

## **La caricatura realista del ideal romántico.**

**Camila Bejarano Petersen<sup>1</sup>**

Trabajar sobre el realismo artístico abre un importante campo de problemas, entre los cuales, la cuestión de la verdad del arte emerge con insistencia. Es en este sentido que se despliega la tradicional oposición entre románticos y realistas, oposición que generalmente sostiene al surgimiento del realismo como resultado de un gesto de reacción contra el “idealismo” romántico. Sin embargo, tal oposición planteada en términos netos o bien, considerado sólo las discontinuidades, no permite observar ciertos lugares de borde y de contacto que manifiestan por una parte, la continuidad del paradigma romántico, asociado al estatus de revelación ontológica, que el realismo recupera; y por otra, lo que podría ser pensando como cierto ‘triumfo’ realista en la batalla discursiva sostenida en la oposición con lo románticos. Es decir, que se advierte en los modos en que ambos proyectos estéticos han sido predominantemente recuperados por las historias y críticas del arte, el privilegio de una perspectiva reducida e incluso “achatada” del romanticismo. Siendo dicha reducción resultado de que la crítica realista opera como clave de lectura privilegiada sobre el romanticismo, clave que funciona desactivando la dimensión vanguardista de aquel. En las líneas que siguen se tratará de explicar esta afirmación y de especificar alguno de sus alcances.

**Palabras claves:** realismo, romanticismo, metadiscursos.

### **The realistic caricature of the romantic ideal.**

Realism in art involves an important sphere of problems between them the subject of the truth of the art emerges as a persistence question. In that way works the traditional opposition between romanticism and realism, opposition that usually is explained assuming that the realism was the result of a reaction gesture against the romantic's “idealism”. However, this opposition considered in absolute terms –as limits were only established by discontinuities- does not aloud distinguish some places of contact and also some important continuities. In the first place, it is referred to the continuity of the romantic paradigm of art -related with the status of ontological revelation- that it is possible identify in realists' conception. In the second place, it is related with the way in which romanticism is considered by art's histories and critics in an abridged or “flatted” perspective, modality that could be explained as the result of the success of the realistic position on the discursive battle maintained against romanticism. It is to say, that the realism ideal, including the opposition, works as the dominant perspective to consider the romanticism esthetics project. Those propositions are going to be develop in following lines.

**Key words:** Realism, Romanticism, metadiscourses.

### **1. La concepción realista y el ideal romántico.**

Cuando se localiza al Realismo, entre las oposiciones que lo caracterizan, es frecuente aquella que lo diferencia y ubica en clara tensión respecto del Romanticismo. Esta oposición, que incluso aparece como clave de lectura del surgimiento del realismo, supone un aspecto de notable importancia en la definición de su campo conceptual. Vale decir, que no sólo los diccionarios y enciclopedias definen al realismo como al «movimiento artístico y literario que surge a mediados del siglo XIX como reacción contra al romanticismo». Por ello, entre los aspectos que operan como soportes de la confrontación entre realistas y románticos, en una escena de tensión estilística

cruzada, se menciona además de la crítica de lo románticos hacia los realistas, la inversa, la que el realismo formula al romanticismo. Esta posición, en principio, puede ser detectada en el manifiesto “El Realismo” (1855), escrito y presentado por Gustave Courbet durante su exhibición “Le pavillon du Réalisme”. En dicho manuscrito -que preanuncia el valor que tendrán los manifiestos en las rupturas y vanguardias artísticas-, Courbet, tras cuestionar al academicismo, sostiene que el cambio que él espera para el arte no es el fin ocioso o absurdo de “l’art pour l’art”. Señalemos, que este postulado del arte por el arte, claramente adjudicado a los románticos, parece operar tras los realistas, focalizando tres aspectos identificados como dimensiones cuestionadas por parte de estos al arte romántico, a saber: ser un arte individualista, ser eminentemente subjetivo y ser idealista. Así, estos atributos definen para los realistas a un arte alejado de la vida verdadera y de la adecuada representación del mundo del momento, es decir, lo que para ellos sólo puede dar lugar a un mal arte y no, a un arte verdadero. Observemos que esta crítica es permanentemente retomada como bandera contra el Romanticismo. Aún más, su vigencia se advierte en nuestro días y aparece olvidando u omitiendo lo complejo del movimiento Romántico, sus diversas líneas de pensamiento y producción, complejidad que se advierte en la posibilidad de que los románticos preanunciaran cierto antirromanticismo (Schaeffer, 1987, [1990], 129); (Steimberg, 1997)<sup>ii</sup>. Conviene en tal sentido recordar muy brevemente, apenas un rápido esbozo, algunas dimensiones ligadas a la perspectiva Romántica, para introducir la complejidad que una imagen “penosamente simplifica” – nos dice Oscar Steimberg- tiende a minimizar. Simplificación del romanticismo que toma fuerza de la crítica sostenida por la posición realista. Entre las omisiones debemos señalar aquella, quizás más evidente, que elide la consideración de las diversas vías del pensamiento romántico ligada a las distintas “escuelas” (románticos alemanes de Iena o de Heidelberg, románticos franceses), y las distinciones posibles entre autores considerados románticos. Por otra parte, parece necesario recordar la discusión que el romanticismo establece frente a los postulados del Iluminismo, en lo que hoy podríamos pensar como la asunción del estatuto discursivo del mundo y la comprensión de lo humano, no sólo como el uso de una plena conciencia o razón, incluyendo en tal sentido otras dimensiones del ser humanos, como lo pasional (y lo que hoy podría ser pensado como lo inconsciente), o aquella dimensión que introduce a la contradicción, no como un error, sino como el espacio de transformaciones y creaciones. A su vez, recordemos que los románticos resituaban al arte, considerándolo como espacio que no debe estar a la zaga de otras disciplinas y prácticas hasta ese momento consideradas jerárquicamente como portadoras de los valores más “elevados” (la ciencia o el saber, lo moral, lo político)-, asumiendo que el arte permite el despliegue de esos saberes a través de

