

TRADICIÓN LITERARIA Y CONCIENCIA ACTUAL  
DE LA MODERNIDAD

La palabra *modernidad*, que debería servir para diferenciar la idea que se hace de sí mismo nuestro tiempo desde el punto de vista cronológico frente a su pasado, encierra la paradoja de que (si miramos retrospectivamente su tradición) la pretensión que formula queda continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico. El término no fue acuñado para nuestra época ni parece en general apropiado para caracterizar de forma inequívoca lo singular de una época. Es verdad que la acuñación del sustantivo francés *la modernité*, al igual que su correspondencia alemana *die Moderne*, es de fecha reciente. Las dos palabras aparecen cronológicamente ya en la frontera del horizonte que separa la percepción del mundo histórico que nos es familiar de aquel pasado que ya no nos es accesible sin la mediación de la comprensión histórica. Lejano, en este sentido, como pasado separado de nuestra modernidad, puede considerarse hoy el Romanticismo, como época literaria y también política. Si se considera su final histórico en la Revolución de 1848, la aparición del neologismo *la modernité* parece en realidad anunciar la conciencia de un nuevo modo de entender el mundo. *La modernité*, que aparece por primera vez, en 1849, en *Mémoires d'Outre-Tombe*, de Chateaubriand,<sup>1</sup> fue elevada en Francia, sobre todo por obra de Baudelaire, a la categoría de lema programático de una nueva estética.<sup>2</sup> En Alemania, *die Moderne* se puso de moda a partir de 1887, después de que E. Wolff, en una conferencia ante la sociedad berlinesa «Durch», hubiese formulado con diez tesis su nuevo *Princip der Moderne*, el cual, sin embargo, comparado con la tendencia de Baudelaire hacia el *surnaturalisme*, sólo es capaz de atestiguar un atraso nacional.<sup>3</sup> No obstante, incluso como signo de una nueva época

1. Según P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, 1951-1964, s. v. *modernité*.

2. Sobre todo en *Le peintre de la vie moderne* (1859), cf. G. Hess, *Die Landschaft in Baudelaire's «Fleurs du Mal»*, Heidelberg, 1953, pp. 40-42.

3. Según F. Martini, *Modern, Die Moderne*, en Merker-Stammeler, *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*, 2ª. ed. t. II, pp. 391-415.

del arte, *la modernité* de Baudelaire no puede hacer olvidar que la acuñación de este término es la tardía sucesora de una larga historia léxica y que, incluso en el significado más reciente del sustantivo, depende del adjetivo *modernus*, acuñado inicialmente, el cual se sitúa en una tradición literaria aún más antigua como «uno de los últimos legados que el latín tardío hizo al mundo posterior».<sup>4</sup> Y esta tradición tiende completamente a hacer aparecer como ilusoria la pretensión que se encierra en el concepto de modernidad: la de que el tiempo, la generación o la época actual tiene un derecho propio a lo nuevo y, por consiguiente, a afirmar un progreso más allá de lo antiguo.

En efecto, a lo largo de casi toda la historia de la literatura y cultura griega y romana, desde la crítica alejandrina de Homero hasta el diálogo *De los oradores* de Tácito, esas pretensiones de los «modernos» provocaron una y otra vez la disputa con los devotos de los «antiguos», aunque el curso de la historia se ha encargado también en última estancia de poner fin a esta disputa. En la medida, pues, en que los «más nuevos» se convirtieron inevitablemente con el tiempo a su vez en los *antiqui*, los sucesores asumieron el papel de los *neoterici* y, en vista de esta consecuencia propia de un ciclo natural, resultó al cabo confirmada la opinión con que Tácito pone fin a la disputa de Aper y Messala por medio de Materno: «Dado que a nadie le es posible alcanzar al mismo tiempo gran fama y gran sosiego, cada cual debería gozar de las ventajas de la época en que vive sin hacer de menos las de otras épocas».<sup>5</sup> Desde este punto de vista, la autosuficiencia histórica con que los *moderni* se han venido enfrentando a los *antiqui* en todos los «Renacimientos» de la literatura europea, desde la época carolingia, puede convertirse también en una «constante literaria» y aparecer para la historia de la cultura occidental tan natural y corriente como la alternancia de generaciones en biología. Entonces, la serie de *Querelles des Anciens et des Modernes*, que surgieron de la pregunta continuamente formulada y respondida acerca de la ejemplaridad de los antiguos y el sentido de su imitación, y que caracterizan el camino de la literatura europea hacia su clasicismo nacional, ¿no seguiría siendo al fin y al cabo una «herencia antigua», previamente marcada por un modelo clásico, es decir, no estaría también nuestra actual conciencia de la

4. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, p. 257. [Hay trad. cast. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre: *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México, FCE, 1989. Las citas de la obra de Curtius proceden en todos los casos de la traducción castellana.]

