

Páginas de Filosofía, Año XXI, N° 24 (enero-diciembre 2020), 82-105
Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue
ISSN: 0327-5108; e-ISSN: 1853-7960
<http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/filosofia/index>

DOSSIER/ DOSSIER

GEORG SIMMEL
LOS PAISAJES DE BÖCKLIN
ESTUDIO PRELIMINAR, TRADUCCIÓN Y NOTAS

GEORG SIMMEL
THE BÖCKLIN'S LANDSCAPES
PRELIMINARY STUDY, TRANSLATION AND NOTES

Ricardo Ibarlucía, Daniela Lossigio y Lucía Wegelin
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional de San Martín,
Universidad Nacional de Tres de Febrero
ribarlucia@conicet.gov.ar
danielalosiggio@gmail.com
luciawegelin@gmail.com

Resumen

En las siguientes páginas, se ofrece por primera vez una edición crítica en español del ensayo de Georg Simmel “Böcklins Landschaften”, publicado en 1885 en el semanario *Die Zukunft*, que editaba en Berlín Maximilian Harden. Estas reflexiones sobre los paisajes del pintor suizo Arnold Böcklin fueron para Simmel el punto de partida de una rica y variada producción teórica en los dominios de la estética y la filosofía del arte.

Palabras clave: Filosofía del Arte; Estética de la pintura; Obra de arte; Intemporalidad; Inespacialidad

Abstract

On the following pages, it is offered for the first time a critical Spanish translation of Georg Simmel's “Böcklins Landschaften”, an essay published in 1885 in the weekly magazine *Die Zukunft*, edited in Berlin by Maximilian Harden. These reflections on the landscapes painted by the Swiss symbolist artist Arnold Böcklin were for Simmel the starting point of a rich and varied theoretical production in the fields of aesthetics and philosophy of art.

Key words: Philosophy of Art; Aesthetics of Painting; Artwork; Temporalness; Spatialness

SIMMEL Y BÖCKLIN

En la lección inaugural de su curso del semestre de invierno de 1913/1914 en la Universidad de Berlín, Georg Simmel trazó la siguiente demarcación: “Aquí no se trata de estética, sino de filosofía del arte. La estética se ocupa del arte, lo analiza, filológica, histórica, técnicamente. Su objeto es el contenido del arte. La filosofía, en cambio, pretende captar la esencia del arte a partir de las categorías que lo conforman. La estética no pregunta por lo que está más allá del arte. La filosofía pone el arte en relación con una visión del mundo.”¹

A través de esta distinción, Simmel aspiraba a superar el vaciamiento teórico y la fragmentación metodológica que había experimentado la estética como disciplina filosófica desde la segunda mitad del siglo XIX, a causa del surgimiento de las estéticas positivistas (psicología experimental, estilística, modelo histórico-genético, sociología del arte).² Su interés por los fundamentos metafísicos del arte, sin embargo, no debe inducir a engaño: lejos de implicar un mero retorno a las estéticas clásico-románticas alemanas, el estudio especulativo del arte habría de constituir, para Simmel, un “médium

¹ Georg Simmel, *Gesamtausgabe* (en adelante, *GSA*), ed. de Otthein Rammstedt *et al.*, 24 ts. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1989-2015, t. 21: *Kolleghefte und Mitschriften*, ed. de Angela Rammstedt und Cécile Rol, p. 143.

² Con respecto al panorama de las estéticas positivistas en el mundo de habla alemana, mantiene plena vigencia el trabajo de Moritz Geiger: “Ästhetik”, en Paul Hinneber (ed.), *Die Kultur der Gegenwart*, Parte 1, vol. 7: *Systematische Philosophie*, Leipzig, Teubner, pp. 311-351 [trad. esp.: “Los problemas de la estética”, trad. de Raimundo Lida, en Moritz Geiger, *Estética*, Buenos Aires, Argos, 1946, pp., 11-135].

de conocimiento”³ dentro del programa sin duda más amplio de su filosofía de la vida y de la cultura.

En un sentido amplio, los trabajos de estética y filosofía del arte de Simmel podrían organizarse en dos grandes grupos. El primero corresponde a lo que Ingo Meyer considera como su “estética del mundo de la vida”.⁴ Abarca desde escritos programáticos como “Soziologische Aesthetik” [Estética sociológica] (1896) y los excursos sobre el ornamento o la “sociología de los sentidos” de su *Soziologie* [Sociología] (1908) hasta los ensayos sobre Roma, Venecia y Florencia, la filosofía del paisaje, la significación estética de los rostros, la psicología de la moda y “Der Begriff und Tragödie der Kultur” [El concepto y la tragedia de la cultura] (1911).⁵

El segundo grupo comprendería sus trabajos de estética filosófica y filosofía del arte en un sentido más tradicional, así como sus textos críticos o de interpretación de obras y artistas.⁶ Entre ellos se destacan las investigaciones sobre la “cantidad estética” y “la tercera dimensión en el arte”, el breve diálogo filosófico “Jenseits der Schönheit” [Más allá de la

³ Ute Faath, *Mehr-als-Kunsts. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1998, p. 47. Sobre la creciente revalorización de la estética de Simmel, véase Ingo Meyer, *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und Soziologische Referenz*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2017, pp. 29-41.

⁴ Georg Simmel, *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, sel. y ep. de Ingo Meyer, Fráncfort del Meno, 2008, pp. 410-414.