reglas y postulados que le son propios. Mencionemos también la discusión sobre la norma estilística que deja de pensarse como restricción dada o inmutable, para pensar que las reglas, el conocimiento de las reglas de los diversos universos y lenguajes, son espacios del juego creativo, modos de recreación. Finalmente, la importancia que dan a lo singular y a los nacionalismo estéticos, respecto de la perspectiva universalista del Iluminismo<sup>iii</sup>.

Volviendo al Realismo, como se ha señalado en otro lugar (Bejarano Petersen, 2005) y como la investigadora Nochlin manifiesta, “una de las causas básicas de la confusión que rodea a la noción de realismo es su relación ambigua con el sumamente problemático concepto de realidad” (Nochlin, 1971, [1991]: 11). Esta dificultad, implicada en el postulado de objetividad, se articula con la definición difundida del realismo como un “estilo sin estilo” o un estilo sigiloso. “Se trata de una burda simplificación, -sostiene Nochlin- pues el realismo no fue mero espejo de la realidad en mayor medida que cualquier otro estilo y su relación *qua* estilo con los datos fenoménicos –la *doneé*- es tan compleja y difícil como la del romanticismo, la del barroco o el manierismo” (Nochlin, 1971, [1991]:12 ). Asimismo, la autora sostiene: “No obstante, en la medida en que se trata del realismo, la cuestión se complica en gran medida por las aseveraciones de sus partidarios y opositores, relativas a la afirmación de que los realistas no hacían sino reflejar la vida cotidiana” (Nochlin, 1971, [1991]:12) Lo que me parece interesante subrayar de esta afirmación, es este punto de acuerdo en una zona tan crucial como lo es el hecho de que ambos, realistas y opositores –entre ellos los románticos-, sostengan que el mérito o el menoscabo de las obras realistas, depende de la capacidad ostentada para capturar –en sentido pleno- la realidad. En la discusión sobre la artísticidad de la fotografía Schaeffer (1987, [1990], 128-129) advierte una situación próxima: cuestionada por quienes sólo veían en ella el resultado de una reproducción mecánica o defendida por quienes admiraban la capacidad de captura objetiva del mundo sensible, la fotografía era considerada, en ambos casos, como plenamente mimética.

No obstante, debemos señalar que si bien ambas miradas, romántica y realista, sostienen que sería posible el gesto de imitación “pura”, objetiva, sin transformaciones operadas por el acto creativo o el mero cambio de escala, para los realistas ser fiel a las apariencias está muy lejos de implicar lo que la época llamaba una “servil imitación” de la naturaleza o de la realidad social. Es decir, que si bien se puede advertir un cierto punto de encuentro en la asunción del postulado de captura plena-, es necesario señalar que el tipo de ponderación establecido sobre el atributo mimético en el caso de los realistas difiere, en principio, del romántico.

Los realistas –incluyendo tanto artistas como a críticos-, se ha ocupado muy bien en señalar que el arte realista es un arte que muestra las cosas tal y como son, pero que lo hacen incluyendo o dotando a esa representación de una suerte de revelación: la obra realista no es mera «imitación

