. La obra poética trágica sólo se convierte en un “todo” con la representación teatral, que desde luego es un compendio artístico, donde el poeta no pone más que las palabras que son nutridas gracias a la danza y a la música, pues como dice Schiller estas dos tienen que añadirse para darle vida a la obra poética.

Ciertamente vemos como Schiller afirma, que tanto la danza y la música son dos de las artes que dan vida a las palabras del poeta, pero si se analiza tanto a la música como a la danza por separado, podremos decir, que la segunda es una derivación de la primera, pues no puede haber baile si no hay ritmo independientemente de que no se presente una melodía (que ayuda mucho a vivificar la danza).

Muchos filósofos (entre esos Kant) que han escrito sobre estética no hablan de manera fluida y precisa sobre la danza como una de las bellas artes, y quizás la razón que justifica esta omisión es la siguiente: La danza se deriva o nace de la música, es decir, ella está implícita dentro del arte de los sonidos porque su esencia se halla en el movimiento y en la energía corporal, por lo cual esa actividad dinámica sólo la puede proveer y posibilitar la música a través del ritmo. Atendiendo a esta aclaratoria es preciso atrevernos a decir que el único arte que puede nutrir a la poesía y a la danza es la música en su sentido más amplio.

Así que, mientras le falte este acompañamiento de poder sensible, el coro aparecerá en la economía de la tragedia como algo externo, como un cuerpo extraño y como una rémora que sólo interrumpe el desarrollo de la acción, hace difícil la ilusión y enfría al espectador (Schiller. *Escritos sobre estética*, pág 238).

Fíjese que Schiller no ve al coro como una agrupación que canta nada más, sino que llega a identificarlo como un cortejo que tiene un gran poder sensible, pues logra este mismo captar mucho más de lo que la poesía puede absorber de la naturaleza, pero si la tragedia lo ha de despreciar (al coro), entonces este mismo no hará más que estorbar, posibilitando así la decadencia de la tragedia.

Para hacerle justicia al coro y respetarlo de manera formal hay que observar la escena real que se le presenta al espectador y transportarse este mismo a un escena posible, es decir, cuando el espectador desea traspasar los límites de lo real sólo tiene que escuchar al coro y asociar lo que este mismo le enuncia con la escena, sólo así puede llegarse a algo superior (a lo ideal).

La tragedia no está desprovista del arte, pues esta misma a pesar de que es una representación abstracta y metafórica de personajes, héroes o figuras míticas en circunstancia trágicas y sentimentales, sólo puede ser concebida, admirada y contemplada porque es arte y el arte trata de acercar al hombre a lo abstracto, por eso es que muchos espectadores se han sentido identificados con algunos de los mitos griegos que de hecho son los más trágicos, porque son situaciones especuladas pero que invitan a la reflexión acerca de temas como la muerte, el amor, el incesto, la venganza, etc.

La ventaja del arte es que puede ajustarse a cualquier circunstancia, pero puede ser un arma de doble filo, pues que el arte pueda acomodarse a estas mismas puede propiciar la producción de obras vacías y vulgares. Sin embargo el arte no se empobrece del todo por este motivo, ni siquiera porque los espectadores no lo sepan contemplar; es el artista quien tiene la capacidad de empobrecer o enaltecer al arte, y así mismo son los artistas quienes pueden empobrecer al público, pues este último no necesita producir obras para contemplar al arte, sólo necesita sensibilidad, y ésta ya está intrínseca y naturalmente en la esencia del público.

Por otro lado, el teatro no es sólo un lugar para que participen los personajes de la tragedia y la comedia, sino que también se convierte en un lugar para contemplar, es por eso que en ningún momento se busca suprimir la sensibilidad y la satisfacción del espectador, sino más bien ennoblecerla y ese es el principio

fundamental de la poesía. Schiller afirma que el teatro debe ser siempre un juego pero un juego poético, es por eso que el poeta queda descontento cuando se le exige un esfuerzo que está desprovisto de un juego. El teatro suele presentarse también como un mundo de sueños, pero cuando el espectador regresa de ese mundo al real, este le rodea con su asfixiante estrechez.

“Arte entendido en su justo sentido, es sólo aquel que procura el goce supremo. El goce supremo, empero, es la libertad del ánimo en el juego vivo de todas sus fuerzas” (Schiller. *Escritos sobre estética*, pág 239). El arte está consagrado a hacer feliz y alegre al hombre, e inclusive a invitarle a desarrollar el espíritu creativo y la sensibilidad. Ciertamente es que muchos utilizan al arte como mero medio para olvidar los problemas, pero esos son aquellos que esperan menos de este; en cambio para otros de naturaleza más seria, quieren y desean encontrar en el escenario del arte un gobierno moral donde la libertad les posibilite crear, contemplar y sentir sin coacción alguna.

El arte va a fluir de acuerdo a la receptividad y voluntad del hombre, es decir, hay dos maneras en que se presenta el arte, de forma pasajera y de forma real, la primera es el arte de la imaginación y la segunda el arte real, dependiendo de qué tan seria sea la naturaleza del espectador la obra teatral o el drama trágico repercutirá en este mismo de manera más directa o efímera.

Lo primero consiste en una ensoñación que desaparece al despertar, esto quiere decir, que el hombre que sólo contempla por distracción, al terminar la obra teatral o dramática despierta y se encuentra con su realidad agotante, en cambio quien logra liberarse de la corrupción y se dispone a contemplar sin prejuicios y con entera atención, compagina inmediatamente con la naturaleza, pues el arte verdadero no se limita a una ilusión pasajera sino que más bien busca hacer del hombre un ser libre, feliz y sensible.

La naturaleza misma es sólo una idea del espíritu que no se da nunca a los sentidos. Yace bajo la envoltura de los fenómenos, pero ella misma no llega nunca a ser fenómeno. Sólo al arte del ideal le ha sido concedido, o más bien, le ha sido dado como tarea, captar ese espíritu del universo y ligarlo en una forma corpórea. Es cierto que ese mismo arte no puede traerlo nunca ante los sentidos, pero sí ante la imaginación mediante la violencia que le es propia como arte

creador, y puede ser así más verdadero que toda realidad efectiva y más real que cualquier experiencia. (Schiller. *Escritos sobre estética*, pág 241-242).

La naturaleza no parece ser algo indigno y es tanto así que muchos filósofos han considerado que esta misma es una especie de entidad divina o totalidad impulsadora por su fuerza, y hasta caprichosa por sus preferencias. La naturaleza le ha concedido a muchos un sentido fiel y una gran capacidad de sentir, pero a estos les negó una imaginación creadora e inventiva, estos artistas serán como afirma Schiller fieles pintores de la realidad y sólo podrán percibir los fenómenos contingentes que de por sí han de ser confusos, mas no le permitirá la naturaleza descubrir su espíritu. A otros tanto la naturaleza le otorgará la capacidad de fantasear, pero estos artistas sólo jugaran con la materia del mundo, pues sólo se concentran en combinar de manera fantástica los fenómenos de la naturaleza, son artistas de la imaginación, por tanto sólo propiciarán ilusiones pasajeras.

El arte plástico tiene la particularidad de tener en menor grado una cierta idealidad con respecto a otras artes, esto suele suceder por conveniencia o por el interés de las masas, en cambio la poesía y sobre todo la poesía dramática, se súplica y desea ilusión que en mucho casos suele atender a la necesidad de satisfacer los sentidos; sin embargo todo lo externo de una representación dramática es contraria a esa afirmación pues todo ello es sólo un símbolo de lo que efectivamente es real, es decir, la poesía dramática no es más que un reflejo de las situaciones adversas que se presentan en la vida de los terrenales.

La tragedia de los griegos como es muy bien sabido surgió del coro primeramente, así como también se desprendió de este por la presencia de nuevos poetas trágicos como Eurípides. La supresión del coro y bien llamado por Schiller como el órgano poderosamente sensible y conmovedor, propició la decadencia de esta (tragedia) y así mismo generó una distancia entre el arte propiamente musical y el poético. Recuerda Schiller que la tragedia antigua en sus orígenes sólo hablaba de dioses, héroes y reyes, y sin embargo necesitaba de la presencia del coro, pues este último se encontraba en la naturaleza. El coro para la tragedia antigua era un órgano,

pero en la tragedia moderna este órgano se convierte en un elemento para producir poesía.

La introducción del coro sería el último paso, el decisivo; y, aunque éste sólo sirviera para declarar abierta y francamente la guerra al naturalismo en el arte, debería ser para nosotros un muro viviente, un muro que se extendiese alrededor de la tragedia para que ésta pudiera aislarse absolutamente del mundo real efectivo y conservara para sí su suelo ideal, su libertad poética. (Schiller. *Escritos sobre estética*, pág 243).

