



## Cualquiera puede ser artista

*Acercamiento al problema desde la estética del Romanticismo alemán*

por Alejandro Peña Arroyave

Novelar  
 Romanticismo  
 Espectador  
 Crítica  
 Emancipación

### LA TEORÍA SOBRE LA NOVELA EN EL ROMANTICISMO Y LA EMANCIPACIÓN DEL ESPECTADOR

No es este el lugar para hacer una reconstrucción detallada de la estética romántica y sus implicaciones para el arte occidental. Sin embargo, una breve aproximación a sus concepciones acerca de la novela dará algunas indicaciones acerca de lo que aquí abordamos como emancipación del espectador. La novela no es para los románticos un género más dentro de las artes, es el género por excelencia, el culmen y dirección a donde debía apuntar toda intención creativa elevada. Y esto tiene un principio en las cuestiones generales de su estética. Para los románticos era necesario crear una revolución frente a los afanes clasificatorios racionalistas de la Ilustración. Ya los románticos del llamado *Sturm und Drang* salieron al paso a dichas pretensiones ilustradas y opusieron como centro de resistencia todo un pensamiento anclado en la sensibilidad, la

intuición, el sentimiento; en categorías que quedaban relegadas o subsumidas por la razón bajo su programa de dominación, científica en principio, y naturalmente extensible a otros ámbitos. En efecto, los románticos intuieron (no puede haber mejor expresión para ello) hacia dónde se dirigían los afanes ilustrados. Por ello ante las pretensiones clasificatorias y reduccionistas de la modernidad ilustrada, los románticos opusieron un pensamiento en el que se revaloraba ante todo la noción de individuo. En esa revaloración surgió la pregunta por la interioridad y la connatural pregunta por la experiencia personal elevada a valor supremo.

El Romanticismo liberó, dicho de modo muy apresurado, la opinión personal del ámbito de lo reducido y opacado por un sistema, elevándola a los terrenos de la verdad y de la validez universal en tanto expresión de un sujeto con valor infinito. Esto puede decirse desde un punto de vista general del pensamiento romántico. Una de las cuestiones que hace que la estética romántica signifique un punto de inflexión en el pensamiento occidental, tiene que ver ante todo porque es allí donde se da una elaboración sobre la crítica de arte. Y esto tiene a su vez un entramado más hondo; a pesar de concederle al arte la capacidad de elevarse a lo infinito y expresar la totalidad, en el Romanticismo mismo se asume que el arte no es totalidad y nunca enuncia una verdad acabada. Así como la vida del hombre es expresión de una totalidad en el fragmento de su devenir, el arte es también fragmentario. Cada obra está en su devenir y el creador ha de poder reconocer esto. Por ello no sólo ha de poder liberarse de su obra, siempre in-

acabada, sino saber que el movimiento que le completa en su incompletitud es la crítica, el encuentro con un espectador que no mira ya pasivamente sino que viene a ser co-creador. Así, la crítica era para Friedrich Schlegel, poesía de a poesía, movimiento incesante de la obra ya no condenada a ser producto de un yo creador y aislado, sino liberada a otro que le completa, que la recrea<sup>1</sup>. Pero esto tiene un valor más allá del mero interés estético; se admite que el artista no tiene la verdad sobre su obra y por tanto no es cerrado todo lo que diga o cree. Hay espacio para la mirada y la voz del otro. Es la caída de la autoridad encarnada en el autor, en el genio, aunque ello parezca la mayor contradicción romántica.

Y la manera en que para el Romanticismo se podría cumplir esa pérdida de autoridad, ese estrechamiento entre arte y vida y esa apertura a posibilidades liberadas ya de la circular búsqueda de una única verdad, se daba en la novela. Ésta es la obra por excelencia romántica, pues de ahí toman los románticos su nombre. *Romantik* viene de *Roman*, novela, y ésta de *romance*. La novela es lo que mejor define al Romanticismo. Así, cuando Novalis pide romantizar (*romantizieren*) al mundo, no está diciendo otra cosa que novelar la realidad<sup>2</sup>. Lo que implica que se comprende que no

<sup>1</sup> Es desde este punto de vista que, por ejemplo, el proyecto de la educación estética de Schiller adquiere potencia como pensamiento emancipatorio desde la sensibilidad, cfr. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. También Hölderlin y Schlegel pensaron en una educación estética en la que la poesía sería la maestra de la humanidad, cfr. Friedrich Hölderlin, *Ensayos*. Y desde la óptica de la poesía en relación con la creación de una nueva mitología que diera fundamento a la cultura cfr. Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*.