servil». Es decir, que la verdadera obra realista sería aquella que habilita un saber sobre algo esencial, algo que paradójicamente no era evidente hasta ese momento. Digo paradójicamente, ya que mientras asumen la capacidad de mostrar las cosas tal y como son, imponiendo de tal modo cierto universal en el ser de las cosas, contrariamente manifiestan que hay algo que antes no se veía y que únicamente sus obras nos hacen ver. Esta tensión entre lo visible–evidente y lo invisible–revelado opera en el núcleo del pensamiento realista y puede advertirse como condición de producción de los realismos posteriores<sup>iv</sup> (Bejarano Petersen, 2006). Ello se manifiesta con fuerza en el seno de la noción de mimesis, puesto que si bien se dice de modo corriente y repetido que el realismo estaría del lado de la mimesis, se plantea con menos frecuencia que el realismo, si bien sostiene la existencia independiente del mundo -más allá de los hombres que lo pronuncian o perciben-, exige a su arte la participación creadora del artista<sup>v</sup>. En tal sentido, si bien plantear al realismo del lado de la mimesis permite cierta síntesis expositiva, es importante recordar que, en todo caso, opera en el doble juego de lo que se dice mimético pero “al precio” de ser *poiesis*<sup>vi</sup>. La naturaleza de esta tensión puede ser comprendida si para ello recuperamos a Schaeffer, quien sugestivamente sostiene que puede advertirse en ese postulado de «revelación» que asume el realismo, la continuidad del pensamiento estético romántico. En tal sentido, es posible sostener que con el realismo nació, simultáneamente a su concepción, la tradición de una oposición: aquella mantenida entre el realismo y el paradigma estético precedente, el romántico. Dicha oposición es habitualmente considerada en términos de las rupturas que el realismo habría fijado respecto del romanticismo –o digamos, de cierto romanticismo-, siendo menos frecuente el trabajo sobre las continuidades. Sobre ellas, justamente, se detiene Schaeffer cuando advierte que el realismo retoma del romanticismo el principio de revelación ontológica conferido al arte y al artista y que, por lo tanto, el realismo lejos de romper con la perspectiva precedente, la continúa en una dimensión fundamental: “Generalmente existe una tendencia que opone la estética naturalista de la reproducción a la estética romántica de la imaginación. La oposición corresponde de hecho a una realidad histórica, pero no hay que olvidar que, en la medida en que el naturalismo es esencialmente una reacción en contra del romanticismo, comparte con él ciertos puntos filosóficos centrales referentes al estatuto del arte. Al menos es así cuando captamos la estética romántica en su formulación más coherente y más revolucionaria, a saber, en las teorías del romanticismo de Iena.”- y añade “Éstas en efecto no programan sólo el romanticismo (concebido como movimiento histórico), sino toda nuestra modernidad estética, incluida aquella que pretende ser antirromántica” (Schaeffer, 1987, [1990], 129)<sup>vii</sup>.

Retomando la observación de Schaeffer, y localizándola en torno al realismo, advertimos que el proyecto realista retoma de los románticos la reflexión sobre el lenguaje, el arte y el estatuto de la verdad (de “su” verdad). Es decir, que se pone en continuidad con el supuesto del arte como el espacio privilegiado para dar lugar a las revelaciones sobre el ser, o bien, el postulado de revelación óptica del arte. El mismo, característico del giro introducido por la concepción romántica del arte, es considerado por Schaeffer de modo más extensivo como “teoría especulativa del arte”, respecto de la cual señala: “(...) la revolución conceptual de los románticos de Iena pretende sencillamente sustituir la filosofía del arte como función ontológica: el arte es la (re)presentación del ser en su verdad, la presentificación de la esencia en el parecer. Esto significa sobre todo que suprime la dualidad entre naturaleza y cultura, objeto y sujeto, determinismo y libertad: es al mismo tiempo expresión (*Ausdruck*) del sujeto y representación del mundo, o también, inversamente, expresión del mundo como *mentruum universale* y presentación del sujeto como infinidad por venir” (Schaeffer, 1987, [1990]:130).

Dado que siempre nos han dicho que el realismo se opone al romanticismo, esta continuidad del pensamiento estético romántico en el seno de la estética realista puede sorprendernos. Pero Schaeffer va más lejos y afirma que toda la modernidad es romántica en la medida en que su alcance “ (...) en la historia de las ideas estéticas, no reside principalmente en la elección de una ontología sino en la decisión de dotar al arte como tal y en su generalidad de una función ontológica” (Schaeffer, 1987, [1990]:130)<sup>viii</sup>. En otro lugar, “El arte de la edad Moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días”, Schaeffer desarrolla esta teoría especulativa señalando sus alcances en la actual reflexión del arte. Para comprender el modo en que el realismo continúa con la perspectiva romántica en un nivel tan esencial, como el que hemos señalado y al que Schaeffer vincula con lo que llama “la sacralización del arte”, conviene recuperar la siguiente observación del autor: “La tesis, en todas sus formas y formulaciones, desde las más profundas hasta las más triviales, implica una sacralización del arte, opuesto, como saber ontológico, a las otras actividades humanas consideradas alienadas, deficientes o inauténticas. Pero muchos de sus exponentes más entusiastas ignoran, o fingen ignorar, que esto presupone también una teoría del ser: si el arte es un saber extático, es que existen dos tipos de realidad: una aparente a la que el hombre accede con la ayuda de los sentidos y su intelecto racional, y otra, oculta, que no se abre más que al arte (y eventualmente a la filosofía)” (Scaheffer, 1999: XVI)

Así, si bien cuando se habla del realismo se considera que lo caracteriza la primera concepción de la realidad a la que Schaeffer refiere, es necesario advertir que el realismo asume también el ideal del arte como revelación óptica: es decir, que supone a las obras realistas como portadoras, reveladoras de cualidades del ser que no eran evidentes.

Esta dimensión de revelación ontológica opera a mi criterio como rasgo que permite diferenciar el efecto de verdad habilitado por el realismo artístico, respecto del efecto de verdad asociado a lo documental<sup>ix</sup>. En el primer caso la verdad implica dar lugar a esta tensión entre lo visible –evidente y lo invisible-revelado, mientras que en el segundo caso, el efecto de verdad documental, se establece fundamentalmente a partir del postulado de adecuación referencial del texto al referente sin que implique el gesto de trascendencia que supone en el caso artístico. Se me podrá objetar que el documental también constituye una práctica artística. Sin dudas es así, aunque debemos, en ese caso señalar, que la artísticidad viene de la mano de cierta revelación otorgada a la obra documental o a cierto *plus* de sentido que abre el juego de lo referencial a otras funciones del lenguaje.