El coro a pesar de todas esas características que se le han atribuido sirve como cohesionador de los elementos de la poesía, es decir, lo ideal y lo sensible; si no está la presencia del coro en la tragedia muy poca elevación puede sentir el artista y el espectador y quizás la obra no llegue a trascender en el espíritu de estos mismos, puede ser como ya se ha mencionado anteriormente una ilusión pasajera, no más...

“El coro mismo no es un individuo, sino un concepto universal; pero este concepto se representa a través de una masa poderosa en lo sensible, que impone a los sentidos la plenitud de su presencia” (Schiller. *Escritos sobre estética*, pág 246). Habían dos formas de concebir la naturaleza, o al menos eso es lo que se puede deducir, una es a través de sus obras como las flores, los mares, el cielo, el sol, las estrellas y otra forma es a través del coro, que como se evidencia en la cita no era un individuo sino más bien un compendio de voces nutridas de raíz por la influencia de la naturaleza, era lo más cercano a ésta y por eso el coro podía extenderse por el tiempo y lo humano para vislumbrar a los hombres enseñanzas y lecciones de vida.

El coro purifica, pues, el poema trágico separando la reflexión de la acción, y consigue precisamente con esta separación armase de fuerza poética; y esto es lo mismo que hace el artista plástico cuando, sirviéndose de ricas colgaduras, trasforma la común indigencia de vestido en un atractivo y en una belleza. (Schiller, *Escritos sobre estética*, pág 246).

El coro es como el color que necesita una pintura y la forma que debe tener una escultura, y vemos que sólo este (el coro) hace que el poeta trágico eleve su tono, de tal manera que sus oídos descubran la infinita plenitud de la naturaleza, que el espíritu se ponga en movimiento y que el ánimo se ensanche. Esto obliga al poeta a designarle a sus personajes la grandeza de lo trágico, pues si se prescinde del coro se hundiría el lenguaje musical de este órgano hasta desaparecer, y lo que antes se veía y

escuchaba como algo grande y poderoso, se convertirá ahora en algo forzado y exagerado.

“Así como el coro aporta vida al lenguaje, aporta calma a la acción, pero esa calma bella y elevada que tiene que ser el carácter de una obra de arte noble” (Schiller, *Escritos sobre estética*, pág 247). Lo que implícitamente muchos no saben sobre el coro, es que su esencia es violenta y es por eso que logra perpetrar la voluntad de los espectadores. Imaginar el carácter de la tragedia más la presencia del coro es realmente algo sublime, y es por eso que esta misma a pesar de manifestarse con dureza, no le es imperativo al espectador padecer lo que la tragedia muestra a través de las situaciones trágicas de los personajes.

El espectador sólo puede idealizar y contemplar para así evitar confusiones existenciales, pues los personajes de la tragedia vivifican situaciones pero no son más que actores idealizados que expresan lo profundo y las lecciones de vida de la humanidad. Como la esencia del coro es violenta porque irrumpe la voluntad del hombre, el espectador se sentirá conmovido mas no atrapado por la situación trágica que se presenta en el teatro, esa es la parte entretenida de la tragedia.

En síntesis se puede decir que Schiller estima de manera acertada la presencia del coro en la tragedia, tanto así que expresa su derecho a volver a llevar el coro antiguo al escenario griego. Ríe Schiller al oír hablar de “los coros” en vez de un coro, pues sospecha que muchos no saben el significado del coro en sentido singular, pues recuérdese que este órgano no está conformado por individuos, es un muro viviente, es personaje ideal, es el espejo de la naturaleza, es un compendio de infinita magia artística.

CAPITULO VII

CONCLUSIÓN: SÍNTESIS INTERPRETATIVA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE KANT, NIETZSCHE Y SCHILLER

En el desarrollo de este trabajo hemos manifestado cuán importante es la presencia de las bellas artes en la vida del hombre, aunque de todas estas sólo dos han sido el centro y foco de nuestra investigación: Música y Poesía. En este último capítulo es relevante señalar más allá de lo que han expresado teóricamente estos filósofos (Kant, Nietzsche y Schiller), lo que realmente ha surgido de la combinación de estos mismos, es decir, el resultado que posiblemente sea una respuesta a nuestro problema antes planteado.

Como ya se había mencionado anteriormente el problema de nuestra investigación surge a través de la jerarquía que realiza Kant de manera abierta y presta a interpretación sobre las bellas artes. Por otro lado se presenta Nietzsche resaltando la importancia de la música, del uno primordial y de la divergencia necesaria de dos Dioses que dinamizan la vida del hombre, aunque uno de estos sea el arquetipo central de la metafísica artística nietzscheana. Y como buen poeta, artista y filósofo encontraremos a través de su pensar la postura de Schiller con respecto al arte de poetizar, y la influencia del arte como herramienta concientizadora y liberadora para el porvenir de la humanidad.

Una metafísica artística

La estética es una de las ramas de la filosofía más difícil de comprender y esto se debe en principio porque no asume ninguna postura concreta en cuanto a la percepción del hombre como el único ente que puede aprehender y juzgar estéticamente lo que hay de placentero en el mundo. Sin embargo es en cierta medida la estética muy parecida a la metafísica, porque ambas no suelen decirnos verdades corroborables por la simple experiencia, pues ellas buscan de llevar las facultades del

hombre a un nivel donde la abstracción no nos permite más que deducir supuestos que suelen ser acordes a nuestras necesidades, sensibilidad y creencias.

La estética por muchos años ha sido considerada una doctrina clave dentro de la filosofía pues nos ha de invitar a la reflexión, pero no cualquier reflexión como la que tenemos para con la ética o para con la religión por poner algunos ejemplos; sino más bien una reflexión sobre el arte, las bellas artes y lo bello, y de alguna manera la satisfacción que producen estas tres en el ser humano. A diferencia de la metafísica en general, que estudia las cosas que van más allá de lo que el entendimiento puede comprender y abarcar (restringido a la experiencia), la estética se encarga de entender el espíritu sensitivo y creativo del hombre como artista y como espectador de lo bello en general, y también la influencia de las bellas artes como resultado del talento del artista, y el juicio estético como efecto de la contemplación del espectador hacia las obras de arte.

Hemos dicho que hay una diferencia entre la estética y la metafísica, como también hemos afirmado que ambas suelen ser muy parecidas porque buscan comprender mediante supuestos las dudas ontológicas que tiene el hombre sobre su sentir, sus creencias y sobre su pensar. Ciertamente es que la metafísica se diferencia de la estética en el estudio del ser en cuanto ser, pero no se diferencia en el sentido de conocimiento u orden racional no sometido ni sometible a la experiencia.

Nuestro tema que se origina gracias a una problematización que consiste en la jerarquía confusa que realiza Kant en su *Crítica del Juicio* sobre las bellas artes, necesita del apoyo de la metafísica, pues es a través de ella que podemos dar una posible respuesta a ese problema estético que resuena sobre el por qué la música debe situarse de primera en una jerarquía sobre las bellas artes y por qué esta influye de manera directa en el arte de poetizar.

Nuestro trabajo titulado “*La Influencia de la Música en el arte de Poetizar*”, está acompañado de un subtítulo (*Postulación de una jerarquía metafísica*), por ende es imprescindible tomar en cuenta qué hay de metafísica en nuestro trabajo. Como Nietzsche tiene una buena y muy diferente concepción sobre la metafísica, hasta tal punto de hablar sobre una “*Metafísica Artística*”, tomaremos sus supuestos para

determinar por qué tanto la música como la poesía son ontológicamente dos artes importantes y dinamizadoras en la vida del hombre.

Hay un aspecto muy significativo que nos lleva a determinar que la experiencia artística está implícitamente ligada a la metafísica, a pesar de que esa experiencia artística Nietzsche la conciba de manera práctica y no tan teórica como Kant, véase lo siguiente:

Heidegger vio con perspicacia, aunque con una cierta unilateralidad, que el pensamiento nietzscheano sobre el arte es en su apariencia un pensamiento estético, aunque en su voluntad más íntima sea un pensamiento metafísico. En su opinión, las reflexiones de Nietzsche sobre el arte son <<estéticas>, y sin embargo <<metafísicas>>, porque representan un intento de determinar el ser de los entes (Guervós (2004). *Arte y Poder*, pág 20).

Para Nietzsche el arte es el órgano transformador y transfigurado, por tanto es necesario saber que la filosofía propiamente no dice en qué consiste exactamente la esencia del arte, pero sí este último le dice a esta en qué consiste su tarea en el mundo, y no es más que hacer del hombre un ser que emita y expanda su más alta fuerza creadora en el mundo. Ese poder de crear es lo que lleva a Nietzsche a decir que el hombre es autónomo e independiente de toda religión, moral y demás subordinaciones, pues la estética debe estar asociada a la existencia desenfadada del hombre, es decir, este debe (el hombre) consumirse con el uno primordial como lo hacía Dioniso con la música.