<sup>2</sup> Novalis, *Obra selecta*, 82.

hay ninguna verdad salvo la de la propia invención y recreación. Se comprende que no hay ningún sistema concreto y único ni una sensibilidad homogénea y pasiva para formas concretas. Ahora tanto artista como espectador pueden determinar las reglas para el arte, pues son ellos, en tanto que hombres, en tanto que criaturas vivientes, sus portadores<sup>3</sup>. Con el Romanticismo se comprende, en el caso concreto de F. Schlegel, que no es posible tener un sistema que pueda explicar la totalidad de la vida del hombre. De ahí que, precisamente, en la época de los grandes sistemas filosóficos, en una época “tan poco fantástica”, es decir, tan racional, Schlegel prefiera el aforismo y el fragmento como medios para pensar y expresar la situación del hombre en el mundo. Con ello, Schlegel niega toda posible unidad originaria, delatando a ésta como construcción de la razón, no como algo constitutivo de la existencia, a ésta corresponde más bien lo fragmentario, lo azaroso, y ello debe ser trasladado a los principios creadores del arte y viceversa. La vida es entendida como novela que ha de ser escrita por nosotros mismos y en la que ningún género predomina. Un arabesco en el que todos los géneros posibles se entrecrucen como los momentos de una vida, con la unidad especial que sólo permite el fragmento. La novela, dice Novalis, no ha de ser un *continuum*, sino una construcción en la que el mínimo fragmento ha de ser un conjunto por sí mismo<sup>4</sup>.

Aunque acaso sean estas posturas un poco olvidadas y tal vez sepultadas ya por estéticas que sin embargo no han cesado de apoyarse

en ellas, podemos ver de qué modo, ante todo con nociones como la de novela en que se vinculen los géneros en una obra inacabada y fragmentaria, la estética romántica pone de presente las bases para una revolución estética en el sentido de abogar por la liberación del espectador, de hacerlo consciente del entramado de la obra. Este retroceso nos indica acerca del lejano entrecruzamiento y origen de potencias creativas que, en cierto modo, consideramos tremendamente novedosas y *originales* de nuestra época. Ello nos lleva a considerar que nuestra época y sus *nuevos* derroteros no son de hecho tan nuevos y que una época siempre es deudora de la anterior aunque, naturalmente, parezca novedosa. Una época no puede dejar atrás a otra sin la mediación de otros momentos. No hay saltos en la historia, hay superación, como muy bien lo enseñó siglos atrás Hegel con la *precisa* multi-significación de la palabra *Aufhebung*. Así, la teoría sobre la novela del Romanticismo dejará abierta la vía a una nueva forma de recepción que determinará, como ahora lo vivimos, una nueva forma de sensibilidad en la recepción de las obras de arte basada en la fragmentación y en la multiplicidad de posibilidades.

#### LA CONFIRMACIÓN POSMODERNA DE LA EMANCIPACIÓN DEL ESPECTADOR

Teniendo esto en cuenta, podemos ver que nociones como muerte del autor, nacimiento del lector, escritura fragmentaria, escritura al infinito..., que han pasado por categorías propiamente contemporáneas, han tenido ya su historia. Y dichas categorías resultan contemporáneas sólo en la medida en que lo llamado

3 Schlegel, *Poesía y filosofía*, 95.

4 Novalis, *Estudios y fragmentos I*, 162.

posmoderno ha caminado siempre al lado de lo moderno como su hijo más legítimo (en el mismo sentido que el Romanticismo sería el hijo más legítimo de la modernidad). Hay sin duda una relación de continuidad extraña entre lo posmoderno y lo romántico, por lo menos desde el plano estético. Los llamados posestructuralistas, como agentes, conscientes o no, del llamado posmodernismo, parecieran retomar y reelaborar nociones puramente románticas. Es cierto; el Romanticismo no es un periodo del arte, es una actitud que no se deja rebasar o sepultar por la historia. Partiendo de esto llegamos a otra tesis incluso más sugerente, la identificación y dependencia de la posmodernidad con la modernidad.