## **2. La operación metadiscursiva y el juego de las oposiciones.**

El reconocimiento de esta continuidad de la concepción romántica en el núcleo del pensamiento realista, permite redefinir el sistema de relaciones entre estilos. Como se ha señalado, lo frecuente es pensar al realismo en oposición neta con el romanticismo, estrategia que permite al realismo sostener la oposición entre lo que sería lo plenamente objetivo respecto de lo subjetivo, y ubicarse del lado del primero. Sin embargo, hemos visto que no trabaja así y que el juego de oposiciones es más complejo y también más interesante, puesto que implica tanto puntos de divergencia como lugares en los cuales las continuidades se manifiestan. Este aspecto adquiere una relevancia clave en la perspectiva aquí asumida, en virtud de que se piensa al surgimiento de las *escenas* realistas en términos de un sistema de tensiones estilísticas. Es decir, que se caracteriza como realistas a aquellos fenómenos de configuración diversa que, en múltiples momentos y condiciones, han sido señalados por la crítica y la teoría del arte como fenómenos que manifiestan una escena de desplazamiento estilístico, siendo fundamental el hecho de que esa escena sea leída como el establecimiento de un nuevo verosímil discursivo (Bejarano Petersen, 2003).

Lo que interesa subrayar en este lugar, es justamente que estas escenas de tensión estilística, definen desplazamientos, movimientos, que no son lineales ni en el sentido de oposiciones netas, ni en el sentido de las linealidades cronológicas. Con esto último, refiero a un aspecto que se bosqueja en la definición recuperada sobre el modo en que propongo pensar al realismo aquí y que remite a la tarea de los metadiscursos en la configuración de los fenómenos estilísticos, a saber: que los metadiscursos –críticos y teóricos- no son meramente descriptivos o inocuos respecto de los fenómenos que toman por objeto, sino que, por el contrario, las descripciones que establecen configuran a los fenómenos que definen. Para comprender esta afirmación, nos ayudará tomar algunas de las operaciones que Goodman propone para caracterizar las relaciones entre mundos (a los que podemos definir, en principio, como universos descriptivos y las reglas que los

comprenden). En tal sentido podemos advertir que en la relación entre metadiscursos y discursos-objeto, interviene como punto de partida, lo referente a los criterios de selección, los cuales se definen según operaciones de ponderación, composición y descomposición, supresión y complementación<sup>x</sup>. Es decir, que ya el sólo gesto de seleccionar un fenómeno entre múltiples posibles, así como el decidir dónde recortar, está poniendo en juego el rol modelador de la operación metadiscursiva en tanto implica, al menos, ponderar: considerar que ese fenómeno es significativo en ciertos aspectos que se consideran más importantes que otros, o que ese fenómeno caracteriza de mejor modo aspectos supuestos como significativos.

En el caso del realismo, la construcción de la escena realista está fuertemente organizada por la tarea metadiscursiva, implicando esto que he señalado sobre la ponderación –qué obra es la exponente más fiel del realismo- y siendo a su vez determinada por los supuestos que la perspectiva metacrítica sostiene acerca del lenguaje y del arte. Si bien esta manera de pensar la operación metadiscursiva no es novedosa y puede detectarse tanto en la semiótica como en los enfoques genealógicos e historiográficos, considero que siempre es conveniente recordarlo, sobre todo si, como hemos visto, implica no sólo desmontar el tipo de relación que el metadiscurso establece con los fenómenos que aborda, sino que además implica el esfuerzo extra de discutir o repensar el universo construido por los metadiscursos y los fenómenos de los que han hablado. En tal sentido, me interesa a continuación, volver a tomar la relación Realistas-Románticos, con el espíritu de dinamizar el juego de oposiciones y pensar brevemente al modo en que el Romanticismo ha sido predominantemente leído según la clave de lectura establecida por el Realismo.

### **3. Los románticos y el ideal realista.**

Trabajar sobre el realismo artístico abre un importante campo de problemas, entre los cuales, la cuestión de la verdad del arte emerge con insistencia. Es en este sentido que se despliega la tradicional oposición entre Románticos y Realistas, oposición que generalmente sostiene que el surgimiento del Realismo fue el resultado de un gesto de reacción contra el idealismo Romántico. Sin embargo, tal oposición planteada en términos netos o bien, considerado los límites como estando claramente establecidos, no permite observar ciertos lugares de borde y de contacto que manifiestan, por una parte, lo que siguiendo a Schaeffer podemos llamar la continuidad del paradigma Romántico en el Realismo; y por otra, lo que podríamos pensar como cierto triunfo realista en la batalla discursiva y en los modos en que ambos proyectos estéticos han sido predominantemente recuperados por las historias y críticas del arte. Triunfo que ubico en la cuestión de que la memoria corriente sobre el Romanticismo se caracteriza por el privilegio de una perspectiva

reducida e incluso, podemos decir “achatada” o caricaturizada del Romanticismo. En las líneas que siguen trataré de explicar esta afirmación.