Cuando la estética vela por lo natural, lo instintivo, es decir, lo más originario del hombre, entonces existe la posibilidad de que el ser pueda crear sin límite alguno, y ese accionar artístico como no está sujeto a reglas o leyes impuestas sino más bien a una necesidad de expresar lo que sentimos -que no tiene que ser en primera instancia comprendido- es lo que nos lleva a pensar en la metafísica como otro órgano importante para poder dar una respuesta aproximada a la fuerza viva no descriptible que nos hace sentir el arte, específicamente la música .

Primeramente es importante saber que la metafísica del artista como la concibe Nietzsche tiene como fundamento a la voluntad, pero no en un sentido Schopenhaueriano (Fuerza viva, cosa en sí, esencia íntima de las cosas), sino más bien como una fuerza ciega y caótica que busca forma y expresión en la apariencia.

El centro de la metafísica de Nietzsche es la obra de arte propiamente trágica donde se ha de representar de manera patética y contradictoria el significado profundo de ese ser que busca necesariamente su propia redención.

Esa fuerza ciega y caótica que no es más que la voluntad está relacionada directamente con el dios Dioniso a quien Nietzsche coloca como una divinidad que está más allá del bien y del mal, y que no juzga porque es un dios amoral y desprovisto de escrúpulos, es un dios artista y por tanto creador. Los caracteres estéticos de Nietzsche están relacionados con la creación y con la destrucción, y este dios (Dioniso) no ha de permanecer estático, pues debe constantemente destruir y crear para poder ser y estar en devenir.

La música está relacionada con Dioniso hasta tal punto que podemos afirmar que es gracias a ella que el dios del vino puede llegar a crear, y esto lo decimos porque la música es el único arte que puede nutrir inmediatamente la existencia de los seres humanos. Se decía que para Dioniso era fundamental el danzar, el declamar y el cantar, pero más allá de eso lo que movía el espíritu de este dios era el ritmo vivo que proporcionaba la naturaleza a sus sentidos.

Para Nietzsche el *Uno primordial*, y entiéndase por este la unidad absoluta que retrae al hombre de su individualidad para sumergirlo con toda la esencia de la naturaleza, es lo que constituye el sentido verdadero del mundo, es decir, a diferencia de Kant Nietzsche concibe la relación del mundo y del hombre como una unidad, a pesar de que Kant sólo se aproxime a esta teoría cuando habla de que la naturaleza proporciona el don del genio al artista. Es por ello que nos atreveríamos a decir, que hablar de una metafísica kantiana en un sentido estético es limitarse a esencias particulares (obras de artes y placeres) que se han de categorizar y que han de constituir una respuesta subjetiva que redunde en la satisfacción y creación particular artística.

Cuando Nietzsche escribe su obra *El Nacimiento de la Tragedia*, la escribe no sólo con la intención de llegar a conocer los arquetipos de la mitología griega, y todo el acontecer mítico de la tragedia, sino más bien demostrar que sólo a través del arte y más aún aquel arte dionisiaco se le puede dar un sentido ontológico a la existencia de

los seres, y desde luego la importancia que ha de tener la conexión del todo con las partes y del ser con la apariencia.

Sabiendo que Nietzsche apadrina a la música como arte supremo y dador de vida, y que Schiller también considera que el arte de los sonidos tiene gran relevancia ante cualquier otro arte, no nos queda más que considerar y otorgarle a la música el primer lugar dentro de una jerarquía metafísica sobre las bellas artes. Veamos porqué la música es metafísica y artísticamente el arte primordial por excelencia, expone Nietzsche lo siguiente: “La música verdaderamente dionisiaca se nos presenta como el espejo universal de la voluntad del mundo: el acontecimiento intuitivo que ese espejo se refracta ampliase en seguida para nuestro sentimiento hasta convertirse en reflejo de una verdad eterna” (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 172-173).

Fijémonos que Nietzsche no habla de cualquier música, sino de aquella que es dionisiaca, es decir, aquella que no obedece a reglas precisas sino que surge de lo más íntimo del universo, esa es la música que Nietzsche representa con el dios pluriforme y desenfrenado, pero que aun así se ordena en el mundo bajo la imagen del dios Apolo. Kant por eso emite y en algún sentido parece estar de acuerdo con Platón, que direccionar la voluntad hacia lo instintivo es peligroso porque imposibilita de alguna manera mantener la cordura y la estabilidad emocional; a la cual Schiller dirá que no se trata de una desmesura total sino de la moción que posibilita este arte, y porque no otras artes en el ser humano para reivindicar a este en la humanidad y hacer de él un ser libre que pueda plasmar gracias a sus sensaciones y sensibilidad su creatividad y pensar.

...la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad adecuada de la voluntad misma, sino, de manera inmediata, respecto de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísica, y con respecto a toda apariencia la cosa en sí (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 163).

A diferencia de la poesía que se sirve del concepto idealizado, la música no necesita ni del concepto ni de la imagen, sino que es aprehendida por el ser solamente por su fuerza; una fuerza que no sea configurada como pasa con el concepto. La

música que representa según Nietzsche la cosa en sí, es decir, el núcleo del universo que lo podemos entender como la existencia -puesto que si no hay existencia que pueda consumarse con la música, esta sería fuerza insulsa- representa en relación a los conceptos *los universales anteriores a la cosa*, puesto que este otro (los conceptos) representa los *universales posteriores a la cosa*, con lo cual podemos deducir que la música se sitúa ante cualquier otra cosa de primera, por ser la más pura de todas las artes, y entiéndase por pureza la no necesidad que tiene la música de manifestarse a través de un concepto o imagen.

En síntesis y para rescatar lo más importante con respecto a la metafísica y su relación con estas dos bellas artes (Poesía y música), es importante mencionar que ontológicamente la música se encuentra fuera del mundo y no le pertenece al hombre, si no cuando este mismo abre lo más íntimo de su ser y su voluntad se compaginada con la fuerza de la naturaleza; en cambio la poesía le pertenece al artista, es decir, al poeta que aunque se dirija a la naturaleza como una musa para describirla con recursos literarios, no tiene la tarea de ordenar lo ya ordenado por el universo como pasa con los tonos musicales y quizás con los colores, pero sí jugar de forma viva con las palabras y los conceptos.

La música se convierte a diferencia de la poesía y las demás artes en un portavoz del universo, por tanto tiene un rango especial en el mundo. Aunque la música y la poesía ambas son artes abstractas, es decir, ellas hacen mover con todo su potencial las facultades del espíritu del hombre, la primera logra expresar una sabiduría que trasciende a la razón, es por eso que muy difícilmente le resulta a un músico expresar en palabras lo que siente o percibe, que a diferencia del poeta que le es suya su visión del mundo sí lo puede y sabe expresar; el músico es ingenuo en ese sentido pues él no expresa su visión del mundo, sino siente el mundo mismo que se le ha de presentar como lo contradictorio donde se alterna la alegría, el sufrimiento, el dolor y la dicha, en fin aquello que Nietzsche llama como tragedia.

De la naturaleza y el genio desde la perspectiva de Kant, Nietzsche y Schiller

Durante todo el proceso de lectura que hemos venido realizando, pudimos encontrar que estos tres filósofos toman en cuenta a la naturaleza y al genio, claro está que desde una perspectiva muy diferente sin desencaminarse del contexto estético. Sabiendo que la existencia está contenida dentro de la naturaleza, debemos decir que toda producción del hombre está influenciada por ella misma, por ser esta una entidad mística y universal que pone a disposición del hombre –y más de aquellos que tiene una alta capacidad sensitiva- todas sus creaciones para el deleite y goce de estos mismo.

Se ha argumentado en varias oportunidades que la naturaleza tiene una fuerza que trasciende los límites del entendimiento, pero ella por ser presumida coloca ante el artista todas sus creaciones invitándole a este mismo a reflexionar y a imitar bella y artísticamente cada una de sus obras a través de las bellas artes.

Para Kant la naturaleza es concebida como un genio que ha creado cosas bellas y sublimes bajo sus leyes y técnicas. Esta naturaleza de la cual habla Kant, proporciona al hombre –aquel que es artista- el don que ella posee, es decir, proporciona “*genio*” que consiste en la capacidad que tiene un ser para producir con técnicas obras bellas. La naturaleza en sentido kantiano podemos concebirla como una maestra que instruye al artista, sin embargo esta concibe al hombre como un medio por la cual ella misma puede dar forma al arte; el hombre en este caso es un canal y sus producciones artísticas le pertenecen a la naturaleza, por el simple hecho de que esta misma fue quien le otorgó el don de genio al artista.