⁵ Véanse, entre otras ediciones: Georg Simmel, *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización*, trad. de José Pérez Bances, Madrid, Alianza, 1986; *Cultura femenina y otros ensayos*, intr. y trad. de Genoveva Dietrich, Barcelona, Alba, 1999. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, trad. de Gustau Muñoz y Salvador Mas, Barcelona, Península, 1988; *La esencia de la cultura*, pról. de Daniel Mundo, Buenos Aires, Prometeo, 2007. Para un inventario completo de las obras de Simmel traducidas hasta 2008, remitimos a Cataño, Gonzalo, “Bibliografía de George Simmel en castellano”, *Revista colombiana de sociología*, núm. 3, 2008, pp. 83-89.

⁶ Algunos de estos textos se encuentran recopilados en Georg Simmel, *La cantidad estética: ensayos sobre filosofía del arte*, trad. de Cecilia Díaz Inserath, pref. de Esteban Vernik, Barcelona, Gedisa, 2018.

belleza] (1897)⁷ y “Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung” [Stefan George. Una reflexión artístico-filosófica] (1898), los estudios “Kant und die moderne Aesthetik” [Kant y la estética moderna] (1903) y “Schopenhauer und die moderne Kunstauffassung” [Schopenhauer y el concepto moderno de arte] (1906), los ensayos sobre Miguel Ángel y Rodin y, por supuesto, sus célebres libros sobre *Goethe* (1913) y *Rembrandt* (1916).⁸

“Böcklins Landschaften” [Los paisajes de Böcklin], el ensayo de Simmel cuya traducción aquí presentamos, fue publicado en agosto de 1895 por el semanario berlinés *Die Zukunft*, que dirigía Maximilian Harden, y recopilado póstumamente en *Zur Philosophie der Kunst* (1922).⁹ Cuando Simmel escribió estas páginas, Arnold Böcklin se encontraba en la cima de su popularidad; a los sesenta y ocho años, tras haber vivido en Zúrich, París, Roma y Múnich, se había afincado en San Domenico di Fiesole, cerca de Florencia, donde habría de morir en 1901. Poco antes, el gran pintor suizo había visitado Berlín, con motivo de la creación de *PAN*, cooperativa de

⁷ Véase Georg Simmel, “Jenseits der Schönheit” (*Die Jugend – Münchener Illustrierte Wochenzeitschrift für Kunst und Leben*, año 2, núm. 15, 1897, pp. 234-235), en *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*, trad. de Ricardo Ibarlucía, intr. de Esteban Vernik, posf. de Ottheim Rammstedt (trad. de Silvia Sans), Barcelona, Gedisa, 2007 pp. 71-75.

⁸ Georg Simmel, *Schopenhauer y Nietzsche*, trad. de Francisco Ayala, Buenos Aires, Schapire, 1944; *Rembrandt. Ensayo sobre filosofía del arte*, trad. de Emilio Estiú, Buenos Aires, Nova, 1950; *Goethe*, trad. de José Rovira Armengol, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2019.

⁹ Georg Simmel, “Böcklins Landschaften”, en *Die Zukunft*, vol. 12, núm. 47, 10 de agosto de 1895, pp. 272-277; reed. en *Philosophie der Kunst: Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, ed. de Gertrud Simmel, Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1922; actualmente en *GSA, 5: Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900*, ed. de Hans-Jürgen Dahme y David P. Frisby, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1992, pp. 96-104. Existe una versión en español en el pequeño volumen *Filosofía del paisaje* (trad. de Mathías Andlauer, Madrid, Casimiro, 2013, pp. 25-38), que sigue al parecer la traducción italiana (*Saggi sul paesaggio*, ed. de Monica Sassatelli, Roma, Armando Editore, 2006, pp. 93-102) y fecha erróneamente la publicación del ensayo,

artistas y escritores, animada por Otto Julius Bierbaum y Julius Meier-Graef, que a través de su título rendía homenaje a las diversas representaciones del dios griego en sus cuadros.¹⁰

En abril de 1895 se había lanzado *PAN*, elegante revista ilustrada, que llegaría a ser, junto con *Berliner Sezession y Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, uno de los más influyentes órganos de difusión del *Jugendstil*. En su primer número, el nombre de Böcklin figuraba entre los miembros del comité editorial y rubricaba un fotograbado a página completa de *Der Drachentöter* [El matador del dragón], pintura al óleo basada en la famosa escena de la *Saga de los Nibelungos* en la cual Sigfrid libera a Kriemhild de las garras del monstruo.¹¹ Con posterioridad, Bierbaum y Meier-Graef pusieron también en marcha una colección de libros dentro de la cual Simmel publicó, en 1905, su *Philosophie der Mode* [Filosofía de la moda].

En el momento de la publicación de su ensayo sobre Böcklin, Simmel tenía treinta y siete años y estaba casado con la escritora Gertrude Kinel, que llegaría a destacarse por sus obras sobre religión y sexualidad firmadas con el seudónimo de Marie-Luise Enckendorf.¹² El matrimonio vivía, con su pequeño hijo Hans Eugen, en una cómoda residencia de Charlottenburg-

¹⁰ Véanse Karl H. Salzmann, “Pan-Geschichte einer Zeitschrift”, en *Imprimatur*, año 10, 1950/1951, pp. 163-185 y Elizabeth Tumasonis, “The Piper among the Ruins: The God Pan in the Work of Arnold Böcklin”, en *RACAR: revue d’art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 17, núm. 1, 1990, pp. 54-63 y 102-105.

¹¹ Arnold Böcklin, “Der Drachentöter”, en *PAN*, núm. 1, abril-mayo de 1895, fuera de texto.