Como se ha señalado, el relato tejido en torno al surgimiento del Realismo artístico a mediados del siglo XIX, enfatiza que el Realismo nace de la oposición con el Romanticismo. No obstante, hemos insistido en que tal consideración no debe ocultar el hecho de que el Realismo continúa la concepción Romántica en un punto central, como lo es el estatuto de revelación óptica ligada a la idea de trascendencia -otorgada a la práctica artística-. Por otra parte, se ha destacado la función clave de los metadiscursos en la configuración de los fenómenos, en este caso, estilísticos. Ello en virtud de que no sólo definen lo memorable (lo que se considera importante o no, lo que debe o no ser parte de la historia), sino que además determinan las condiciones de esa memoria (qué y cómo recordar -por lo tanto pensar- a dichos fenómenos). Asimismo, comprender la complejidad de esta relación entre estilos y de los estilos con sus metadiscursos, implica revisar la idea de una impronta cronológica en la definición de esas relaciones. Vale decir, que si bien el relato histórico localiza al Romanticismo como el estilo precedente del Realismo, lo que hoy consideramos el Romanticismo no es sólo el resultado de las lecturas contemporáneas a su surgimiento y del modo en que estas localizaron al Romanticismo respecto de los estilos precedentes, sino que resulta también de las lecturas producidas con posterioridad, como la introducción del modo en que el Realismo fue leído según el estilo precedente -el Romanticismo-. De modo que el Romanticismo es el resultado de ese movimiento dinámico de las temporalidades. Me refiero a aquello que Sergio Moyinendo sostiene al decir que “El Objeto de la Historia, el pasado, no existe como entidad independiente de sus realizaciones en los lenguajes que lo nombran; la línea temporal se nos presenta así como reversible y ese Objeto siempre señalado desde la contemporaneidad de la palabra que lo nombra” (Moyinendo, 2003).

En tal sentido, me parece advertir que el modo dominante en que se lee al Romanticismo, deriva de una lectura restringida del movimiento, lectura fuertemente ligada a la posición y oposición metacrítica del Realismo. Al referir a una lectura restringida, hago alusión a lo sostenido por Oscar Steimberg cuando señala: “Intento hacer hablar otra vez a los fragmentos de Schlegel -el joven- cuando pedía, en su postulación de una Poesía Universal Progresiva, que el artista fuera algo así como el vínculo de todas las imágenes posibles. Para convocar esa memoria, es necesario desprenderse del concepto, tal vez no equivocado, pero sí penosamente limitado, que solemos conservar acerca del Romanticismo” (Steimberg, O., 1997 :116 ).

La imagen tipificada y restringida del Romanticismo lo caracteriza como un arte individualista, subjetivo e idealista que todo lo subordina a la imaginación. Si bien, en principio, no parece una síntesis errónea, debemos advertir que estas características funcionan de modo dominante en



términos de una ponderación negativa. En este sentido, se dice del romántico que es quien se supone no tiene los “pies bien puestos sobre la tierra”, operando esta metáfora en términos de la falta de contacto con la realidad, de modo sancionador y dando lugar al supuesto de que hay un modo en el que sí se puede tener los pies –absolutamente, plenamente- adheridos al suelo, esto es: a la verdadera realidad. Asimismo, es posible advertir el uso del adjetivo «de visión romántica» para calificar a una obra como estando desprovista de verosimilitud, como el equivalente a que manifiesta una visión «idealizante». Observemos el desplazamiento semántico que se da entre idealista e idealizante. Mientras que el primero podría estar aludiendo a una concepción filosófica, el segundo parece aludir, más bien, a una inadecuación de la obra respecto de los fenómenos representados, como sería el mostrar sólo lo bueno de algo, ejemplo: visión idealizante de la vida en el campo. Si bien es cierto que este deslizamiento podría estar, en principio, inducido por el hecho de que el idealismo –dicho de modo general- sostiene en la «idea» el supuesto de perfección, y ello asociado a su vez al caso Romántico, daría lugar al concepto de trascendencia; o bien porque al decir, por ejemplo “ideal de belleza” se da lugar al supuesto de una belleza que no podría ser perfectible, no obstante, considero que el deslizamiento se acomoda fundamentalmente en la oposición que se establece al momento de pensar al Romanticismo desde el ideal de arte Realista. Para ello, debemos ubicar al lado de cada adjetivo adjudicado al arte Romántico -individualista, subjetivo e idealista, que todo lo subordina a la imaginación-, los valores, en principio contrarios, sostenidos por el Realismo. Esto es: individualista vs. social; subjetivo vs. colectivo; idealista vs. realista; imaginación vs. razón –dejaremos aquí de lado la cuestión de la belleza ideal-. Este procedimiento, que sin dudas puede resultar un tanto esquemático, nos permite comprender que las categorías adjudicadas a la acepción corriente y dominante del Romanticismo adquieren su valor negativo en esta oposición con el ideal Realista, sumado a otros lugares recurrentes, funcionales a esta crítica negativa, como lo son referir a la frase “el arte por el arte” atribuida sin distinciones al conjunto de los Románticos y retirando el complejo filosófico del que podría dar cuenta. Considero que este esquema de pares de oposiciones -que finalmente achata, le quita densidad, a ambos fenómenos estilísticos-, opera como clave de lectura dominante. Lo que, para el caso Romántico implica una asombrosa dilución de la complejidad de su pensamiento, desactivación de su dimensión vanguardista, en pos de una imagen homogénea y caricaturizada. Para comprender esto debemos, justamente, recuperar esa diversidad y dar lugar a lo complejo. Esto es lo que hace Steimberg en el trabajo citado, cuando habla de la propuesta vanguardista –en un sentido evidentemente más amplio que el restringido a las vanguardias del siglo XX- del Romanticismo. Para ello recupera la figura de Schlegel, que tiene la virtud de apedrear esa imagen cuyo sentido “penosamente limitado” es el que “solemos conservar acerca del Romanticismo”. Dice Steimberg:

“Aparentemente, Friedrich Schlegel fue un romántico ‘de libro’: bello, joven y genial, pidió y ejerció la libre expresión de su genialidad. Leído desde nuestros días, esto parece previsible en un creador romántico; pero... es un problema leerlo. En sus palabras, pidió algo más que la libre expresión; propuso algo así como la denotación de todos los lenguajes y conocimientos y ciencias por parte del Poeta. Y, casualmente, entre los conocimientos que exigía de ese poeta estaba el de la Retórica, eso que después solimos considerar como la sistematización anticipada del antirromanticismo”-y añade –“ Al revés de otros románticos, Schlegel consideraba que el conocimiento de ese conjunto de artes y ciencias, la práctica, expansión y operación del saber del lenguaje de todas las ramas, eran caminos de libertad” (Steimberg, O., 1997 :116) Entre los puntos de divergencia que introduce Steimberg, respecto del relato limitado del Romanticismo, incluidos en esta descripción de Schlegel, se advierte el valor que el poeta atribuye al conocimiento de las reglas de los géneros y lenguajes como el modo de dar lugar a la creación: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su misión no se reduce a reunir otra vez los géneros separados de la poesía y establecer un contacto con la filosofía y la retórica. Ella quiere y debe, además, ora mezclar, ora fundir la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica, la poesía artística y la poesía popular; quiere y debe vivificar la poesía y poetizar la vida y la sociedad, poetizar al ingenio y llenar y alimentar las formas artísticas con sólida materia cultural de cualquier índole (...)”<sup>xi</sup>. Recordemos que la posibilidad del juego con las reglas y las unidades establecidas por la tradición, no implicaba su desconocimiento, en tal sentido, la cita nos permite advertir que, como señala Steimberg, “el conocimiento de ese conjunto de artes y ciencias, la práctica, expansión y operación del saber del lenguaje de todas las ramas, eran caminos de libertad”. “Toda persona inculta es su propia caricatura” nos dice Schlegel. Este aspecto se opone a la idea simplificada del artista romántico como aquel que se reniega de toda actitud intelectual, en el sentido de lo razonado y del estudio formal. No obstante podamos reconocer que esta idea del artista romántico que rechaza las reglas –lo que no necesariamente es equivalente a sostener que rechaza conocerlas- en pos de la libre expresión de su propia e incondicionada subjetividad, podría caracterizar a una figura como la de Víctor Hugo con su postulado del genio creador, como cuando sostiene “ ¡Echemos abajo esa vieja enyesadura que enmascara la fachada del arte! No hay reglas ni modelos; o más bien no hay otra regla que las leyes generales de la naturaleza las cuales dominan el arte entero, y las leyes especiales que, para cada composición, resultan de las condiciones propias de cada sujeto”. Sin embargo, la recuperación que se hace del Romanticismo suele perder en el camino la línea crítica abierta, por ejemplo, por Schlegel. E incluso, la cuestión de que Víctor Hugo se lanza contra las reglas puesto que lo que discute es que sean concebidas como restricciones indiscutibles.

Tal vez no sea necesario, pero no perdemos nada con recordar que, en relación con la frase “el arte por el arte” que suele ser explicada sólo en términos de un arte que despreciaría la dimensión social y política, el Romanticismo fue un movimiento que impulsó los valores revolucionarios en varios niveles y con varios protagonistas -“Se puede considerar a la Revolución Francesa como el fenómeno más grandioso y notable de la historia política (...), sostiene Schlegel-. Asimismo, en un gesto que hoy podríamos llamar “democratizador” de la dimensión artística, los románticos apelaban a los nacionalismo estéticos, perspectiva que, cabe señalar, adquirirá un lugar clave en la estética realista<sup>xii</sup>. Por otra parte, se olvida señalar que el postulado del “el arte por el arte” sitúa la redefinición de la función y valor del arte, redefinición que desafía el vínculo entre el arte y los modos de representación fijados por el canon.

A lo observado, debemos sumar la indistinción que se establece cuando al hablar del idealismo Romántico se lo coloca como perfectamente equiparable al idealismo platónico, siendo que en el caso de Platón la oposición entre el mundo material y sensible respecto del mundo de las ideas es tajante, mientras que el idealismo que opera como condición de producción discursiva del Romanticismo, como el caso de Schelling, trabaja en la existencia comprensiva de lo objetivo y de lo subjetivo, de la naturaleza y el espíritu, en lo que definen como “lo absoluto”<sup>xiii</sup>. Esto, sin mencionar la mirada negativa que Platón sostiene sobre el arte en La República, mientras que Schelling sostiene que a la superación de lo objetivo y lo subjetivo la realiza la creación estética, el arte <sup>xiv</sup>.