En cambio Nietzsche se apega a los ideales de la Grecia antigua, donde la naturaleza era concebida como una madre que genera vida y a la cual el hombre se une para concebir la vida, es por eso que Nietzsche nos habla del *Uno primordial* y coloca a Dioniso como el dios al cual se nos es permitido acceder por medio del arte, pues Dioniso es el enviado de la naturaleza para crear nexos entre ella y los terrenales, he allí la importancia del uno primordial en relación al principio de individuación, a lo cual este último se convierte en fenómeno estético cuando es desgarrado por el júbilo artístico de la naturaleza.

Nietzsche ve en Dioniso el dios que ha de unir y reconciliar a la naturaleza con los hombres, por tanto la naturaleza en sentido nietzscheano es la madre del artista en tanto que le concede a este mismo la capacidad de imitarle y de convertirle en un órgano ejecutor de la misma. Para el artista, la naturaleza no se le muestra ajena pero sí se le muestra de manera contradictoria; es por eso que en la tragedia griega los héroes y demás dioses buscaban entender el trasfondo de la naturaleza y al escrudñar más de lo permitido por esta misma, ella se vengaba marcando destinos trágicos. Es a través de la actividad artística por la cual el hombre puede sobre llevar esa carga trágica. Hay acá una tensión, pues “genio” o sabio, no se identifica plenamente con la naturaleza como sucede con Kant.

Por otro lado Schiller concibe la naturaleza como una fuerza divina y sublime que tiene un alto grado de verdad y que de alguna manera se sobrepone al arte, en cuanto que este es imitación de la naturaleza; esta última (la naturaleza) es vista por Schiller como el ángel guardián del genio. La naturaleza en un sentido schilleriano es ingenua, misteriosa e impulsiva aunque no tan amoral como la naturaleza de Nietzsche y no tan estricta como la naturaleza de Kant. La naturaleza de la cual habla Schiller es una fuerza en la cual están sumergidas las esencias que se han de mover con suma libertad. Sin embargo la naturaleza es vista también por Schiller como una entidad a la cual debe admirársele y respetársele no sólo porque nos conmueve y satisface a nuestros sentidos y al entendimiento con sus bellas obras, sino por el simple hecho de ser naturaleza.

Expone Schiller lo siguiente cuando hace referencia a que es necesario que las cosas que nos inspiren sean naturaleza y también se nos presenten como ingenua, pues es cuando la naturaleza supera al arte y resulta lo que llama Schiller *Naturaleza ingenua*, véase la siguiente cita: “...La naturaleza, desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables (Schiller (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pág 68).

Lo único en lo cual podrían convergen los pensamientos de los tres filósofos, es en enunciar que el arte en un sentido aristotélico es imitación de la naturaleza, y

que esta última en cualquier sentido le supera, sólo que al arte no se le puede desprestigiar por ser una actividad imitadora, porque es a través de este mismo que el ser humano puede sublimar o acrecentar sus pasiones. Además, no hay otra actividad que ayude a explorar y a explotar al hombre su más alta capacidad inventiva y creativa, sino sólo el arte.

Por otro lado y haciendo alusión al arte como imitación de la naturaleza, Schiller afirma que las creaciones del genio y del artista no son más que representaciones de nuestra suprema perfección en el mundo ideal y que sin embargo se apegan a ideas, es por eso que la naturaleza no sólo nos conmueve como ya habíamos dicho anteriormente, sino que lo que amamos de ella son esas ideas de recuerdos vivenciales que ellas nos hace despertar con sus obras.

La naturaleza de Schiller o como la concibe él no es tan vengativa como la de Nietzsche, pues esa suprema perfección y esos sentimientos y recuerdos que nosotros hacemos a través de una idealización de la naturaleza no es mérito de ella y por tanto dirá Schiller no es obra de su propio albedrío, sino más bien son nuestros propios modelos artísticos que nos han de pertenecer. La naturaleza de la cual habla Schiller no está desprovista de la moral, porque muy en el fondo esta naturaleza es concientizadora y busca equilibrar el juicio de la razón con el juicio del entendimiento, es por eso que un hombre moral será un hombre altamente sensible.

Ya hemos dicho que la naturaleza para Schiller es ingenua, y ese carácter que suscita en nosotros lo ingenuo contempla dos sentimientos, a lo cual Kant llamaría el sentimiento animal del placer y el sentimiento espiritual de respeto, que en este filósofo se traduce como lo infantil y lo pueril, a lo cual podemos asociarlo con Nietzsche con sus dos arquetipos, es decir, lo dionisiaco y lo apolíneo.

Una vez ya entendida la concepción sobre la naturaleza de estos tres filósofos es importante saber cómo perciben estos mismos el término “*Genio*”. En primer lugar Kant expresará en su *Crítica del Juicio* que el genio es una cualidad innata del espíritu del artista, por la cual la naturaleza da regla al arte; por tanto las bellas artes lo son porque son producciones del genio y porque las facultades de este mismo están en armonía para crear cosas bellas o con gran sentido estético. Nietzsche en cambio

mantiene la misma idea de genio que tiene la estética romántica, por lo cual tiene en gran parte semejanza al genio de Schiller. Para Nietzsche el genio consiste en lo siguiente:

El genio, cuyo modelo va cambiando su rostro, o su máscara, a medida que evoluciona su pensamiento, siendo su referencia en la última época el artista Dioniso, se convierte en el genio del mundo, en la medida en que proporciona orden a una existencia en el mundo (Guervós (2004). *Arte y Poder*, pág 215).

Guervós (2004) rescata en una cita (Sobre la relación entre la estética de Schiller y Nietzsche ver Martín, 1996, 154 ss), que Schiller da gran importancia al genio y al arte, porque la belleza ha de proceder del genio. Tanto Schiller como Nietzsche comprenden al genio como un ser dotado de una habilidad, capacidad y sensibilidad para penetrar más allá del mundo de la apariencia, porque este ha de tener acceso a la realidad y a la verdad que es fuente viva de toda belleza.

Haciendo referencia al párrafo anterior y tomando un poco de los ideales de la estética romántica de Schiller, Nietzsche dirá que ese genio que ha de penetrar y trascender más allá del mundo de la apariencia es el dios del vino (Dioniso) que junto con la naturaleza, es decir, en ese nexo primordial alcanza toda verdad, belleza y esplendor; aunque dentro de las características del genio nietzscheano se encuentre a un artista legislador que crea, ordena y ha de destruir si le es necesario, bajo su ojo puro y purificador .

Ya hemos dicho que el genio es un don atribuido por la naturaleza a los artistas que han de crear bajo ese talento a las bellas artes. Para Schiller, entendiendo que él concibe a la naturaleza como una entidad ingenua, el genio en sentido schilleriano también lo ha de ser, tanto así que este poeta lo asocia (el genio) a un niño el cual ha de ser por naturaleza un alma completamente sensible y desprovisto de cualquier corrupción. El genio en Schiller es un inocente que ve la realidad gracias a su alta sensibilidad y curiosidad, es un niño que desea escudriñar y averiguar qué elementos le han de servir estéticamente para manifestar a través de sus obras la belleza.

Ahora bien, en este apartado nos hemos dispuestos a concebir la naturaleza y al genio de manera estética y cónsona con los ideales de Kant, Nietzsche y Schiller,

pero más allá de entender la esencia de estos dos términos presentes y permanentes en sus obras aquí citadas a lo largo del desarrollo de nuestro trabajo ¿Qué relación ha de tener tanto la naturaleza como el genio para con la música y la poesía? Tomando en cuenta la postulación metafísica que hemos realizado y ateniéndonos a los ideales de los tres filósofos antes mencionados, debemos decir que la música en un sentido nietzscheano es considerada como reflejo de la voluntad del universo, es decir, tanto la música como la naturaleza son coparticipes de la existencia.

Entendiendo que el hombre es un ser dualista, que dentro de su esencia se ha de encontrar lo instintivo y lo racional, entonces es preciso afirmar que la música es una fuerza ciega que conmueve, place o desagrada en primera instancia esa parte instintiva y natural del ser humano que no necesita ser descrita por la razón, porque ciertamente ella sobrepasa los límites del entendimiento y la razón, cuestión que no suele pasar con la poesía que siempre y según Schiller busca estar dentro de la naturaleza racional del hombre.

Por otro lado y haciendo alusión a Kant, el genio ha de abarcar todo lo que respecta al arte y no a la ciencia, por tanto un artista que es genio trasciende en la historia por lo que ha hecho con su obra; pues a diferencia de la ciencia las obras de artes son propias de los artistas que ven el mundo de una manera muy diferente de aquellos que no buscan desarrollar su sensibilidad a través del arte; por tanto el ojo del poeta y el oído del músico nos revelan verdades que no se encuentran simplemente en la realidad, sino que estas mismas pasan por el filtro de la imaginación y el entendimiento.