La llamada posmodernidad, vendría a ser, no el opuesto de la modernidad, sino otro de sus brazos que no habría logrado extenderse lo suficiente, por razones concretas en este caso, de avances tecnológicos; el hijo espera que el padre lo nutra para superarlo. En ese sentido estaríamos hablando más que nada de una suerte de relevo generacional. Por otro lado, y en este caso en concreto, tendría que pensarse del modo más estrecho a la modernidad como condición de posibilidad de la posmodernidad. Y ello entendido, naturalmente, no sólo desde el ámbito meramente cronológico, sino, como se ha insinuado, desde la fundamentación teórica, filosófica, científica, política y cultural.

Teniendo a sus espaldas los presupuestos modernos, la posmodernidad da como resultado lo que con Josefina Ludmer podemos llamar realidad virtual o realidad aumentada<sup>5</sup>.

Es el borre de las fronteras entre realidad y ficción que da lugar al surgimiento de un tiempo cero. En ese orden de ideas desaparecen las instancias de legitimización amparadas en los viejos paradigmas. Desde el punto de vista del arte, podemos encontrar que se quiebra su autonomía en la medida en que todas las esferas caen bajo la noción de desdiferenciación. De tal modo que podríamos hablar de posautonomía del arte. Efectivamente, ya no estamos en posición de hablar de arte como una esfera cerrada con sentido sólo para ella. Ni por supuesto, tampoco de volver a ubicar al arte en situación de dependencia, por así decir, premoderna. Se trata, sencillamente, del borre de las fronteras entre las esferas. Es, en gran medida, la encarnación suprema de una sensibilidad que ha crecido para lo homogéneo, como lo anunciara Benjamin con la noción de pérdida de aura de la obra de arte<sup>6</sup>. En efecto, esa homogeneización determina de manera bastante aguda y precisa la clave que da el paso hacia un arte de masas que desencadenará en esa noción de desdiferenciación. Pero Benjamin advierte que si bien esto se presenta bajo la forma de la reproducción que permite la técnica, fue posible precisamente por el crecimiento de la sensibilidad para lo homogéneo. Por tanto, el arte se acerca más que nunca a lo cotidiano hasta el punto de perderse la *frontera* que podía crear el aura. En ese entrecruzamiento de esferas se borran, para el arte, las nociones de arte bello y arte de hacer, en el sentido en que lo precisa y distingue Michel de Certeau. Con lo cual, se borran las esferas de distinción entre arte

---

lación.

<sup>6</sup> Cfr. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

<sup>5</sup> Cfr. Ludmer, *Aquí América Latina. Una especu-*

y mercancía, por ejemplo, o encontramos que cualquier artefacto puede ser también considerado como arte, etc.<sup>7</sup>.

¿Cuál es, entonces, la noción que borra la esfera de autonomía del arte? El movimiento histórico que va legitimando y creando las condiciones de posibilidad para deslegitimar paradigmas establecidos. Así como hubo un momento en el que el arte no era autónomo, y luego uno de autonomía, resulta plausible hablar de un momento de posautonomía. Dicho momento no es ninguno de los anteriores pero se debe a ellos. La posautonomía muestra que el arte ya no tiene que mostrar distinción frente a otras esferas. Ya no hay distinción porque sencillamente en el tiempo cero ya no hay esferas de distinción; estamos de lleno en el borre de fronteras que nos deja en el gran escenario de la realidadficción. Pero, como se ha insinuado, esa realidadficción surge del terreno preparado por la homogeneización de la sensibilidad que permite se genere un arte de masas. Cada uno puede tomar la palabra y decir algo. Por un lado, porque se borra la idea de obra acabada y de esfera cerrada. Esto en la medida en que en la realidadficción no hay bloques de lo uno o lo otro, sino continuidad. Y por otro lado, porque se borra la frontera entre espectador y creador, pues en realidad estos roles tampoco estarían ya separados en la medida en que desaparecen, entre otras cosas, las instancias de legitimación de esas esferas<sup>8</sup>. Desaparecen las autoridades que di-

cen qué leer, en qué formato, etc. Del mismo modo que desaparecen las que dicen qué y cómo crear. Siguiendo ese orden de liberaciones, desaparece el espectador pasivo que, de haber existido alguna vez, espera un discurso del autor como verdad revelada e irrefutable, para que surja el espectador que a su vez puede ser interlocutor<sup>9</sup>. Un espectador que ahora puede elegir de qué modo acercarse a la obra, y más aún, interactuar con la obra que tiene en frente, criticarla, recrearla.