¹² Con este seudónimo publicó cuatro libros: *Vom Sein und vom Haben der Seele. Aus einem Tagebuch* [Sobre el ser y el tener del alma. De un diario] (1906), *Realität und Gesetzlichkeit im Geschlechtsleben* [Realidad y legalidad en la vida sexual] (1910), *Über das Religiöse* [Sobre lo religioso] (1919) y *Kindschaft zur Welt* [Infancia para el mundo] (1927). Véase Magarete Susman, “Erinnerung an Simmel”, en Kurt Gassen y Michael Landman, (ed.), *Buch des Dankes an Georg Simmel: Briefe, Erinnerungen, Bibliographie. Zu seinem 100. Geburtstag am 1. März 1958*, Berlín, Duncker & Humblot, 1991, p. 280.

Wilmersdorf, que en el transcurso de las décadas siguientes sería frecuentada por Rainer Maria Rilke, Stefan George, Edmund Husserl, Reinhold y Sabine Lepsius, Heinrick Rickert, Max y Marianne Weber, Martin Buber y el joven Ernst Bloch, entre otros.¹³

La carrera académica de Simmel, sin embargo, no había sido particularmente afortunada.¹⁴ En 1880, su tesis doctoral *Psychologisch-ethnographische Studien über die Anfänge der Musik* [Estudios psicológicos y etnográficos sobre los comienzos de la música] fue rechazada en la Universidad de Berlín y, en su lugar, debió presentar otra, titulada *Das Wesen der Materie nach Kant's Physischer Monadologie* [La esencia de la materia según la monadología física de Kant] (1881). Dificultades similares afrontó, en 1883, su trabajo de habilitación sobre los fundamentos metafísicos del conocimiento gnoseológicos, que fue objetado por Eduard Zeller. Por fin, Simmel obtuvo su *venia legendi* con una exposición sobre la teoría asociacionista de las representaciones.

Promediando 1895, Simmel había publicado ya tres libros: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie. Eine erkenntnistheoretische Studie* [Los problemas de la filosofía de la historia. Un estudio de teoría del conocimiento] (1891), *Einleitung in die Morlawissenschaft. Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe* [Introducción a la ciencia moral. Una crítica de los conceptos fundamentales de la ética] (1891) y *Das Probleme der Soziologie* [El problema de la sociología] (1894). Llevaba diez años enseñando como *Privatdozent* en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Berlín y gozaba

¹³ Véase Horst J. Helle, *The Social Thought of Georg Simmel*, Thousand Oaks, Sage, 2014, p. 10.

¹⁴ Claudius Härpfer, *Georg Simmel und die Entstehung der Soziologie in Deutschland. Eine netzwerksoziologische Studie*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 2014, pp. 81-84.

de gran predicamento entre los estudiantes, que serían cada vez más numerosos con el correr del tiempo. Pero el acceso a la cátedra se le negaba una y otra vez a causa del conservadurismo intelectual y, en no menor medida, del antisemitismo imperante en amplios círculos académicos alemanes. Recién en 1918, cuatro años antes su muerte, sería nombrado Profesor Titular de Filosofía en la Universidad de Estrasburgo.

“Paisajes de Böcklin” es, en sentido estricto, el primer ensayo de filosofía del arte de Simmel.¹⁵ En sus páginas, como afirma Christian Wehlte, no solo “demostró estar a la altura del gusto de su tiempo”, sino que formuló al mismo tiempo, de manera seminal, algunas “definiciones estéticas fundamentales”: la primera es el cumplimiento, en el dominio de la filosofía del arte, de la “exigencia spinoziana” de contemplar las cosas *sub specie aeternitatis* por medio de la presentación de lo momentáneo, pasajero y contingente como eterno; la segunda, que se asocia con la anterior, es la “visión esencial” de la unidad de la obra de arte como *coincidentia oppositorum*, según una expresión acuñada por Nicolás de Cusa; la tercera es “la negación de la realidad como una nueva relación positiva con ella”.¹⁶

En lo que concierne a la idea de Spinoza, explicitada hacia el comienzo del ensayo, cabe recordar que la idea de considerar las cosas desde la perspectiva de la eternidad, en su necesidad interna y trascendencia, “independientemente de la contingencia de su aquí y ahora”, sería utilizada por Simmel para titular una serie de trabajos publicados en la revista *Jugend* entre 1899 y 1903: “*Momentbilder sub specie aeternitatis*” [Imágenes

¹⁵ Su ensayo “Michelangelo als Dichter” [Miguel Ángel como poeta] (1889) comenta algunos poemas de Buonarroti desde una perspectiva psicológica.

¹⁶ Christian Wehlte, “Nachwort”, en Georg Simmel, *Momentbilder sub specie aeternitatis: Philosophische Miniaturen*, ed. de Christian Wehlte, Heidelberg, Manutius Verlag, 1998, p. 110.

momentáneas *sub specie aeternitatis*]. Al menos dos de estos artículos, editados conjuntamente en 1901, aluden a la obra de Böcklin: “Guld allein macht nicht glücklich” [‘El dinero solo no hace la felicidad’] y “Himmel und Hölle” [‘El Cielo y el Infierno’].

En el primero de los textos de *Jugend*, trazando una línea divisoria entre lo que considera “el plebeyismo y la aristocracia de los valores”, Simmel escribe: “Un paisaje de Böcklin se burla de aquel que lo confina en su posesión y alegra solo a aquel que puede gozarlo, aunque no lo pueda ‘tener’.”¹⁷ En el segundo, Simmel imagina un más allá estético en el que los bienaventurados son aquellos que contemplan un cuadro de Böcklin al que no pudieron acceder en la tierra, “mientras que todos los esnobs”, que hallaron ese cuadro “secretamente abominable y le dispensaron elogios” se ven forzados a contemplarlo por toda la eternidad como castigo por el pecado cometido “contra el sagrado espíritu” del arte.¹⁸

En “Soziologische Aesthetik” [Estética sociológica], ensayo aparecido también en *Die Zukunft* en 1896, leemos que el arte modifica la visión de la realidad que tenemos de forma espontánea: por un lado, nos la acerca y nos devela su ser más íntimo, volviéndola así más comprensible y ligada a nosotros; por otro, “crea una distancia” respecto de la inmediatez de las cosas”, las despoja de su atracción concreta y “teje un velo entre nosotros y ellas semejante a aquel que envuelve en su vapor azulado las montañas lejanas.”¹⁹ Para Simmel, esta distancia caracteriza la pintura metafísica de

¹⁷ Georg Simmel, “Momentbilder *sub specie aeternitatis*”: “Geld allein macht nicht glücklich” (*Jugend*, año 6, núm. 19, 1901, p. 300), en *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, “Himmel und Hölle” (*Jugend*, *op. cit.*, p. 301), p. 43.