Las obras de arte no son posibilidades o cualidades realizadas de lo que previamente ya hay, sino que brotan de la personalidad misma de los artistas que las llevan a cabo. Se les parecen, reflejan tanto la forma de ser de quien las hace como la realidad del mundo de las que pasan a formar parte. El artista no es el primero en descubrir o lograr algo, sino el *único* que podía <<crearlo>> a su insustituible modo y manera... (Savater (2004). *Las preguntas de la vida*, pág 234).

La diferencia de la poesía con respecto a la música es que la primera es creación del genio, pero de aquel que es terrenal y busca la idealización de la palabra a través de su ingenio; la música por su parte es construcción del compositor porque

ordena los tonos, pero también es ella una producción perfecta y matemáticamente estructurada de la naturaleza que también es considerada por Kant como el genio de más alto nivel.

La música es un zumbido contradictorio de la naturaleza que ataca de manera inmediata la voluntad, mientras que la poesía eleva el espíritu y la imaginación hasta tal punto de invitar al espectador y al poeta a reflexionar; la fuerza de la música tiene la misma sublimidad y fuerza impulsiva y violenta de la naturaleza, es por eso que se adentra en lo más íntimo del ser congelando la intervención meramente del entendimiento y la razón, imposibilitando así una reflexión meramente intelectual y en todo caso el conocimiento en menor grado de las ideas estéticas.

Discrepancia entre Kant y Nietzsche

Si Nietzsche hubiese tenido la oportunidad de conocer a Kant desde luego lo hubiese considerado como un hombre totalmente apolíneo, ya que busca estructurar y conceptualizar la actividad artística que ha de desencadenar a las bellas artes, olvidándose él mismo de que esta actividad es tan subjetiva como los sentimientos y la percepción de cada ser humano.

Le replicará Nietzsche a Kant que no tiene ninguna validez ser tan rígido para con el arte sino se vive desenfrenadamente la actividad artística, pues es como ser un gran chef que comprende de pies a cabeza la receta que va a preparar, pero que sin embargo no puede deleitarse probándola. A Kant no le falta sentido estético, sino que le falta entregarse de manera vivencial al arte, es decir, le hizo falta conocer eso que posteriormente Nietzsche llamará lo dionisiaco.

Cuando Kant hace su jerarquía sobre las bellas artes no ensalza a la música de igual manera como lo hace con el arte de poetizar y las artes figurativas, cuestión que para Nietzsche es un sacrilegio, ya que el mundo no puede existir sin música y mucho menos debe sublimar las sensaciones que se desprenden de esta misma. Ciertamente es que Kant hace referencia a la música como algo que tiene que ver con lo más íntimo del hombre, quizás con un dinamismo anímico que despierta lo más intuitivo en nosotros,

pero que no logra elevarnos intelectualmente al plano de la reflexión como lo haría la escultura, la plástica o la poesía.

Kant intenta colocar a la música en un lugar dentro de su jerarquía, pero quizás no en el lugar más digno como podría esperarse, claro está, la poesía a la cual Kant la posiciona de primera, no se le puede quitar su mérito ya que lograr a través de la palabra idealizada el ejercicio pleno del entendimiento invitándonos así a un juego divertido de la imaginación que posibilita el deseo por la reflexión.

Otra crítica que posiblemente le haría Nietzsche a Kant, es la dedicación que el autor de la *Crítica del Juicio* le hace al espectador como ente que percibe la obra de arte, pues para Nietzsche considerar el arte solamente desde el punto de vista del espectador, es un fallo que la mayoría de los filósofos que escriben sobre estética cometen. El auténtico estado estético se encuentra en la creación que se acompaña de las pasiones, deseos, sentimientos y penurias del artista que posee el don del genio para crear cosas bellas o bellas artes.

El pensar no es exclusivo de categorías lógico-discursivas, sino que el arte nos abre la posibilidad de pensar de otra manera, en formas diferentes de las lógico-filosóficas. Éste es <<el evangelio>> que nos anuncia, el <<alegre mensajero>> que libera de las antiguas leyes. De ahí el interés de Nietzsche por fundamentar el arte en la fisiología, el cuerpo, los instintos, para llegar a una comprensión del arte sin concepto, y de esta manera erigirse en el heraldo de la época del fin de la estética (Guervós (2004). *Arte y Poder*, pág 25).

Nietzsche no desprecia la tarea de Kant y su pensar estético, sino que logra entender que la visión de Kant es muy limitada para una actividad que no necesita ser restringida y castrada por innumerables categorías que al final no se cumplen o no se atienen a la realidad. Así mismo y en relación a la anterior cita vemos como Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* deprecia la imagen del dialéctico Sócrates que busca conceptualizar e imponer una consciencia crítica para con el arte, pues de igual modo ha de proceder Kant para con la estética y con su jerarquía no muy bien sustanciada. Podría ser Kant un apolíneo en cuanto que eleva a la poesía por encima de las demás artes, y porque también ha de mantener ante sí un velo que no le permite redimirse a las pasiones y al goce desenfrenado que posibilita el arte al cual él no se atreve a dignificar (La música).

Por otro lado podríamos rescatar lo que quizás le diría Kant a Nietzsche, a sabiendas de que este último no posee conciencia de que el arte lo es porque se ha de manejar bajo la técnica y la forma de las cosas, no por mera desmesura de los sentimientos. Y en relación a la jerarquía realizada en la *Crítica del Juicio* Kant replicará que la música obtiene el último lugar como también podría obtener el primero, pero siempre de acuerdo a su esencia sensitiva más no por su potencial intelectual.

Si Nietzsche emite que la música es el corazón del universo y por tanto es la cosa en sí, cómo es que para Kant nosotros como entes finitos podemos alcanzar o unirnos a algo sumamente inalcanzable por nuestras facultades, es decir, Kant le dirá a Nietzsche que la música no puede considerarse como el noúmeno y ser aprehendida de manera simple por nuestros sentidos, y si la música es un arte trascendente igual no podemos alcanzarla porque metafísicamente nosotros no somos capaces de aprehender algo infinito y mucho menos sin forma concreta. Quizás a todas estas Nietzsche pronunciará que a través de la sensibilidad, el hombre puede llegar a conocer el verdadero significado de la música, a lo que Kant responderá que buscar entender un arte tan subjetivo a través de meros impulsos y sensaciones es perderse en un mar de supuestos no reflexivos.

Schiller un visionario integral

El pensamiento filosófico y estético de Schiller a diferencia del de Kant y el de Nietzsche en relación a la estética, se basa esencialmente en la visión equilibrada del impulso formal y sensible, que debe tener el hombre presente para llegar a concretar el bien llamado "*Estado ideal estético*". Schiller al igual que estos dos filósofos alemanes tuvo el interés de llevar el pensamiento estético más allá de un pensamiento meramente subjetivo, quiso desde todo punto de vista encontrar la causa del sentido de belleza a través de la actividad artística.

Para el año de 1794 estando él en no muy buenas condiciones de salud escribe a Goethe una famosa carta el día 31 de Agosto del mismo año donde manifiesta lo siguiente: <<No creo que tenga tiempo de consumir en mí una revolución general del

espíritu, pero haré cuanto me sea posible y, cuando finalmente se derrumbe el edificio, quizá por lo menos haya logrado rescatar de las llamas lo digno de conservarse>>.

Se dice que eso a lo cual llama Schiller “*lo digno de conservarse*” es pues la belleza y el arte propiamente. Es así como Schiller siente la necesidad de comprender todo lo relacionado con el arte, y más aún porque él practicaba el bello arte de poetizar, y además mantuvo mucho contacto con grandes escritores y compositores, no obviando que él formó parte del *Idealismo Alemán* y por tanto del período del *Romanticismo*. Así pues, antes de su muerte se decide por estudiar y dedicar su tiempo al estudio del arte y de la belleza. Y para febrero de 1791 desea estudiar la última Crítica (*Crítica del Juicio*) de Immanuel Kant, cuestión que sucede porque este último dedica una gran sesión al arte y a las bellas artes.

Schiller no lee a Kant con el motivo solamente de saber objetivamente qué es el arte o qué es la belleza, sino que lo hace para entender mejor su propio entusiasmo artístico y desde luego para homologar sus conceptos estéticos con una de las obras más relevantes y mencionadas en la época. Recordemos que Schiller también se deja influenciar y de alguna manera siente el interés de leer a Kant porque en Jena se había fundado por Reinhold una iglesia kantiana, por tanto le era curioso y necesario leer a este filósofo.