Lo hasta aquí desarrollado me permite sostener que el Romanticismo, leído por los realistas, devino un síntesis muy restringida de alguna de sus vertientes de pensamiento, entre las que resuena la idea del artista individualista –no en el sentido de la autoconciencia, sino en el sentido de la falta de interés por el conjunto o lo social-, que crea iluminado por su propia necesidad de expresión. Sin embargo, el Romanticismo, tal y como lo señala Steimberg, fue también el Romanticismo que apelaba al conocimiento dinámico de los juegos de lenguaje, y el que pensaba a la tarea del artista como a la del operador cultural (Koldobsky, 2003) o el que, recordemos, sienta las bases del anti-romanticismo (Schaeffer, 1987, 1990) (Steimberg, 1997), dimensión que podemos situar en la invitación misma a discutir lo establecido por la tradición.

El desarrollo propuesto no pretende ser una defensa del Romanticismo. Mi interés por recuperar ese otro Romanticismo, además de poner en escena esto que se ha señalado sobre el papel que desempeñan los metadiscursos en la configuración de los fenómenos estilísticos, es el de mostrar que en esa recuperación que se hace del Romanticismo es clave la impronta crítica del ideal Realista. Esto me interesa particularmente porque en la oposición, la crítica Realista ubicada como clave de lectura privilegiada, ha resultado muy efectiva en términos de legitimación de su propio

ideal, en tanto ha permitido sostener la polaridad limpia, “pura”, entre algo que sería interior y algo que sería lo exterior, algo serían las ideas y algo que serían las realidades, algo que sería la imaginación –carente de contacto con los fenómenos del mundo- y algo que sería capaz de reemitir a dichos fenómenos inequívocamente. Y en tal sentido, ha permitido particularmente desdibujar las continuidades entre estéticas y el propio estatuto “idealista” que descansa en el núcleo de la concepción Realista del arte.

### Referencias Bibliográficas Generales

- **Bejarano Petersen, C.** (2003), *Verosímiles de la ficción y lo documental en el “nuevo espacio audiovisual argentino”* Anuario de Investigaciones 2002, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la U.N.L.P, Secretaría de Investigaciones Científicas y Postgrado, La Plata.
- **Bejarano Petersen, C.** (2005). Informe Parcial de Beca de Investigación, Nivel Perfeccionamiento, SCYT, UNLP.
- **Bonet, L.** (1973), “Introducción” en *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Península, Barcelona [1989].
- **Courbet, G.** (1855), “Le Réalisme” [el manifiesto realista], en Stremmel, K., *Realismo*, Tuschen, Madrid, [1er. Ed cast 2004]
- **Goodman, N.**(1978), *Maneras de hacer mundos*, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, Madrid [1<sup>ra</sup> ed cast 1990].
- **Jakobson, R.** (2002), “El realismo en arte”, en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Lunaria, Bs. As. [ed cast]
- **Koldobsky, D.,** (2003), *La figura del artista cuando se anuncia su muerte*, Informe final beca de investigación formación superior., SCyT, UNLP.
- **Marí, A** (1979), *Antología del romanticismo Alemán, El entusiasmo y la quietud*. Tusquets editores, Barcelona.
- **Metz, Ch.** (1970), El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una cierta decadencia de un cierto verosímil?, en *Lo Verosímil*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs As. [1<sup>ra</sup> ed cast]
- **Metz, Ch.** (1972), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1<sup>ra</sup> ed cast]
- **Moyinedo, S.** (2003), “Historia del Arte y reescritura del pasado“ en *VVAA, Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Editado por el CAIA, Buenos Aires, 2003.
- **Nichols, B.,** (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997 [1<sup>er</sup> ed cast].
- **Nochlin, L.** (1971), *El realismo*, Alianza, Madrid, [1<sup>er</sup> ed. cast 1991]
- **Peirce, Charles Sanders,** (1932) *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Bs As., [1974] <sup>er</sup> ed cast]
- **Schaeffer, JM,** (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 [1<sup>er</sup> ed. cast.]
- **Schaeffer, JM,** (1999), *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Monte Ávila, Caracas, [ed cast]
- **Steimberg O. y Traversa, O.** (1997), *Estilo de época y comunicación mediática*, Atuel, Bs. As.
- **Schelling, F.** (1985), *La relación del arte con la naturaleza*, SARPE, Madrid, [según traducción cast. cedida por ed Aguilar]

- **Stremmel, K.** (2004), *Realismo*, Tuschen, Madrid, [1er. Ed cast]
- **Schlegel, F. (1978)**, “Fragmentos”, en Novalis y otros, Los románticos alemanes, CEAL, Bs as, [ed cast]
- **Verón, E.** (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As.
- **Victor Hugo** (1975), “Prefacio” de «Cromwell». *El manifiesto Romántico*, Goncourt, Bs As. [ed cast.]
- **Worringer, W.** (1908), *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Bs As., [3era Ed. 1953].
- **Zola, É.** (1989), *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Península, Barcelona.