Estas nociones nos vienen a poner de frente con problemas de la estética contemporánea o posmoderna tales como muerte del autor, nacimiento del lector, creación y lectura fragmentarios. Nociones que indudablemente son claves dentro del entramado particular de la escritura en la época contemporánea. Esto nos lleva entonces a preguntar, por ejemplo, por la importancia que ha tenido el espectador dentro de la historia y desarrollo de la creación. ¿De qué modo ha sido el espectador el que en las distintas épocas ha ido *condicionando* la manera y los formatos en que ha aparecido la obra de arte? Es una pregunta que resulta válida, si no desde el nacimiento de creación artística y de la noción de autor, sí por lo menos antes de que Barthes y la crítica posmoderna decretara, tardíamente, el nacimiento del lector<sup>10</sup> que, naturalmente, puede extenderse a la noción de espectador. La noción de nacimiento del espectador hay

7 De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 29.

8 A modo de ejemplo, en nuestra época con su apertura extrema proporcionada por lo digital y virtual, se diría que para todos hay la posibilidad de crear y difundir un contenido, con los más bajos costos, por

fuera de alguna autoridad estética que pueda controlar o legitimar. Pero, naturalmente, para superar dichas instancias de legitimación y aprovechar esas ventajas de la tecnología, se ha tenido que operar con anterioridad una emancipación en quien lo hace.

9 Rancière, *El espectador emancipado*, 22-23.

10 Barthes, *El susurro del lenguaje*, 70-71.



que plantearla a su vez en relación con su emancipación. Hoy, dicha emancipación hay que pensarla y buscarla antes de las teorías propiamente posmodernas, como lo hemos advertido desde nuestra indagación acerca del *novelar* de los románticos. En el fondo de esa estética está la idea de comunidad y de educación en lo estético como lo propusiera por ejemplo Schiller<sup>11</sup>. Una idea basada en la consideración del espectador como actuante y nunca sólo como agente pasivo dispuesto a recibir un contenido sin actuar o hacer algo él mismo con dicho contenido. Dicha consideración del espectador está hecha en el sentido en que actualmente lo plantea Rancière; el espectador se emancipa cuando se disocia la relación entre causa y efecto en la representación. Es decir, el espectador nace cuando se admite que lo puesto en la obra no puede pasar al espectador como si fuese un recipiente vacío. Es un error de principio pensar que el espectador está vacío y que por ello es pasivo. Esa disociación de causa y efecto señalada por Rancière, traería como consecuencia que, en el proceso de emancipación del espectador, se juega un tercer elemento que no se deja homogeneizar y por ello mismo hace posible la emancipación. En la medida en que no hay un contenido que pueda pasar de modo preciso y exacto, y que tampoco hay un espectador pasivo, lo tercero en la relación resulta ser lo li-

berador. En el caso concreto del teatro (que es el ejemplo que presenta Rancière) es el espectáculo mismo y su entramado lo que deviene liberador. En el caso de la literatura es el libro y lo que le hace posible, la escritura, la lengua, etc., el entre en el que se cuenta y se traduce algo a una inteligencia similar y nunca menor.

En este horizonte de la emancipación del espectador, resulta crucial y fundamental el análisis de Mijail Bajtín y su noción nuclear de novela polifónica. En efecto, en sus estudios acerca de la novela de Fiódor Dostoievski, y ello puede extenderse a gran parte de la novela del siglo XIX, Bajtín encuentra que ahora los personajes muestran ser conciencias que encarnan y expresan una realidad que se hace en el entramado del lenguaje<sup>12</sup>. Son conciencias que se expresan emancipadas de un autor visto como la figura omniabarcante y omnisapiente que es dueño de unas verdades que deposita en unos personajes y que luego serán vertidos en un lector pasivo que espera ese contenido. Pero en la medida que, según Bajtín, los personajes mismos se emancipan como conciencias que articulan un discurso polifónico, el autor se retira y pierde autoridad dejando a esas conciencias en diálogo.<sup>13</sup> Para Bajtín, la realidad del hombre es el entramado del lenguaje y los sentidos que se entrecruzan; hablamos todo el tiempo sobre sentido o discursos ya hechos, ningún hombre es por tanto creador de enunciados sino intérprete y recreador de sentidos.<sup>14</sup> La escritura como