¹⁹ Georg Simmel, “Soziologische Aesthetik” (*Die Zukunft*, vol. 17, núm. 51, 31 de octubre de 1896), en *GSA*, 5, p. 210.

Böcklin en oposición al impresionismo: su estilo simbolista y el sensualismo retiniano de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir o Alfred Sisley representan “los polos extremos” entre los que se balancean “los más altos atractivos estéticos” del *fin-de-siècle*: “la forma etérea y la proximidad más brutal, los estímulos más delicados y los más groseros de todos”.²⁰

El uso que Simmel hace de la noción de *Anschauung* como visión estética en su ensayo sobre Böcklin permite comprender cuán próximo todavía –en el tiempo y en el orden de las ideas– está su teoría del arte de la defendida por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (1819).²¹ El núcleo de la “concepción *estética*” de Schopenhauer, escribe Simmel en 1906, puede resumirse en la tesis siguiente: “el mundo como representación se separa completamente del mundo como voluntad que por lo común le sirve de base, lo irriga y lo motiva.”²² La liberación a través del “estado estético” tiene lugar en presencia de un objeto cualquiera, cuyo “contenido puro” se da al conocimiento en el elemento de la “intuición” y no está al servicio de ningún “interés” práctico.²³

La metafísica del arte de Schopenhauer busca conciliar a Kant con Platón. El genio –la genialidad artística– es la capacidad que tiene la intuición de liberarse de las motivaciones de la voluntad y conocer las Ideas desinteresadamente. Ahora bien, del mismo modo que en la creación el sujeto se emancipa de “la individualidad, del determinismo espacio-temporal, de las relaciones causales y de aquellas engendradas por el flujo de los elementos

²⁰ *Ibid.*, p. 214.

²¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, en *Werke* (Zürcher Ausgabe), Zürich, Diogenes, 1977, t. 2, parte 1, Libro III, §§ 30-52, pp. 219-335.

²² GSA, 8: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, parte 2: Georg Simmel, “Schopenhauer und die moderne Kunstauffassung”, p. 88.

²³ *Ibid.*, pp. 88-89.

vitales”, el objeto es igualmente arrancado de la contingencia: en otras palabras, la obra de arte no es la cosa, el artefacto, el hecho físicamente considerado, sino el contenido “universal” que se manifiesta a través del objeto material que le sirve de soporte.²⁴

Al igual que Schopenhauer, el joven Simmel parece estar más interesado por la especificidad del arte como un “saber ontológico” que por su determinación como un “hacer” que da nacimiento a un “artefacto formalmente construido”.²⁵ De hecho, no hay en el texto de *Die Zukunft* descripciones que permitan identificar los cuadros que Simmel pudo haber visto en museos o pinacotecas de Suiza y Alemania; solo hallamos alusiones a manantiales y rocas, bosques y prados, ruinas o criaturas fabulosas. Su análisis contrasta, por ejemplo, con la mirada de un historiador del arte como Heinrich Wölfflin sobre la gran retrospectiva de Böcklin organizada en Basilea de 1897 y llevada luego a Berlín y Múnich.²⁶

Simmel recupera también otras dos tesis de la estética de Schopenhauer que, en su opinión, divergen de la orientación realista que ha adoptado el arte moderno. La primera, explicitada en su ensayo sobre Böcklin, es que “el objeto de la percepción estética”, en cuanto tal, no se sitúa más allá de las coordenadas espacio-temporales: “La tela con su capa de color o el bloque de mármol están ciertamente en el espacio. Pero el espacio que el cuadro *representa*, la configuración espacial que constituye el contenido de la escultura, no están en absoluto en un espacio real, en absoluto están

²⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁵ Para la discusión de este problema en la estética de Schopenhauer, véase Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVII^e siècle à nos jours*, París, Gallimard, 1992, especialmente pp. 253-262.

²⁶ Véase Heinrich Wölfflin, “Die Böcklinsausstellung zu Basel: 20. September bis 24. Oktober 1897”, en *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerb*, nueva serie, año 9, núm. 3, 28 de octubre de 1897, pp. 34-37.

comprendidos dentro de los límites que la tela y el mármol, como materiales, comprenden y determinan en un espacio real.”²⁷ Del mismo modo, un drama, una novela u cualquier relato ficcional transcurren en una dimensión “puramente ideal” y se sustraen al tiempo “en cuanto forma de la vida real”.²⁸

La segunda discrepancia, según Simmel, es aún más profunda. Una estética de matriz schopenhaueriana no puede sino rechazar las tendencias artísticas que han desembocado en el naturalismo y el impresionismo. Este “empirismo del arte” opaca lo que constituye en realidad su condición primera: el fin de la actividad creativa no es la “imitación” [*Nachahmung*], la representación o reproducción de la realidad; al contrario, el arte no se subordina a la exterioridad y la replica, sino que, “por una parte, vive en cierto modo de la Idea a través de lo que dado y, por otra parte, activa las capas más profundas de nuestro ser más allá de las meramente receptoras y configuradoras de experiencias”.²⁹

Finalmente, las obras de arte, para Schopenhauer, ofrecen una presentación [*Darstellung*] de las Ideas y, en este sentido, son invariablemente “copia de un modelo” [*Nachbild zum Vorbild*].³⁰ Sin embargo, entre todas las formas artísticas, la música ocupa un puesto privilegiado, porque es una “objetivación *inmediata*” y una “imagen de la voluntad misma” [*Abbild des Willens selbst*].³¹ Simmel sostiene que los paisajes de Böcklin cumplen este propósito más que ninguna otra obra

²⁷ *Ibid.*, p. 91.

²⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁹ *Ibid.*, p. 93.

³⁰ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *op. cit.*, parte 1: Libro III, § 52, p. 321.

³¹ *Ibid.*, p. 323.

pictórica: como la música. en su despojamiento de toda referencia a la realidad, sus cuadros ya no representan nada determinado, sino que son la pura y absoluta “expresión de la esencia metafísica del mundo” [*Ausdruck des metaphysischen Wesens der Welt*].

LOS PAISAJES DE BÖCKLIN¹

GEORG SIMMEL

[272] *En derredor ningún lugar, menos aún un tiempo*²

El encanto de la hora del mediodía en verano consiste en que la calma y la inmovilidad que nos envuelve también pesa sobre nosotros y nos tranquiliza; la naturaleza en nosotros presencia y comparte a esta hora el destino de todo lo natural. Pero, al mismo tiempo, el sentimiento de nuestro ser vital, del corazón que late, que siente, que se agita, aquí y allá, sobre toda esa serenidad de la naturaleza. El Gran Pan duerme, y así dormimos también nosotros con y en él; y aun así somos nosotros un ser que goza, un sujeto frente a toda esta objetividad. Este es el estado de ánimo³ que experimentamos ante los paisajes de Böcklin. En ellos el alma, en honda afinidad con el ser natural, se entreteje

¹ Los números entre corchetes remiten a la paginación de *Die Zukunft* (vol. 12, núm. 47, 10 de agosto de 1885)

² La cita procede parlamento de Mefistófeles en el primer acto de la Segunda Parte del *Fausto* (1832) de Johann Wolfgang Goethe y alude a la historia de las diosas Madres referida por Plutarco en sus *Vidas paralelas* (Marcelo, XXII, 1-5): “A disgusto develo el más grande secreto. /En soledad las diosas, sublimes en sus tronos, /En derredor ningún lugar, menos aún un tiempo; Comprometido es hablar de ellas. / ¡Son las Madres!” (*Faust. Der Tragödie zweietr Teil*, en *Goethes Werke* (Hamburger-Ausgabe), ed. de Erich Trunz, Hamburgo, Christian Wegner, 1948-1960, t. 3, p. 190).

³ Según el contexto, traducimos el término *Stimmung*, que ha desempeñado un papel muy importante en la filosofía alemana desde Kant hasta Simmel y Heidegger, conforme sus tres significados principales: en su uso psicológico como “estado” o “temple de ánimo”; en el sentido de “atmósfera”, empleado para hablar tanto de un ambiente o situación social como de un paisaje; y, finalmente, en su carácter de metáfora musical, como “entonación” o “tonalidad”. Al respecto, véase Angelika Krebs, “*Stimmung*: From Mood to Atmosphere”, en *Philosophia. Philosophical Quarterly of Israel*, núm. 45, 2017, pp. 1419–1436.

con plantas y animales, con tierra y luz, a la vez que escapa, sin embargo, de ese ser natural –pues es transformada en el sentimiento de la personalidad con toda su alma y su libertad, de la que ese mundo meramente contemplado nada sabe– hacia el vital y palpitante yo, que en su unidad absorbe todo aquello que la naturaleza despliega en simple contigüidad, y encuentra así su secreta oposición a la naturaleza, con la que parecía fusionarse hasta hace un instante. No es sucesiva, sino simultáneamente que ambas cosas se producen, y en esta tensión, en esta oscilación, en esta combinación entre sujeción y liberación respecto de la naturaleza se genera espacialmente el tono sentimental de sus paisajes. Es como si con ellos se rescatara en la apariencia un trozo de aquella unidad originaria de las cosas a partir de la cual el espíritu consciente y la naturaleza inconsciente se desarrollan en direcciones opuestas, y como si el alma, moviéndose entre estos dos polos, se esmerara por reintegrarlos a la unidad perdida.

Spinoza pretende del filósofo que contemple las cosas *sub specie aeternitatis*.⁴ Esto es: que lo haga solo según la necesidad interna de estas y su relevancia, independientemente de la contingencia de su aquí y ahora. Si nos fuese permitido explicar una potencia del sentimiento con las mismas palabras que se emplean cuando se trata del entendimiento, entonces podríamos decir que los cuadros de Böcklin obran como si contempláramos su contenido trasladado a la esfera de esta intemporalidad; como si la forma pura, ideal de las cosas, se presentara ante nosotros libre de toda instantaneidad histórica, de toda relación con una anterioridad y una posterioridad. Todo ocurre como en esos instantes de los mediodías de verano

⁴ Baruch Spinoza, *Ethica, ordine geometrico demonstrata*, (1677), en *Opera*, ed. de Carl Gebhardt, 4 ts., Heidelberg, Carl Winters Universitäts-Verlag, 1925, t. 2, V, props. 29 y 30.