5. «Nunc, quoniam nemo eodem tempore adsequi potest magnam famam et magnam quietem, bono saeculi sui quisque citra obtrectationem alterius utatur».

modernidad prendida finalmente en el mismo ciclo de una sucesión desconocida o acaso no confesada?

Sin embargo, detrás de esta argumentación se esconde un ardid de la metafísica filológica (fundada por los *Anciens*) de la tradición. En la obra *Literatura europea y Edad Media latina*, prototipo de la investigación orientada hacia la «supervivencia de la Antigüedad», este ardid se utiliza de diverso modo, pero se aplica en la forma más impresionante cuando Ernst Robert Curtius cita el escrito pseudolonginiano *Sobre lo sublime* para sugerir que también el concepto moderno de la imaginación creadora se había formado ya previamente en una tradición de la Antigüedad durante mucho tiempo olvidada: «Existe un profundo sentido histórico en el hecho, al parecer sin importancia, de que el culto a Virgilio del tardío paganismo fuera el primero en expresar, aunque sólo a tientas, la idea de la poesía como creación. Esta idea resplandece como mística lamparilla en la noche de un mundo que envejecía; permaneció apagada cerca de mil quinientos años, para volver a encenderse con los matinales fuegos de la juventud de Goethe». ¡Como si se tratase sustancialmente de la misma idea, la cual, por desgracia, «fue ahogada por la indestructible cadena de la tradición de la mediocridad» y sólo podía encontrar de nuevo en Goethe un genio a su altura!<sup>6</sup> De esta manera se consigue salvar también el concepto moderno del arte creador, opuesto al antiguo principio de la «imitación de la naturaleza», para la continuidad mística de la sustancia de la cultura occidental. La *Querelle des Anciens et des Modernes* tiene, en este contexto, la misma significación: constituye un tópico literario, acuñado en la Antigüedad, que vuelve una y otra vez en las rebeliones de la juventud, condicionadas por las generaciones, y que indica la forma en que de siglo en siglo van desplazándose las correlaciones entre los escritores antiguos y los más nuevos.<sup>7</sup> Así, en el modelo de los antiguos *moderni* y *antiqui* es posible ver preformado incluso el proceso secular mediante el cual la literatura y el arte de la época moderna fueron apartándose más y más del canon de la Antigüedad como pasado normativo, ignorar la ruptura entre el concepto antiguo y el concepto cristiano de la modernidad y volver a incluir finalmente en el ciclo de un retorno natural el alejamiento irreversible, realizado en nuestra modernidad, del modelo que se había hecho histórico. En cambio, si nos fijamos en el proceso histórico que se esconde aquí en una tradición aparentemente autónoma, la historia de la palabra y del concepto de

6. *Op. cit.*, cap. 18, § 5: «Imitación y creación».

7. *Op. cit.*, cap. 14, § 2: «Los "antiguos" y los "modernos"».

*modernus* indica que el significado del término latino tardío no había llegado a completarse todavía en tiempo de su acuñación, y ciertamente aún no se podía prever. El sentido de *modernus* no se agota en el significado intemporal del tópico literario. Más bien aparece con el cambio histórico de la conciencia de la modernidad y podemos reconocerlo en su poder formador de historia allí donde se manifiesta la oposición condicionante, la «separación» de un pasado mediante la autocomprensión histórica de una nueva actualidad.