11 Si bien es cierto que en el Romanticismo alemán no logra superarse cierto sesgo aristocratizante del arte y que la mayoría que se pensaba para la educación estética de la humanidad era en realidad una minoría casi llevada al extremo del círculo de iniciados, a pesar de ello, son las posturas románticas, básicamente acerca de la novela, las que liberan el papel de la crítica y por tanto dan mayor autonomía a la obra de arte. Y no sólo a la obra, sino también al espectador en la medida en que abren a un rasgo co-creador, como se trató de enfatizar más arriba.

12 Cfr. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*.

13 Ibídem

14 Y esto puede entenderse en el sentido en que Heidegger planteaba nuestro ser atravesado y constituido por el lenguaje al llegar a un mundo ya significado,

toda representación artística no puede ser sino tejido. Un tejido que naturalmente está sujeto a ser rebatido, puesto en duda. Y es de ese modo que, como bien lo señalará posteriormente Barthes, el autor muere porque el texto es discurso, no es naturaleza. Es construcción de sentido y en tanto construcción sólo puede ser plural; son modos y acuerdos (o desacuerdos) sobre cómo entender y leer una realidad determinada. Es por ello que el autor pasa de ser la figura de autoridad, ligada con la verdad y la genialidad, a ser, como lo señalará luego Foucault, una función dentro del entramado de los discursos<sup>15</sup>.

Pero este autor cae porque hubo una revolución estética anterior a sus postulaciones. En efecto, Bajtín lo postula desde la narrativa de Dostoievski, es decir, sobre una obra del siglo XIX. Esta no es una indicación menor. En ese mismo siglo hallamos una novelística como la de Balzac y Flaubert en las que las verdades, los grandes temas y las grandes cuestiones, están planteadas desde personajes en cierto modo minúsculos y que antes no habrían tomado la palabra; es la revolución estética que redefine los valores de la representación. Ahora lo grande y elevado no es dicho exclusivamente por los grandes personajes, lo puede decir cualquiera porque de allí surge, del entramado social. Es una estética de la liberación de los discursos en los que los roles se entrecruzan y las fronteras entre lo alto y lo

bajo se comienzan a desvanecer. Este discurso es polifónico, inatrapable por la teoría y también inatrapable por los cánones. Al Romanticismo se debió, en uno de sus movimientos paradójicos, la liberación del arte a la vida, al azar de sus movimientos infinitos en la finitud de cada hombre. El arte al hacerse consciente de tal modo de su ligazón con, y dependencia de la existencia, deviene así carnaval en el que cada uno tiene el espacio y las facultades para expresarse. El punto fundamental es que cada uno de verdad se apropie de esas facultades y, al modo en que lo pedirían los románticos, devenir el espectador crítico que puede siempre reelaborar aquello que recibe, interrogar, establecer diálogo. No de otro modo puede verse que aún en la época de la desdiferenciación queda espacio para hacer concreta la libertad, para crear.

cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*. También Martin Heidegger, *De camino al habla*. Ello también puede rastrearse en el sentido en que, de modo más reciente, lo ha pensado Peter Sloterdijk, *Llegar al mundo es llegar al mundo del lenguaje, al mundo del sentido, más exactamente al mundo que el lenguaje mismo crea*. Cfr. Peter Sloterdijk, *Venir al mundo, venir al lenguaje*.

15 Cfr. Foucault, *¿Qué es un autor?*

Novelar  
Romanticismo  
Espectador  
Crítica  
Emancipación



## Bibliografía

- Hölderlin, Friedrich. *Ensayos*. Madrid: Hiperión, 1990.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. A Callias. Barcelona: Antrhopos, 1990.
- Schlegel, Friedrich. *Poesía y Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Schlegel, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal, 1996.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Odós, 1990.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. I*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Novalis. “Fragmentos y estudios I”. En Arnaldo, J. (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987), 162-163.
- Novalis. *Obra selecta*. Medellín: Endymiión, 1989.
- Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.