en los que la naturaleza contiene el aliento, en los que se coagula el curso del tiempo. La esfera en la que nos sentimos así no es la eternidad en el sentido de una duración inconmensurable, como tampoco la eternidad en sentido religioso, sino simplemente la cesación de las relaciones temporales, de eso que llamamos ley natural eterna, no porque exista desde hace mucho, sino porque su validez no tiene nada que ver con la pregunta por el antes y el después. La intemporalidad a la que nos transporta Böcklin se caracteriza por el hecho de que ni el pasado ni el futuro la tocan: es la misma intemporalidad con la que podemos explicar a veces la impresión que nos causan los paisajes del sur de Italia y la misma intemporalidad que quizás emerge allí de las variaciones insignificantes de temperatura y vegetación en el curso del año. Con los paisajes alemanes flota, como atracción, deseo, recuerdo, su imagen contrapuesta: al verano el invierno, al otoño la primavera, sentidos como momentos de una cadena de cambios irremediables. Los árboles de Böcklin [273] no dan la impresión de aquellos que en otra estación tienen más o menos follaje, que enverdecen o se deshojan; el momento en el que los representa, sea en sus primeros brotes, en su madurez o en su declinar otoñal, es el de su eternidad. Las ruinas que pinta no recuerdan nunca lo que eran antes de su colapso y su descomposición. *Sint ut sunt aut non sint*.⁵ En la irrealidad de sus creaturas fabulosas, esta supratemporalidad de sus visiones, este contraste con todo lo que se podría llamar “histórico”, alcanza su expresión más rápida.

No obstante, si se debe dar una determinación de carácter temporal a Böcklin, esta es la juventud. Pues, entre todas las edades de la vida, la juventud es la que más se aproxima en su modo de sentir a la intemporalidad,

⁵ “Que sean como son o que no sean”: frase atribuida por algunos historiadores a Lorenzo Ricci (Florencia, 1703-Roma, 1775), prepósito general de la Compañía de Jesús ante la iniciativa de reformar los estatutos de esa orden.

dado que aún no conoce el significado del tiempo, dado que no cuenta con este como un poder y un límite. Por eso la juventud es tan eminentemente ahistórica; mide las cosas en lo infinito, desligada de la condición restrictiva de la realidad temporal; solo ella conoce esos días extensos, interminables, en los cuales todavía se puede esperar todo el pasado, recordar ya toda la felicidad futura: esta es la tonalidad del paisaje böckliniano.

Así como se habla de la intemporalidad del paisaje en Böcklin, se podría también hacerlo de su a-espacialidad. En otros paisajes, el espacio aparece como lo que mantiene la totalidad unida, como el esquema que encierra en sí todo el contenido y lo determina. El espacio decididamente articulado, la figura espacial, permanecería, aun cuando la totalidad del contenido, materia y color desapareciera; grandes paisajistas dieron expresión a esta coacción lógica del espacio, a esta autonomía de su configuración, y construyeron la totalidad del paisaje tomando como centro de interés firme este punto de partida. Tal violencia de la forma espacial sobre el contenido de las pinturas de paisajes ha desaparecido por completo en Böcklin. En el complejo de sensaciones que sus paisajes suscitan, el esquema espacial no desempeña ningún papel dinámico. Kant dijo alguna vez que el espacio no es otra cosa que la posibilidad de las cosas de estar unas al lado de las otras.⁶ Así aparece en Böcklin, en contraposición a los paisajes “clásicos”: el espacio está en él

⁶ Simmel evoca el pasaje de la “Estética trascendental” donde se niega que el espacio sea un “concepto empírico”. Véase Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (2ª ed. 1787), en *Gesammelte Schriften* (Akademische-Ausgabe), Berlín, Reimer, 1900ss., Parte 1, vol. 3: § 2, p. 502.

como el mero modo exterior en el que las cosas se encuentran unas al lado de las otras, como el medio en sí mismo insignificante y la mera “posibilidad” de que las cosas den expresión intuitiva a sus relaciones esenciales interiores. Así como nuestros sentimientos, el amor y el odio, la alegría y el dolor suceden en medio del espacio y a la vez, en tanto procesos espirituales intensivos, no saben nada del espacio al cual son, por así decir, referidos retrospectivamente, del mismo modo los paisajes de Böcklin, en cuanto al efecto producido por su atmósfera, por su esencia, se sitúan más allá de las tres dimensiones del espacio y más allá de la dimensión única del tiempo.

Esta facultad de sustraerse de todas las meras relaciones, de todo lo condicionado, de todo lazo y limitación proveniente del exterior, es portadora del sentimiento de libertad del que gozamos ante sus cuadros, del desprendimiento, del respirar y sacudirse todo el peso de los condicionamientos y reparos, de las influencias inmediatas y mediatas de la vida que nos coartan. Es cierto que esta acción emancipadora y redentora no solo es propia de Böcklin, sino de toda obra de arte elevada en general. Pero no creo se la experimente frente a otro *paisajista*. con [274] mayor fuerza y pureza. Quien plasma una obra de arte con figuras humanas se aparta, con mayor o menor consciencia, de la inmediatez, del cambio, de la contingencia de un determinado momento singular; inclusive frente a los llamados “realistas” nos sentimos alejados de la realidad común de los hombres: de otro modo no se entendería el porqué de la duplicación de la realidad sobre la tela, dado que una sola realidad es ya suficiente. El proceso de sublimación, de catarsis, de abstracción, obra en los retratos humanos con gran seguridad y claridad, porque en este caso conocemos ya bien aquello a partir de lo cual se eleva y de lo que nos liberamos. Conocemos demasiado exactamente la ligereza, la fugacidad, lo imperfecto de la realidad humana como para no