Que el significado de la palabra *moderno* es más fácil de comprender a partir de sus opuestos, puede demostrarse en el mero y cotidiano uso del lenguaje. *Moderno* designa aquí la frontera entre lo de hoy y lo de ayer, entre lo nuevo y lo viejo; dicho más exactamente y explicado en el fenómeno, a este respecto tan ilustrativo, de la moda: la frontera entre lo que acaba de producirse y lo que acaba de ser puesto fuera de circulación, lo que ayer aún era actual y hoy ya es anticuado. En el terreno de la moda, el rebasar la frontera de lo moderno aparece como un proceso mediante el cual lo que hasta hace poco tenía validez se ve no sólo desvalorizado, sino arrojado a la inutilidad de lo caduco, sin la curva de decadencia de los procesos orgánicos: «Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne» [«Lo que pronto parecerá lo más viejo, es lo que en un primer momento habrá parecido lo más moderno»].<sup>8</sup> Ahora bien, dado que lo moderno de hoy no puede distinguirse sustancialmente de lo que mañana puede estar *démodé* y caer en el ridículo papel del anacronismo, la oposición con respecto a lo moderno deberá buscarse más allá del cambio. En realidad, el objeto que se contrapone como algo constante frente a un vestido confeccionado según la última moda no es, por ejemplo, este mismo vestido cuando haya pasado de moda, sino un vestido que el vendedor nos encomia como «intemporal» o «clásico». Lo *moderno*, en el sentido estético, no se distingue ya para nosotros de lo antiguo o de lo pasado, sino de lo clásico, de lo eternamente bello, de lo que tiene validez intemporal. Al final de nuestra consideración veremos que la comprensión previa de lo moderno, como se advierte en este uso de la palabra y en su oposición implícita, fue configurada hace aproximadamente un siglo por una nueva orientación de la estética. Aparece atestiguada primero en Baudelaire y su generación, cuya conciencia de *modernité* determina, en parte, nuestra comprensión estética e histórica del mundo.

8. De los *Faux-Monnayeurs*, citado por P. Robert, *Dictionnaire alphabétique...*, op. cit., s. v. *modernité*.

¿De qué modo en la aparición y en la historia de la palabra *moderno* se anuncia la conciencia de haber dado un paso desde lo antiguo hacia lo nuevo, y cómo se hace palpable la autocomprensión histórica en las cosas que se oponen a lo que cada vez se experimenta como modernidad? La siguiente historia de la palabra debe limitarse a estas preguntas. Se dirige preferentemente a las transiciones de una época a otra y persigue el objetivo de buscar, en el significado de la palabra y en sus oposiciones, el reflejo de una experiencia temporal que, según Schelling, puede reducirse al concepto de «separación de lo pasado» y considerarse como constitutivo de cada conciencia de época.<sup>9</sup>

La palabra *modernus* está atestiguada por primera vez en la última década del siglo v, en la época de transición de la antigua Roma al nuevo mundo cristiano, de suerte que en seguida se suscita la pregunta de si en este neologismo no se anuncia una conciencia del final de la época antigua y del comienzo de la era cristiana. En los documentos más antiguos, la palabra tiene al principio únicamente el significado técnico de frontera de la actualidad, que corresponde a su origen etimológico. *Modernus* (al igual que *hodiernus*, de *hodie*) se deriva de *modo*, palabra que en esa época no significa sólo *únicamente*, *precisamente*, *ya*, *en seguida*, sino que probablemente pudo haber tenido ya el sentido de *ahora*, en el que pervive durante el románico. W. Freund (cuya excelente exposición nos sirve de pauta) ha demostrado con razonamientos suficientes que *modernus* no significa tan sólo *nuevo*, sino *actual*, matiz de significado decisivo que justifica la nueva acuñación de la palabra.<sup>10</sup> Entre los conceptos temporales afines por su significado, sólo *modernus* cumple la función de designar exclusivamente el histórico «ahora» de la actualidad.<sup>11</sup> Así, aparece en 494-495 en las *Epistolae pontificum* de Gelasio, el cual emplea la palabra para distinguir unos hechos muy recientes, es decir, los decretos (*admonitiones modernas*) del último sínodo romano,

9. *Die Weltalter, Urfassungen*, ed. M. Schröter, 1946, p. 11.

10. W. Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Colonia, Graz, 1957, p. 5.

11. Esta función no fue percibida o dejó de serlo por los sinónimos de esa época: el extranjerismo *neotericus* sufre frecuentes deformaciones y va desapareciendo; *praesens* se convierte cada vez más en demostrativo y no designa exclusivamente (como *coetaneus* o como *novus*) el presente histórico, es decir, el *momento actual* (cf. W. Freund, op. cit., pp. 5-10, 31).

de las *antiquis regulis*. La *antiquitas*, a la que aquí *modernus* se contrapone complementándola, es el pasado cristiano-eclesiástico de los *patres* o *veteres*, o sea, los sucesores de los apóstoles hasta los obispos del Concilio de Calcedonia.<sup>12</sup> La frontera en la que tropieza esta *antiquitas* con la actualidad (*nostra aetas*) es el año 450, o sea, que se encuentra casi cincuenta años atrás. Aquí no considera el pasado pagano-romano; poco después aparecerá en Casiodoro como *antiquitas*, opuesta a *nostris temporibus* o a los *saeculis modernis*, y atestiguará que «hacia el año 500, a más tardar, la cultura helenístico-romana y la estatalidad romana será considerada como algo pasado por una serie de contemporáneos».<sup>13</sup>