Schiller sabe que Kant ha reordenado las actividades intelectuales y prácticas de la vida, y que también ha redefinido los espacios de juego de la comprensión del mundo. Busca en él respuesta a las preguntas: ¿qué hago realmente cuando me entrego a la actividad poética?, ¿qué es lo que yo percibo como bello, gracioso y sublime?, ¿y por qué estos sentimientos pueden inducirme a empeñar la energía de mi vida en su producción? (Sfranski, R. (2006). *Schiller y la invención del idealismo alemán*, pág 342).

Schiller quien mantenía una gran relación con Körner escribe a este mismo su gran entusiasmo al leer a Kant, lo siguiente:<<No adivinarías qué leo y estudio ahora. Nada menos que a Kant. Su *Crítica del Juicio*, que yo mismo he comprado, me arrebató en su luminoso e ingenioso contenido, y ha despertado en mí un gran deseo de madurar poco a poco en la comprensión de su filosofía>> (Carta a Körner, 3 de marzo de 1791). Al Schiller leer la *Crítica del Juicio* deseó posteriormente conocer

más de las obras de Kant, por tanto se dedica en sus últimos años a leer también la *Crítica de la Razón Pura*, escribiéndole un año después a Körner lo siguiente:

<<Ahora me dedico con gran celo a la filosofía Kantiana, y tendríamos mucha materia si cada noche pudiera hablar contigo sobre ella. Es irrevocable mi decisión de no abandonarla hasta que haya comprendido a fondo, aunque necesite tres años para lograrlo. Por lo demás, he sacado ya mucho para mí de esta obra y lo he transformado en mi propiedad>> (Carta a Körner, 1 de enero de 1792).

Posteriormente y luego de otro año, Schiller le vuelve a escribir a Körner expresándole su perspectiva acerca del pensamiento kantiano; pues Kant manifestaba que el estudio de lo trascendental consistía precisamente en la demostración de que los seres humanos no pueden tener ningún conocimiento acerca de lo trascendente. Cuestión que no nos permite conocimiento alguno de la cosa en sí, por lo tanto nuestro entendimiento no puede dar ninguna información objetiva de la realidad <<en sí>>. Por otra parte, Kant establece que la naturaleza es independiente de nuestro conocimiento y por eso nos cuesta conocerla a fondo, y si la conocemos nuestro entendimiento se ha de prescribir a sus leyes.

Luego de Schiller entender este supuesto kantiano vuelve a escribir a su amigo Körner de manera emotiva lo siguiente:

Es indudable que ningún mortal ha expresado todavía una palabra mayor que el principio kantiano, que es a la vez el contenido de su filosofía entera: *determinate desde ti mismo*; y en la filosofía teórica ese principio asume esta forma: la naturaleza está bajo las leyes del entendimiento (Carta a Körner, 18 de febrero de 1793).

Schiller toma de Kant esa máxima como normativa para él (*Determinate desde ti mismo*), y hace alusión, gracias a la frase de Kant a que el hombre tiene la capacidad de producir y crear; aupando así al escritor de las tres *Críticas* y asumiéndolo como un filósofo de la libertad creadora. El centro de la filosofía kantiana consiste precisamente en la determinación de uno mismo, cuestión que para Schiller ha de conformar también el gran misterio de la libertad en la humanidad.

Por tanto, la elevación de la imaginación al trono no es obra en exclusiva del Sturm und Drang y luego del Romanticismo. Kant mismo había encausado el asunto y, teniendo en cuenta su prestigio público, sin duda fue el año más eficaz creador del nuevo monarca. Para Schiller en todo caso la elevación del rango de

la imaginación por obra de Kant es el más hermoso regalo que la filosofía podía hacer a la poesía (Sfranski, R. (2006). *Schiller y la invención del idealismo alemán*, pág 347).

El tema concerniente a las facultades del espíritu le es propio a Kant como también a Schiller y más sabiendo que este último era un gran poeta y dramaturgo, es decir, sabía él cómo se daba el juego del entendimiento y de la imaginación en el artista. Sin embargo la tarea de estas facultades en aras de lo estético consiste en el sacrificio de una facultad para con la otra, lo que significa que tanto entendimiento como imaginación deben resonar en una misma unidad.

Si la imaginación se desvincula del servicio del conocimiento y comienza su juego libre se produce el sentimiento de belleza, a lo cual dirá Kant que no es más que un sentimiento desinteresado y carente de concepto; el entendimiento por su parte trata de sustraer toda la materia reflexiva de la representación, pero debe sacrificarse cuando la imaginación impone sus propias fuerzas que son libres e imprevistas, es decir, el entendimiento se agota y cede un permiso dinámico donde la imaginación establece sus leyes arbitrarias imposibilitándose así la comprensión conceptual de la representación de forma única y determinada, y aceptando por lo cual sólo el placer de lo bello.

Schiller no se desprende del pensar kantiano, pero con el trascurso del tiempo y con sus lecturas a fondo sobre las *Críticas* se da cuenta que Kant no fue en realidad lo bastante lejos con el tema concerniente al arte y a la belleza, pues al igual que Nietzsche, Schiller cree que Kant sólo se ha quedado en el disfrute que tiene el receptor o el espectador para con el arte, pero aun así no penetró en la obra de arte como tal, es aquí donde Schiller nota que Kant flaqueó con su pensar estético, es decir, Kant no logró –o al menos así piensa Schiller- desarrollar un concepto acerca de lo bello objetivo.

Entre tantas cartas que Schiller le escribió a su amigo Körner, decide para el año de 1792 redactarle un nuevo mensaje enunciando lo siguiente:

Han venido a mi mente muchas luces sobre la naturaleza de lo bello, de modo que espero poder conquistarte para mi teoría. Creo haber hallado el concepto objetivo de lo bello, que por ello mismo se cualifica como principio objetivo del gusto, por más que Kant dude de ese concepto. Ordenaré mis pensamientos

en torno a esto y en la próxima Pascua los editaré en un diálogo: *Kallias, o sobre la belleza* (Carta a Körner, 21 de diciembre de 1792).

Ya hemos visto que Kant repercutió en el pensamiento de Schiller, hasta tal punto de querer este último saber y entender a través de la *Crítica del Juicio* su propio entusiasmo artístico. Pero como todo buen poeta y romántico no se quedó con el presupuesto estético de Kant -a lo cual Nietzsche diría que es demasiado dogmático y rígido-, sino que fue más allá de la visión cuasiteórica de Kant.

La Crítica que Schiller le realizaría a Kant en relación al arte y a la actividad artística, es que este mismo no logra inmiscuirse en la actividad práctica del arte, cuestión que le imposibilita sentir la verdadera esencia de cada arte, pues no sólo se trata de categorizar según cualidades y características estéticas, sino que también es cuestión de vivir el arte, cosa que en Schiller se da de manera equilibrada y en Nietzsche se da de manera desmesurada.

Como ya sabemos Nietzsche tuvo la dicha de conocer y practicar la música al igual que conocer todo lo concerniente al lirismo y al drama musical gracias a su maestro Wagner; por otro lado Schiller en medio de tantos artistas y escritores se adentró profesionalmente en el mundo de la poesía y el drama bien escrito; Kant por su parte fue un filósofo que ciertamente se encaminó hacia la escritura, pero no la poética como Schiller, lo cual nos permite decir que no tuvo ningún contacto con alguna de estas bellas artes y por esta razón no es conveniente tomar del todo la palabra de Kant con respecto a la jerarquía de las bellas artes.

Schiller a diferencia de Kant y Nietzsche estará de acuerdo con la importancia teórica que otorga Kant al arte de poetizar, pero quizás haya discrepancia al momento de considerar la esencia misma de este arte, pues considera que "...la poesía es el arte de dar a un libre juego de la imaginación el carácter de un ejercicio serio del entendimiento" (Kant, 1790. LI, pág 146), esa definición no está del todo mal porque se ajusta a la esencia de la poesía, pero ciertamente nos permite vislumbrar la carencia de sentido común, intuitivo y sensitivo de Kant, pues no toda poesía necesariamente debe invitarnos a la reflexión o de alguna manera no sería en primera

instancia la tarea que ella debe elaborar en nosotros, sino más bien el invitarnos a fantasear y a deleitarnos con suma comodidad y serenidad.

El problema que Schiller evidencia en Kant es que teoriza hasta lo más subjetivo (sentimientos) que posibilita el arte, y más aún cuando este mismo no es un artista de alguna de las bellas artes mencionadas por él –pues no sabemos a ciencia cierta si Kant realizó alguna actividad artística en su vida-. Por otro lado Kant no otorga un lugar digno a la música, y esto es preocupante porque Schiller el 18 de marzo de 1796 escribe una carta a Goethe enunciándole que tan importante es la música para un poeta, pues el estado previo al arte de poetizar no consistía más que tener ante sí y en sí un estado de ánimo musical carente de palabras e imágenes.