percibir su idealización –si se me permite, para ser conciso, utilizar esta palabra dudosa– como liberación y como impulso redentor. Esta necesidad que empuja hacia la representación artística de lo humano no existe, por lo general, frente a la naturaleza infrahumana. Aunque no demandamos de ella tanto como de la del hombre, esta naturaleza tampoco se queda tan atrás; puesto que no hablamos su lengua y ella no sabe interpretar como el hombre, tampoco nos parece tan apta para la idealización, ni tan necesitada de emancipación a través del arte como el ser humano. El paisaje contiene más bien, ya en su inmediata realidad, un elemento de autosuficiencia y de intangibilidad afín al arte, con el cual nos libera internamente, resuelve nuestras tensiones, nos permite sustraernos de nuestra condición, condenados como estamos a un destino momentáneo: pues la esencia de la naturaleza, en mucha mayor medida que el hombre, es en sí y para sí un tipo de su propia especie. Así, frente al paisaje, nos sentimos menos inclinados a la representación artística y, cuando esta se produce, no nos eleva y nos libera tanto como la representación del hombre gracias a la distancia enorme entre su nivel y la realidad de la vida. Si Böcklin de todos modos tiene éxito en ello –con él nos adentramos en un aire libre y emancipador, en una celda purísima, sentimos elevarnos con seguro impulso sobre la sorda realidad de las cosas–, es porque logra con el paisaje el efecto psicológico que contrariamente solo corresponde a la imagen del ser humano. Es verdad que también Poussin⁷ y Claude Lorrain⁸ han realizado en el paisaje el proceso de abstracción y de idealización que, al igual que en Böcklin, expresa su contenido ideal y se aleja

⁷ Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594–Roma, 1665), máximo representante de la pintura clásica francesa.

⁸ Claude Lorrain (c. Champagne, Lorena, 1600–Roma, 1682), paisajista francés establecido en Italia, perteneciente al período barroco.

conscientemente de la singularidad y tangibilidad de lo real. Pero ambos han pagado esta conquista con la pérdida de toda clase de intimidad en sus paisajes. Estos nos elevan ciertamente sobre la realidad, pero en un espacio sin aire, mientras que Böcklin nos transporta a las profundidades de nuestro corazón más íntimo. En sus paisajes, la redención y la liberación de la estrechez y la apatía de la realidad han adquirido, por primera vez, un auténtico valor sentimental.

Si el prisma contara con la capacidad de ver, le estaría negada la luz blanca, que más bien solo podría absorber en sus componentes por separado; solo podría intuir la unidad interna en la que existen para otro modo de visión, pero para el conocimiento siempre dependería de la combinación retrospectiva de los elementos en los cuales, conforme a su constitución, cada [275] unidad ha sido descompuesta primero. Esta es la suerte de nuestro ojo espiritual, al cual no le está permitida una comprensión del hacer humano, de los propios humores, impresiones y sensaciones; estos son concebidos como una mezcla de múltiples elementos sensibles, mientras que nosotros somos penetrados internamente por su unidad. Con propiedades contradictorias, más precisamente excluyentes entre sí, describimos lo que también sentimos como inmediatamente uno, como la compenetración de todos los elementos, y de la misma manera que el agudo filósofo medieval se refiere a la más alta unidad divina como la *coincidentia oppositorum*,⁹ como aquello donde todos los

⁹ Alusión a la doctrina de Nicolás de Cusa sobre la “coincidencia de los opuestos” expuesta en *De docta ignorantia* (1440), *De Coniecturis* (1442-1443) y otros escritos.

antagonismos se encuentran y se unen, no podría expresarse de otra manera también la unidad de la obra humana y su efecto, en tanto que deja que elementos contradictorios se encuentren en sí. No sabría definir la atmósfera en sí completamente unitaria de la mayoría de los paisajes de Böcklin sino como una alegre melancolía de vivir, del mismo modo en que, a la inversa, se podría caracterizar el temple de ánimo de Chopin como una alegría de vivir melancólica.

A nosotros, hombres modernos, para quienes vida, sentimiento, valoración, voluntad devinieron infinitas oposiciones entre sí, de modo tal que estamos siempre divididos entre un sí o un no, un sí y un no, y aprehendemos nuestra vida interior al igual que el mundo externo mediante categorías nítidamente diferenciadas: a nosotros nos parece algo esencial que todo gran arte unifique contrarios, sin dejarse afectar necesariamente por una cosa o la otra. Así es como por lo común discernimos, en la praxis de todos los días, si un hombre es inteligente o tonto. La inteligencia es una categoría dentro de la cual incluimos o excluimos a las personas y hasta en la impresión que la representación artística de un hombre moderno suscita en nosotros el aire de intelectualidad incide de modo determinante. Al contrario, las figuras de la escultura griega están más allá de esta oposición: no nos queda claro si son inteligentes o tontos, las encontramos equilibradas respecto del sí y del no, diría incluso indiferentes. Así, muchos desnudos femeninos de la antigüedad no entran en la categoría de muchacha o de mujer, no son afectadas por esta oposición que la sensibilidad moderna antepone a toda imagen femenina. Aun las figuras femeninas de Miguel Ángel se sitúan en cierta medida más allá de lo masculino y lo femenino, representan una humanidad pura, que no se sumió todavía en la diferenciación de los sexos o que la ha superado. El arte de Böcklin muestra un nuevo más allá: un más allá

de lo verdadero y lo falso. La pregunta con la que nos dirigimos a toda representación de la objetividad – ¿se corresponde con la realidad o no? – calla frente a él. En su obra no se produce un alejamiento intencionado de la verdad, ni fuga alguna de la realidad común de las cosas; el atractivo de tal actitud, de la oposición a lo real es innegable, y Schiller, con su glorificación de lo que jamás ha sucedido,¹⁰ ha erigido su monumento a este tímido idealismo que únicamente aparta los ojos de la realidad y que, conociéndola, no quiere conocerla. Esta mera negación de lo real implica siempre una relación positiva con lo real mismo, como la que mantiene precisamente el realismo, solo que de signo contrario. Frente a Böcklin, sin embargo, la alternativa – ¿realista o no realista? – es falsa. Ante la pregunta sobre si viven solo viven en una [276] o tienen una contraparte en la realidad, sus obras dicen tan poco como si se interrogara al sonido si es blanco o negro. Los infinitos colores, formas, esencias que Böcklin nos muestra ciertamente no han existido nunca, y ningún renacimiento interior de experiencias visuales es aporta su significación para nuestra sensibilidad.

