

## De "lo sublime" en Kant y en la música de Beethoven

Hugo Carlos Vera sdb  
Junio de 2003

Muchas veces se ha hablado de una posible influencia del pensamiento filosófico de Immanuel Kant en la obra de Beethoven. No es una tesis tan fácil de demostrar si pensamos que son dos ámbitos de creación humana suficientemente diversos y que, más allá de posibles reflejos de algún tipo de pensamiento filosófico (también podemos pensar en Schelling o en Hegel que son contemporáneos de Beethoven) la producción musical no puede ser considerada bajo ningún aspecto como un símil de ideas filosóficas.

Sí conviene traer a la memoria un texto del diario de Beethoven del año 1820 en el que coloca textualmente una cita de la *Crítica de la razón práctica*: "La ley moral en nosotros y el cielo estrellado sobre nosotros. Kant!!!". Esta alusión nos puede inducir a pensar el conocimiento, por parte de Beethoven, de las obras de Kant y su posible influjo en su modo de pensar. Además es muy probable que las ideas kantianas ya fueran parte del "espíritu de la época" en la que transcurrió la vida de Beethoven.

El presente ensayo tiene simplemente la intención de poner en evidencia un posible parentesco entre la concepción kantiana de "lo sublime" y su relación con lo bello, y algunas características de la música beethoveniana. Nos parece adecuado para tal fin una primera exposición de la idea de "lo sublime" a partir de lo que Kant expone en la *Crítica del Juicio*, Libro Segundo, Analítica de lo sublime, § 23-28 para luego proceder a detectar eventuales elementos comunes en la obra musical de Beethoven.

Antes de publicar la *Crítica del Juicio* en 1790, Kant ya había abordado en 1764 el argumento de lo bello y lo sublime en un breve opúsculo titulado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*<sup>1</sup>. Es interesante que en esta obra Kant, desarrollando el tema en cuatro secciones, hace más un abordaje descriptivo de las semejanzas y diferencias entre lo bello y lo sublime, privilegiando "más bien el ojo de un observador que el de un filósofo", como él mismo dice al inicio del texto. En la *Crítica del Juicio*, en cambio, el tema será retomado en toda su profundidad y estableciendo la relación del elemento estético con los otros elementos del pensamiento kantiano ya que la facultad del juzgar hará una especie de función intermediaria entre el entendimiento (razón pura) y el actuar (razón práctica) mediante la reflexión que posibilita subsumir lo particular en lo general.

Conviene recordar, en referencia al tema que nos ocupa, que Kant toma como punto de partida para su *Analítica de lo sublime*, lo que ve de común entre la facultad de juzgar lo bello y la de lo sublime: "lo bello coincide con lo sublime en que ambos gustan por sí mismos, y, además, en que ambos presuponen no un juicio que se defina por los sentidos ni lógicamente, sino uno de reflexión; en consecuencia, (...) el placer va asociado a la mera exposición o a la facultad de ésta, de suerte que, en una intuición dada, la facultad de la exposición o la imaginación se considera concorde con la facultad de los conceptos del entendimiento o de la razón, resultando así favorable a la última. De ahí que también las dos clases de juicios sean individuales y, sin embargo, se presenten como teniendo validez general para todo sujeto, a pesar de que no aspiren sino al sentimiento de agrado y no a un conocimiento"<sup>2</sup>. Lo extenso de la cita nos permite sacar varias conclusiones interesantes: primeramente, dice Kant que tanto en lo bello como en lo sublime hay un juicio de gusto el cual no se debe ni a un placer sensible (lo deleitable) ni a uno racional (lo bueno). Esto es posible por la mediación de la *imaginación* que, lejos de ser una facultad pasiva, simplemente reproductora como hasta el momento se la podía considerar, pasa a ser una facultad activa que establece una suerte de concordancia entre lo individual del juicio de gusto (de lo bello o lo sublime) y la validez universal de tal gusto aplicable a todo hombre. A mi entender en

<sup>1</sup> Sólo hemos accedido a este texto en una versión informática presente en <http://cervantesvirtual.com/>

<sup>2</sup> KANT, *Crítica del Juicio*, traducción de José Rovira Armengoi, Buenos Aires, Ed. Losada, 1961, p. 85.

esta cualidad activa o productora de la imaginación, podrá Kant fundar posteriormente la autonomía del arte y del gusto estético ya que no necesita estar ligado ni a conceptos ni a fines prácticos, se mueve entre ambos<sup>3</sup>.