---

<sup>i</sup> Presentado en “La caricatura realista del ideal romántico”, presentado en el Primer Simposio de Internacional de Estética y Filosofía. Organizado por el Instituto de Estética de la faculta de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 13, 14 y 15 de septiembre de 2006

<sup>ii</sup> Señalemos que el texto aludido fue publicado originalmente en el año 1989.

<sup>iii</sup> Sobre estas cuestiones puede verse: Mari, Antonio (1979), *Antología del romanticismo Alemán, El entusiasmo y la quietud*. Tusquets editores, Barcelona.

<sup>iv</sup> Se Toma la noción de Condición de Producción en términos de Verón, E.. (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As.

<sup>v</sup> Véase como ejemplo la noción de “expresión personal” en Zola.

<sup>vi</sup> Las comillas en “al precio” procuran introducir cierta ironía, como no estoy segura de haberlo logrado, incluyo esta nota al pie, sabiendo que el efecto irónico se desactiva al ser explicado. Por otra parte, habría que añadir la discusión que se plantea en el campo de la estética en torno a la noción de mimesis, noción muy frecuentemente definida en términos de imitación y situada, de acuerdo con tal premisa del lado de lo puramente imitativo, en oposición a *poiesis*, que sería lo creativo. Sin embargo, siguiendo una línea de investigación filológica y etimológica de la noción en términos de su planteo en el pensamiento Aristotélico, Santiago Barbero sostiene una hipótesis diferente, según la cual mimesis incluye virtualidad y no excluye, por lo tanto, la dimensión creativa. Barbero, S. G. (2004), “La noción de Mimesis en Aristóteles”, Ed. del Copista, Córdoba - Arg.

<sup>vii</sup> Cabe señalar que Schaeffer refiere al Naturalismo y no al Realismo, elección que se detecta también en otros autores. Considero que esta focalización propuesta por Schaeffer pone de relieve lo que Laureano Bonet llama el trasfondo positivista del que se nutre el naturalismo (Bonet, 1973, [1989], 8), y que permite a Schaeffer establecer las posiciones estéticas que, aludiendo al carácter mecánico y “objetivo” del dispositivo fotográfico, valoraban su cualidad científica. No obstante, me parece que los aspectos que el autor atribuye fundamentalmente al naturalismo en la discusión con los románticos -incluyendo a los realistas cuando señala el avance de una “la ideología de la representación” cada vez más interesada en el realismo y el naturalismo, cuyo avance habría ayudado a la fotografía en su evolución histórica hacia un estatus artístico-, es pertinente para pensar al vínculo entre realismo y el romanticismo. Esta pertinencia no deviene de un gesto de indistinción entre naturalismo y realismo sino más bien, del reconocimiento de zonas de contacto, como lo son el postulado de una realidad objetiva pensada como la verdadera. En tal sentido, Nochlin señala que si bien el realismo, a diferencia del naturalismo, no sostenía su práctica según métodos considerados científicos, sí asumían una actitud de tipo científica en “lo tocante a sus actitudes hacia la naturaleza y la realidad”- y añade “Al hacer de la verdad la meta del arte –la verdad respecto a los hechos, a la realidad, percibida y experimentada-, su punto de vista revelaba las mismas fuerzas que conformaron la actitud científica en sí. Sobre todo compartían el respeto del científico por los hechos en tanto fundamento de la verdad” (Nochlin, L., 1971, 1991, 35).

<sup>viii</sup> Sobre la afirmación de que toda la modernidad es Romántica: “Esta ontología, que bien vale otra cualquiera, no es específicamente romántica, pero se sumerge en lo más profundo de la historia de la filosofía occidental. Por el contrario, lo que es específicamente romántico, o más bien moderno (en la medida en que la modernidad es romántica), lo que también sigue teniendo mucho peso en nuestras investigaciones estéticas y sobre las autorepresentaciones de las artes, es la idea de que la ontología, sea cual sea, se supone ser presentada por el arte” (Schaeffer, 1987, [1990]: 130)

<sup>ix</sup> Esta observación parte fundamentalmente de la relación entre el Realismo artístico y documental en el campo cinematográfico. Campo en el que lo documental opera como diferente (y generalmente como lo opuesto) a lo ficcional -esta observación se introduce a los fines de evitar el supuesto de que habría una documentalidad «en sí» de los textos filmicos-. Cabe señalar, que se trata de un primer momento de reflexiones en torno a esta cuestión, advirtiéndose que amerita mayores desarrollos.

<sup>x</sup> Recordemos que Goodman describe cinco grupo de operaciones: composición y descomposición; ponderación; ordenación; supresión y complementación; deformación. Goodman, 1978, [1990]: 25-36.

<sup>xi</sup> Tomado de: Schlegel, F. (1978), “Fragmentos”, en Novalis y otros, Los románticos alemanes, CEAL, Bs as, [ed cast].

<sup>xii</sup> Cabe señalar, que el nacionalismo estético en el caso Realista también trabaja en función de la perspectiva ambientalista o sociológica del arte, introducida por Sainte-Beuve y Taine.

<sup>xiii</sup> Este vínculo entre idealismo romántico y platonismo puede verse en Bonet, C. (1958), *El realismo literario*, Bs. As.: Nova

<sup>xiv</sup> Recordemos también el lugar privilegiado que dan los románticos al arte en la formación moral. Raymond Bayer (1961) *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, [1er ed cast. 1965].