Si bien es cierto Schiller en sus *Cartas para la educación estética del hombre* escritas en 1795, expone qué tan importante es la actividad estética para el hombre y también la relevancia del arte y de la libertad para la invención y la creatividad. Sin embargo, Schiller considera que el hombre en cuanto ser integral debe coordinar sus impulsos para llegar al ideal estético; es decir, debe controlar y equilibrar su impulso formal y su impulso sensible.

Kant al parecer se sumerge demasiado en el impulso formal, y no es que eso sea grave, pero en cierta parte es castrante no explorar a través de las bellas artes la diversidad de sensaciones que posiblemente las podamos sentir sólo a través del impulso sensible como de seguro Nietzsche lo haría. Pero por otro lado es peligroso vivir en un constante desenfreno propiciado por el impulso sensible, porque no se nos permite hacerle frente a la realidad. Sin embargo, cuando Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia* defiende la supremacía de la música y la imagen del dios del vino, no se desvincula de la medida que es impuesta por el dios del sol, cuestión que nos invita a decir que el pensamiento estético en relación al arte en Nietzsche tiene mayor sustento que el pensamiento de Kant.

Si Nietzsche fuera tan desenfrenado, desordenado, y mundano como muchos lo catalogan no se hubiese tomado la tarea de administrar muy bien estos dos impulsos a los cuales hace referencia Schiller, es decir el impulso formal está ligado al dios Apolo y el impulso sensible está emparentado al dios Dioniso, ambos

conforman el impulso del juego o como manifestará Schiller “*La forma viva*”, es decir, Dioniso necesita de Apolo y este último habla el lenguaje de Dioniso, sólo así surge y renace la tragedia, sólo así música y poesía confluyen en una misma unidad.

Como hemos dicho en reiteradas veces la jerarquía Kantiana sobre las bellas artes flaquea y no está sustentada muy bien, es más nos atreveríamos a decir que no es una jerarquía sino más bien un juego de esencias de las artes donde ni poesía ni música obtienen un lugar determinado, como quizás lo obtienen las artes figurativas que Kant señala. Schopenhauer solió ser más sensato y respetuoso que Kant cuando en su obra *El mundo como voluntad y representación* realiza una verdadera jerarquía al hablar de las bellas artes y al determinar que la música obtiene el mejor lugar.

Como la música confiere al hombre un estado pleno donde muchas emociones y sensaciones convergen, y la poesía impacta a este mismo cuando lo llevara a un plano donde la abstracción se convierte en realidad, ambas artes entonces logran proporcionar al ánimo una aptitud especial que posibilita la integralidad de los dos impulsos antes mencionados.

De Kant sólo tomaremos en esta oportunidad los dos polos que él enuncia cuando refiere que la música está situada en un polo meramente sensitivo y la poesía en un polo reflexivo e intelectual. Como ambas artes necesitan una de la otra porque en la música se encuentra el juego de las sensaciones y en la poesía el entendimiento sobresale un poco más que la imaginación, entonces no nos queda más que conferir a estas dos bellas artes un lugar especial, ellas son por tanto la auténtica obra de arte, aquella que tiene tensión y distensión, aquella que es desenfrenada y mesurada, una obra de arte que es dionisíaca y apolínea.

Aquello que halaga nuestros sentidos en la sensación inmediata, abre nuestro ánimo delicado y sensible a toda impresión, pero, del mismo modo, nos hace menos aptos para cualquier esfuerzo. Aquello que tensa nuestras potencias intelectuales y las induce a forjar conceptos abstractos, fortalece nuestro espíritu para toda clase de resistencia, pero lo endurece en la misma proporción, y nos arrebatara tanta receptividad como nos ayuda a alcanzar una mayor actividad propia. Precisamente por eso, tanto una como la otra nos conducen al fin y al cabo necesariamente al agotamiento, porque la materia no puede pasarse mucho tiempo sin la fuerza formadora, ni esta fuerza sin la materia a la que ha de dar forma. En cambio, si nos hemos entregado al placer de la

auténtica belleza, dominamos entonces del mismo modo nuestras fuerzas pasivas y activas, y nos volvemos con la misma facilidad hacia lo serio y hacia el juego, hacia el reposo y hacia el movimiento, hacia la ductilidad y hacia la resistencia, hacia el pensamiento abstracto y hacia la intuición (Schiller, 1795. XXII Carta).

Influencia de la música en la poesía

Kant antes de comenzar a describir las tres especies de bellas artes nos enuncia que ha de existir una perfecta combinación que posibilita una comunicación eficiente y satisfactoria entre los que hablan, cuestión que nos permite hacer una analogía con respecto a la relación entre la poesía y el arte propiamente musical.

Si, pues, queremos dividir las bellas artes, no podemos escoger, al menos como ensayo, un principio más cómodo que la analogía del arte con la especie de expresión de que los hombres se sirven cuando hablan para comunicarse tan perfecta como facialmente, no sólo sus conceptos, sino también sus sensaciones. Este género de expresión consiste en la palabra, en el gesto, en el tono (articulación, gesticulación y modulación). La sola reunión de estas tres especies de expresión, constituye una perfecta comunicación entre los que hablan. En efecto; el pensamiento, la intuición y la sensación, son por ellas transmitidas a los demás, simultánea y conjuntamente (Kant, 1790. LI, pág 146).

La sensación que posibilita cada una de las bellas artes es una consecuencia de la manera en que estas mismas se manifiestan o logran ser percibidas por el receptor. Kant dirá que una bella poesía tiene en su esencia estas tres expresiones (articulación, gesticulación y modulación) y más cuando es recitada en forma de lírica, aunque también se podría incluir a la ópera como un compendio de todas las artes. Pero desde luego una comunicación perfecta supone los tres elementos, pero Kant, quizá fiel a su tendencia intelectualista en las bellas artes, va a privilegiar a la poesía, o arte de la palabra, por sobre la música y la plástica.

Ésta será más rica, no sólo en contenidos lógico-semánticos sino en ideas estéticas, esto es, en ideas que ponen en movimiento al intelecto y lo predisponen a creaciones intelectuales sublimes, y no ya como un espíritu sediento de sensaciones o de placeres puramente sensuales, irracionales, como apoderado de un pathos psicobiológico. Pero Kant no se aventura a suponer justo lo contrario: que la música, o más exactamente el “*tono*” en la comunicación, sea lo previo y fundamental en esta

excitación de ideas estéticas. No le llama la atención que en la música se hable de “*frases*” musicales, incluso de “*períodos*” enteros de expresiones musicales, y esto no necesariamente por analogía con la expresión hablada sino por derecho propio. Es lo que creemos piensan más acertadamente Nietzsche y Schiller.

Por otro lado, cuando Nietzsche hace su estudio sobre el arquetipo de Dioniso en la mitología griega, logra recordarnos sin salirse del marco de la estética musical que tanto el canto, el poema y la danza conformaban el simbolismo total del arte trágico griego, por lo que no estaría demás asociar estas tres expresiones nombradas por Kant con la trinidad artística que hace ver Nietzsche (El canto, el poema y la danza). Es por ello que nos atreveríamos realizar una analogía entre la articulación-pensamiento con la poesía, el gesto-intuición con la danza y el tono-sensación con la música; consumándose así la más excelsa expresión artística.

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobre natural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses (Nietzsche (1871). *El Nacimiento de la Tragedia*, pág 55).

Más allá de una jerarquía sobre las bellas artes, también es importante centrarnos en cómo la intuición y vivencia de la música nos prepara para la poesía. Nietzsche en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*, expone con gran admiración cómo la música llega a influir de manera inmediata en el arte de poetizar, pensamiento que llega a concretar gracias a la influencia estética de Schopenhauer y de su maestro Wagner.

Es evidente que para Nietzsche, como antes para Schopenhauer, la música no es un arte entre las artes, aun cuando lo sea de modo privilegiado. La música es una categoría del espíritu humano, una de las grandes constantes de la historia eterna del hombre. Por consiguiente, más que de música, debemos hablar de espíritu musical (Fubini (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, pág 333).

Nietzsche logra asociar la influencia de la música con los dos arquetipos mitológicos (Dioniso y Apolo), relacionando las artes figurativas y de la palabra con Apolo, y el arte propiamente musical con Dioniso. Cuando Nietzsche recurre a la

identidad del lírico como un ejemplo de la relación entre palabra y música, asegura que antes de cualquier expresión poética, éste mismo ha de convertirse en un artista plenamente dionisiaco, por lo que se identifica inmediatamente con el uno primordial, produciendo así una réplica de esa contradicción en forma de música.