Si nos centramos más directamente en las diferencias entre lo bello y lo sublime que Kant presenta en la obra en análisis, poder comenzar diciendo que lo bello en la naturaleza "afecta a la forma del objeto"<sup>4</sup> lo que hace que la misma se presente como limitación; lo sublime, contrariamente, no puede encerrarse o circunscribirse a ninguna forma de un objeto, "se representa en él o mediante él, lo limitado, aunque concebido, además, como totalidad"<sup>5</sup>. De ello podemos deducir, junto con Kant, que lo bello se halla ligado a la cualidad y lo sublime, en cambio, a la cantidad. En sus *Observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Kant expresaba de un modo más "fenomenológico", por así decirlo, los sentimientos que ambos juicios despiertan: *lo sublime conmueve, lo bello encanta. La figura del hombre absorbida por el sentimiento de lo sublime, es seria y alguna vez fija y elevada. Al contrario, el vivo sentimiento de lo bello se manifiesta por cierto esplendor brillante en los ojos, por la sonrisa, y muchas veces por una alegría estrepitosa. Alguna vez el sentimiento de lo sublime se halla acompañado de horror o de tristeza; en algunos casos de una tranquila admiración, y en otros se halla ligado al de una belleza extendida sobre un vasto plano*. El placer que produce lo bello es más directo y positivo, la imaginación juega y se adquiere una sensación de calma apacible; lo sublime agrada indirectamente ya que lo intenso de la cantidad provoca un desbordamiento que deja sin respuesta o sólo admiración y respeto ante "lo imponente". Esto es lo que Kant llama "agrado negativo"<sup>6</sup>.

Pero Kant señala una diferencia aún más importante entre lo bello y lo sublime: lo bello se presenta como "predeterminado" para nuestra facultad de juzgar, como que entrara en coincidencia perfecta con lo que a ella compete constituyendo así el placer; en cambio lo sublime, casi se nos impone y "puede parecer inapropiado para nuestra facultad de representación y como si violentara la imaginación y, no obstante, tanto más sublime se juzga"<sup>7</sup>.

Refiriéndose a lo sublime específicamente, Kant expone que lo ilimitado puede ser tomado en dos acepciones: lo ilimitado en su *extensión*, que nos da *lo sublime matemático*, o lo ilimitado en potencia, que es *lo sublime dinámico*. Al hablar de lo sublime matemático, Kant se está refiriendo a "lo absolutamente grande (...) lo grande por encima de toda comparación"<sup>8</sup>. Lo sublime es aquello en comparación a lo cual toda cosa es pequeña, al punto tal que nuestra imaginación se ve superada y debe dirigir su intuición no ya a la naturaleza sino a las ideas. Esto es lo que Kant llamará la *facultad suprasensible* que llevando a la imaginación más allá de los sentidos le hará posible tener una idea de lo infinito. De este modo lo sublime ya no será el objeto "sino el estado de ánimo provocado por cierta representación que da ocupación a la facultad de juzgar reflexionante. (...) Sublime es lo que, por ser sólo capaz de concebirlo, revela una facultad del espíritu que va más allá de toda medida de los sentidos"<sup>9</sup>.

Por otra parte, lo que Kant llama *lo sublime dinámico*, se presenta en la naturaleza como una fuerza superior a cualquier resistencia, lo que provocará en nosotros sentimientos de temor, dado que no nos es posible resistirlas u oponernos a ellas. Este temor despierta en nosotros una superioridad para elevarnos sobre tal impotencia y juzgar como pequeño lo que nos aqueja ya que en nosotros hay una tendencia mucho mayor a tal impotencia. Digámoslo mejor con el mismo Kant: "lo sublime no está en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro espíritu, en cuanto somos capaces de adquirir conciencia de ser

<sup>3</sup> Cfr. *Ibidem*, pp-130-132.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *ibidem*, p.86.

<sup>7</sup> *loc. cit.*

<sup>8</sup> *ibidem*. p. 89.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.92.

superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto influye en nosotros)"<sup>10</sup>.

Luego de esta exposición de "lo sublime" en el pensamiento kantiano, pasemos a nuestro segundo propósito que es detectar la presencia de tal sentimiento en las obras de Beethoven, especialmente en las sinfonías mayores. Antes convendrá recordar que este músico es considerado como la "bisagra" entre dos grandes períodos de la historia de la música: el Clasicismo y el Romanticismo. Los ideales del período clásico encarnados en las "formas" puras, totalmente fijas, arquitectónicamente medidas, entre las que descuellan un sinfonismo formalista, en Haydn, y un virtuosismo lúdico dentro de patrones bien definidos, en Mozart, sufren una metamorfosis lenta pero constante en la creación musical beethoveniana que, sin apartarse de la clásica forma musical de la sinfonía, inicia una ruptura de tal forma hacia confines inesperados. Un contemporáneo de Beethoven, E. T. A. Hoffman, poeta, crítico y comentador de sus obras, lo expresa así claramente: "La música de Beethoven pone en movimiento la palanca del temor, del pavor, del horror del sufrimiento, y despierta ese infinito anhelo que es la esencia del romanticismo"<sup>11</sup>. Lo sublime aparece aquí como ese deseo de romper los límites y abrirse a lo ilimitado, lo infinito, lo inconmensurable. Es notable como en Beethoven, sobre todo en las obras de su tercer período (1816-1827), se percibe una tensión que es casi una necesidad de agotar las posibilidades elaborativas de los motivos y los temas, siempre al servicio de una expresividad "magnífica". Música que rompe los confines de lo esperado, de lo previsible, de lo calculado por la conceptualidad clásica y que se ensancha en sonidos, ritmos y orquestaciones que casi dejan sin aliento a quien las escucha. Estamos frente a lo sublime kantiano.