Corresponde a la cohesión interior, a la absoluta renuncia del sentimiento a salir de sí, que los paisajes de Böcklin, más que otros que yo conozca, son soledades. En ellos no hay ni un rechazo consciente de lo que está afuera, ni una toma en consideración de ese afuera, siquiera de forma negativa. Que esas praderas y cañadas, estos bosques y riberas, hayan estado animados por

¹⁰ Friedrich Schiller, “An die Freunden” (A los amigos, 1802), en *Sämtliche Werke*, Múnich, Hanser, 1962, t. 1, pp. 419-421: “Solo en la vida todo se repite /Eternamente joven es solo la fantasía, /Lo que no sucedió jamás y en ninguna parte/ ¡nunca envejece!

hombres distintos de los que él mismo acaso introduce, es algo que no está de ningún modo en cuestión; cada uno de ellos se asienta en una dimensión que le es propia, a la cual no se puede acceder desde otras dimensiones, no importa cuánto se deambule por ellas. Su soledad no es, como en otros paisajes, un causal ser así, que por azar pudiera alguna vez ser diferente, sino una propiedad interna, esencial, indisolublemente ligada a ellos. Son como esos hombres cuyo destino inmutable, impreso en su naturaleza, es estar “solos”. La soledad pierde aquí su carácter meramente negativo, de exclusión; es una tonalidad de estos paisajes, reconocible por sí misma, que, a falta de una expresión inmediatamente comprensible solo podemos designar con la palabra negativa “soledad”.

En esta autosuficiencia de su arte reside quizás el motivo por el cual las extravagancias y las imperfecciones en el dibujo de sus figuras nos perturban menos que en cualquier otro. Pues estas constituyen “en sí mismas una ley”. Su mundo posee todo lo que se encuentra fuera de su marco, a una distancia tal que no es posible abarcar lo uno y lo otro juntos con una sola mirada y, por lo tanto, su control recíproco es menos evidente. En esta cancelación completa –al menos para el sentimiento inmediato– de toda referencia a lo exterior, el arte böckliniano se toca con la música. Como él, también la música tiene las raíces de su propia fuerza en la realidad tangible y las sensaciones inmediatas que en ella se anudan; pero, como también como él, la música se encuentra absolutamente libre de referencia y flota a una altura de los sentimientos que ya no está unida a ninguna mediación aprehensible a datos de la percepción y de la sensación, de los cuales solo representaría, en última instancia, la sublimación más refinada. Nadie puede rehacer mejor los caminos a través de los cuales nuestra facultad de sentir se ha elevado desde la sensorialidad primitiva y la modicidad de sus estímulos

hacia el goce de la música más altamente elaborada, que corta todo lazo aparente con la realidad sensible de la vida. El emancipado ser-para-sí de la música constituye un secreto tan enorme que se comprende cómo Schopenhauer pudo sustraer la música del orden de lo explicable, y aun de las artes en general, y hacer de ella el espejo inmediato y la expresión de la esencia metafísica del mundo. Quizás nunca, antes de Böcklin, otro arte se haya acercado a esta esencia enigmática de la música tanto que, como dice Schopenhauer, [277] la deje pasar delante de nosotros como un paraíso del todo familiar y sin embargo eternamente extraño.¹¹ Quizás nunca, salvo en la música, la tonalidad ha consumido tanto su materia. Dondequiera que un sentimiento se apoye en estructuras visibles, que son siempre algo por sí mismas, estas siguen teniendo una existencia perceptible y un sentido más allá de la atmósfera que emana de ellos y viene a nuestro encuentro. Solo en la música ha desaparecido esta dependencia de la materia; esta última ya no expresa aquí otra cosa que lo que se disocia de ella, junto a lo cual mantiene una existencia, aunque más no sea como resto terrenal. Esta dualidad ha sido superada por la música, que ya no consiste en algo que expresa y algo que es expresado, sino solo y absolutamente expresión, solo sentido, solo entonación. Y es tan poco lo que se le puede preguntar a la música sobre su verdad en los términos de las otras artes, como es poco lo que se les puede preguntar a los paisajes de Böcklin. Pues esos manantiales y esas rocas, esos bosques y esos prados, incluso esos animales, esos semianimales y esos

¹¹ “La inexpresable profundidad de toda música, en virtud de la cual pasa ante nosotros como un paraíso familiar pero eternamente remoto, y que es tan fácil de comprender y sin embargo tan difícil de explicar debido a que reproduce todas las emociones de nuestro más íntimo ser, pero completamente sin realidad y lejos de su tormento” (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, en *Werke* (Zürcher Ausgabe), Zürich, Diogenes, 1977, t. 2, parte 1: Libro III, § 52, p. 330.

hombres no tienen ninguna existencia, ninguna realidad fuera de ser portadores de un temple de ánimo, en el que se consumen totalmente como la leña en el fuego, y junto a ello hay nada que sea conmensurable con una realidad exterior. Así viven en nosotros, como la imagen de una persona amada que ha partido hace tiempo, cuya sombra se ha despojado hace mucho de realidad y pervive completamente en el sentimiento con el que nos envuelve.