Esa música que ha nacido del talento dionisiaco ahora pasa en manos de lo apolíneo como una imagen onírica simbólica; y lo que ha sido antes un reflejo a-conceptual y a-figurativo del uno primordial, ha de engendrar ahora un nuevo reflejo simbólico emparentado con una ejemplificación individual. Ese paso que hace el lírico de lo dionisiaco a lo apolíneo, donde abandona toda subjetividad para redimirse a una escena onírica, le posibilita a este (lírico) formar imágenes y conceptos mediante una asociación musical que le prepara para el acto de poetizar.

Nietzsche reafirmaba en su obra *El Nacimiento de la Tragedia* que la música y propiamente la melodía ha de generar a la poesía, pues es la melodía lo primero y universal. Todas estas afirmaciones que realiza Nietzsche con respecto a la preeminencia de la música, son deducciones que surgieron de un estudio arquetípico de los dos dioses artísticos con respecto a un lenguaje universal no tan representacional y más sensorial.

La problemática que se presenta con respecto a la concepción lingüística de la música, es que esta misma busca decir algo que no puede ser puesto en palabras, es decir, dice y no dice algo como expresión determinada; porque la música es un lenguaje abstracto y difuso que logra compaginar con el estado de ánimo y con los recuerdos del receptor. Por tanto la música logra significar pero no denotar.

Paul de Man, un importante crítico literario belga el cual logra citar Guervós en su obra *Arte y Poder*, expresa que la estructura de la música es muy diferente a la estructura de la poesía o al menos a la del lenguaje, pues hay estructuras que se basan en signos como podría serlo la poesía. El código musical según este crítico literario no se fundamenta en nada sustancial, pues es un código vacío porque la música no ha de tener un carácter representativo sino más bien relacional.

El estado dionisiaco musical hace desencadenar en el poeta una serie de representaciones que han de ser consecuencia de las relaciones y combinaciones que

hace este mismo con los diversos sonidos, ritmos y melodías, por lo tanto podríamos tomar el argumento de Paul de Man como justificación del por qué el poeta luego de escuchar una melodía puede adquirir un carácter más original, creativo y metafórico al momento de poetizar. Un aspecto muy importante que repercute en la poesía, es la asociación que hay entre el ritmo y los versos, pues las leyes del ritmo han de regular la estructura silábica de las palabras que conforman los versos.

Muchos están convencidos de que la música es un lenguaje, tanto así que la califican como un lenguaje universal; lo cierto es que la música es un lenguaje universal porque se ha de convertir en una especie de retórica convencional, aunque muy en el fondo no se enuncie de manera inmediata por signos o símbolos como el lenguaje de la palabra, sino más bien como una música de recuerdos que despierta el interés imaginativo del espectador.

Ese proceso de asociación y relación entre la música y la poesía, se basa mayormente en un proceso cognitivo y sensitivo, donde asociamos las figuras melódicas, armónicas o rítmicas a un elemento extramusical. Es por ello que Schiller admitía la influencia del ánimo musical -llamado dionisiaco por Nietzsche- como algo inexplicable pero no dudoso que intervenía de manera directa antes de él poetizar.

Schiller por su parte entiende que ese estado preparatorio musical previo al acto de poetizar, no debe predisponer al poeta solamente al éxtasis de ese estado musical, sino que más bien debe prepararlo para la actividad poetizadora, sin eliminar las cualidades esenciales y particulares de la música; cumpliéndose así el estado puro estético que le ha de permitir al poeta pasar de un arte a otro sin que el anterior lo deje torpe e indispuerto.

Con esto queremos decir que Schiller entiende que dos son los elementos que se deben tener en cuenta para poetizar: 1) Una excitación musical (Dionisiaca) y 2) un proceso asociativo y simbólico donde resulten las imágenes y las palabras (Apolíneo). El estado dionisiaco no puede dejar al artista indispuerto o torpe, pues entonces no ha de resultar la poesía y mucho menos se ha de cumplir un estado

estético puro como afirma Schiller en sus *Cartas para la educación estética del hombre*.

La música puede crear imágenes, pero el camino inverso es imposible, pues el mundo de la apariencia, o el de los conceptos, no puede engendrar el mundo de la no-apariencia, es decir, el mundo dionisiaco de la música y los sonidos. Si la música es auténticamente dionisiaca no cree que pueda obedecer y someterse a una intención poética. La música por tanto, es completamente soberana y autónoma respecto a las otras artes, de tal manera que no necesita ni de imágenes ni de conceptos, tan solamente, como indica de una manera metafórica Nietzsche, <<los soporta a su lado>> (Guervós (2004). *Arte y Poder*, pág 109).

Decía Nietzsche que la música no es clarificada por la palabra, pero sí clarifica a esta misma, por lo que colocarle a una poesía música es cerrarse a la posibilidad de entender primeramente el mensaje del universo y es desprenderse del *Uno primordial* donde los impulsos y pasiones no están determinados por formas, palabras, signos y símbolos concretos, sino por un juego divertido y contradictorio de sensaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, F. (2013). Ritmo y Rima: Música y Poesía. *Universidad Nacional de Educación a Distancia*, Disponible en: <file:///C:/Users/pc1/Downloads/ritmo-y-rima--música-y-poesía--rhythm-and-rhyme-music-and-poetry.pdf>.
- Berlín, I. (1965). *Las Raíces del Romanticismo*. Editorial Taurus.
- Caballero, S. (2014). Dioniso en la Poesía Lírica Griega. *Universidad Complutense de Madrid*. , Disponible en: <http://eprints.ucm.es/24575/1/T35156.pdf>.
- Fidias, A. (1999). *El Proyecto de Investigación, Guía para su elaboración. Revisión por Carlos Sabino*. Caracas-Venezuela: Editorial Episteme ORIAL.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Editorial Alianza Música.
- Guervós, L. (2004). *Arte y Poder: Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Editorial Trotta.
- Hegel, G. (2007). *Lecciones sobre la estética. Traducción de Alberto Brotons*. Madrid: Editorial Alkal.
- Kant, I. (1876). *Crítica del Juicio. Traducción de Moreno Alejo y Ruvira Juan, con una introducción de Barni F.* Madrid: PsiKolibro.
- Márquez, B. (2005). Poesía y Música, Relaciones Cómplices. *Universidad de Almería*, Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>.
- Marrades, M. (2012). Una perspectiva sobre la Filosofía de la Música. *Universidad de Valencia*, Disponible en: [file:///C:/Users/pc1/Downloads/Dialnet-UnaPerspectivaSobreLaFilosofiaDeLaMusica-4247071%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/pc1/Downloads/Dialnet-UnaPerspectivaSobreLaFilosofiaDeLaMusica-4247071%20(2).pdf).
- Marruedo, S. (2015). Música en los Fundamentos del Logos. *Universidad Complutense de Madrid*, Disponible en: <http://eprints.ucm.es/33909/1/T36656.pdf>.
- Nietzsche, F. (1973). *El Nacimiento de la Tragedia*. Editorial Alianza.
- Ochoa, C. (2009). El proyecto estético de Friedrich Schiller: lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento. *Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú*, Disponible en: file:///C:/Users/pc1/Downloads/DI_FRANCO_OCHOA_CARLA_PROYECTO_ESTETICO.pdf.
- Pinilla, R. (2013). Kant contra Kant: La cuestión de la música en la Crítica del Juicio. *Universidad Pontificia de Comillas*, Disponible en:

https://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/129960/1/Kant_contra_Kant_La_cuestion_de_la_music.pdf.

Safranski, R. (2006). *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets.

Schiller, F. (1796). *Escritos sobre estética: Sobre el uso del coro en la tragedia*. Editorial: Tecnos.

Schiller, F. (1795). *Cartas para la educación estética del hombre*.

Schiller, F. (1794). *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Editorial Icaria.

**LIZDARIBETH JOSEFINA TORREALBA
HERNÁNDEZ**

Es profesora de Educación Musical. Egresada de la Universidad Pedagógica de Experimental Libertador “IPC” en el año 2017 y Licenciada en Filosofía de la Universidad Católica Santa Rosa (USCAR), egresada en el año 2018. Ha realizado sus estudios musicales de Viola, Práctica Orquestal, Práctica Coral, y Materias Teóricas Musicales en el Conservatorio de Música Simón Bolívar y en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (IPC). Fue ganadora del 1er Concurso de Ensayo Breve “1984 y Totalitarismo”. Premio entregado el 14-11-2015 por la Escuela de Filosofía de la UCSAR y también participó en calidad de Ponente en la “IX Jornada de Estética “Señales, rutas y gustos en la investigación artística”, presentando una ponencia titulada: “La subjetividad ligada a una verdad sensible”. Actualmente se desempeña como profesora de música en el Maternal Inteligente Step by Step y como profesora de Filosofía en la Universidad Católica Santa Rosa.