Beethoven, que había afirmado sus primeros pasos en el sinfonismo clásico vienés de la escuela de Mannheim, deja paulatinamente los senderos de la belleza formal (recordemos aquí la concepción de "lo bello" para Kant, centrada en la cualidad del objeto) para internarse en la vía de las conmociones del sujeto que se torna "un aspirante a héroe, más por sus tendencias y comportamientos -sus pulsiones interiores irrefrenables- que por sus logros concretos; una forma dialécticamente perfecta, de continuo hacerse y deshacerse en su contraste, la sonata había de ser empleada por Beethoven para caracterizar ese vago ideal humano; al ser un ideal profundamente problemático y enfrentado al entorno, la forma sonata heredada del clasicismo será hondamente transformada por el genio beethoveniano hacia la (...) *sinfonía*, cuya estructura orquestal, coral, colectiva y orgánica, dejará una huella profunda de plenitud..."<sup>12</sup> De la "bella y encantadora" sonata para orquesta, se pasará a la "majestuosa, sublime y conmovedora" sinfonía romántica.

Este impulso hacia la superación aparece en la obra beethoveniana como un desborde (baste pensar en la tensión del primer movimiento de la 5ª sinfonía, la exuberancia exultante de la 7ª y, por cierto el camino ascendente de la 9ª) que no sólo se puede asociar con la *ausencia de formas precisas y de límites*, propios de lo sublime kantiano, sino también con el movimiento dinámico de Hegel (otra posible veta a explorar en Beethoven) en el que la síntesis surge de una lucha por contraposición que impulsa hacia la evolución. Este desborde más allá de los límites y la tensión dinámica progresiva, da a las obras de Beethoven a las que nos estamos refiriendo un carácter de "monumentalidad", con una extensión sin precedentes (lo que en su momento y aún actualmente algunos críticos señalan como negativo), evocando así ese anhelo de *infinitud*, rasgo que ya hemos asociado al concepto de *sublime matemático* en Kant.

Podemos aludir finalmente, para dar cierto completamiento a nuestra exposición, que el sinfonismo beethoveniano también podemos encontrar presente lo que Kant llama *el sublime dinámico*, esa tendencia a superar la poderosa irrupción de la naturaleza como

<sup>10</sup> *ibidem*, p.106.

<sup>11</sup> HOFFMAN, E.T.A., *La musica strumentale di Beethoven*, Fiesole, Discanto, 1985, p.36.

<sup>12</sup> LÓPEZ, J., *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis)*, Barcelona, Anthropos, 1984, p. 57.

irresistible y en la que el temor es un trampolín para elevarse más allá de los sentidos (idea). Es bien conocida la limitación auditiva que Beethoven padeciera por largos años de su vida hasta convertirse en sordera total. Coincidentemente con este período de privación física, el músico nos ha dejado sus escritos y obras musicales más preciosos. Entre sus escritos no podemos dejar de recordar su célebre "Testamento de Heiligenstadt" de 1802, en el que, además de confesar lo irresistible de su mal acústico, muestra claramente un espíritu "humanamente titánico" que más allá de abatirse prodiga sus mejores frutos. Si la naturaleza lo limita, él está sobre la naturaleza. Lo mismo podríamos apreciar en sus producciones sinfónicas: la 6ª, a la que podríamos titular como un "himno" a la naturaleza, engendrada en el momento en el que la misma (la salud, sus fuerzas, su oído...) le oponían un combate que podría haber sido mortal, arrastrándolo hacia el silencio obligado y el encierro solitario. La naturaleza se impone y él, en musical expresión, con colosal fuerza de ánimo, la contempla con sublimidad casi sobrehumana. Y, por cierto, no podemos dejar de citar como ejemplo de este sentimiento de lo sublime dinámico, su obra cumbre en extensión y en "transgresión" de todos los límites, aún los orquestales y vocales: la 9ª sinfonía. Ya la idea misma que la atraviesa expresa sublimidad: ya no bastan sólo los instrumentos, las voces humanas, presentes en obras de autores precedentes como las Cantatas u Oratorios de Bach o Haendel, ya no se limitan sólo a cantar, se vuelven sinfónicas. El texto de la Oda a la Alegría de Schiller, otro exponente del romanticismo sublime, se presta adecuadamente para romper los límites de la mera musicalidad y convertirse en grito colosal de la fraternidad universal.

Por esta propensión a lo sublime en la obra musical de Beethoven, muchos no vacilan en darle el apelativo de "titán", ya que en su creación evoca el sentido de lo monumental, como si se tratara de una potencia atemorizante aplicada a superar los límites de la humana condición. Nadie debe olvidar que esas obras son fruto de un genio que supo llenar el mundo de su música habiendo él tenido que someterse a la paradoja de no haberlas escuchado nunca.-