A comienzos del siglo v, Orosio designa ya la propia época como *tempora Christiana*. Su filosofía de la historia sitúa el punto inicial de la era cristiana, los *germina temporis Christiani*, en la época de la paz de Augusto, a la que contrapone la falta de paz del pasado pagano. En su cuadro histórico, que, en la continuidad suprahistórica desde el nacimiento de Jesucristo, hace que desaparezca la oposición entre cristianismo e Imperio romano, no hay todavía sitio para la oposición conceptual entre actualidad «moderna» y Antigüedad cargada de autoridad.<sup>14</sup> Esta oposición conceptual se hace visible en el nuevo par de vocablos *antiqui* y *moderni* por vez primera en Casiodoro, el cual considera ya como un pasado definitivo Roma y la cultura antigua. Casiodoro fue el primero en plasmar la oposición, históricamente poderosa, que en el concepto de *antiquitas* separa un pasado modélico de la modernidad de una época progresiva. Para él, la presencia del reino de Dios se halla bajo el ideal de la misión de renovar la pasada grandeza del Imperio romano y su cultura. Formaciones como la de su carta a Símmaco: «Antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor» [«Diligentísimo imitador de los antiguos, maestro nobilísimo de los modernos»]<sup>15</sup> revelan sentimientos de admiración hacia los «antiguos», admiración que sin reparo alguno puede compaginarse con la afirmación de la pretensión histórica de los «más nuevos», porque aquí aún no se ha planteado la cuestión relativa al progreso, decadencia o renacimiento. Pero, precisamente por esto,

12. W. Freund, *op. cit.*, p. 11. 13. W. Freund, *op. cit.*, p. 28.

14. Para el pasado falta en Orosio el concepto de *antiquitas*, y en el presente metahistórico de sus *tempora Christiana* tampoco se elimina históricamente el tiempo actual, cf. W. Freund, *op. cit.*, p. 22.

15. Var. 5, 51. Además, W. Freund, *op. cit.*, p. 32. Véase también Var. 3, 5, 3: «modernis saeculis moribus ornabantur antiquis» [«en los tiempos modernos se adornaban con costumbres antiguas»].

la relación entre modernidad y *antiquitas* en Casiodoro se diferencia de los posteriores «renacimientos», así como también de la concepción histórica que tienen de sí mismos los *moderni* medievales, basada en la creencia en la igualdad, e incluso en la superioridad de los *tempora Christiana*.

## III

La contraposición entre actualidad cristiana y Antigüedad pagana, que se anuncia con el máximo vigor en el círculo de eruditos que rodean a Carlomagno y, luego, de nuevo en el llamado «Renacimiento del siglo xii», es sólo un aspecto parcial de la ulterior historia del concepto, que en la Edad Media despliega toda la amplitud del significado verbal entre «límite del tiempo» y «época». Si resumimos la historia de la palabra, según la han expuesto las investigaciones de W. Freund y J. Spörl, observaremos en conjunto un proceso de periodización progresiva: el desplazamiento hacia adelante de la frontera cronológica de la *modernitas* se amplía primeramente hasta abarcar un mayor espacio de tiempo y luego vuelve a dejar este espacio de tiempo detrás de sí como una época definitivamente acabada, de suerte que entre la actualidad «moderna» y la *antiquitas* de la Antigüedad pagana se intercala un nuevo pasado. Así, la palabra *modernus*, que por primera vez adquiere una gran difusión en la época carolingia, establece en el siglo ix una distinción entre el nuevo reino universal de Carlomagno como *seculum modernum* y la Antigüedad romana.<sup>16</sup> Pero poco después, el Imperio alemán considera entonces la gloriosa época de Carlomagno como el pasado ideal, y la restauración de su reino como una misión equivalente a la restauración del Imperio romano.<sup>17</sup> En el terreno de la filosofía y de la poesía, la palabra *moderni* separa a los escritores cristianos, con Boecio como límite, de los autores grecorromanos; pero la distancia con respecto a los *antiqui*, en la tradición docente, puede acortarse más y más y finalmente separarse por completo de la relación con la Antigüedad clásica. En el siglo xiii, la pareja de conceptos sigue indicando tan sólo el breve lapso de tiempo de una diferencia de generaciones entre dos tendencias de escuela, la de los *antiqui*, que enseñaban en París entre 1190 y 1220 aproximadamente, y la de los que vinieron detrás de ellos, los *moderni*,

16. W. Freund, *op. cit.*, pp. 47 ss., 111.

17. Véase también J. Spörl, «Das alte und das Neue im Mittelalter», en *Historisches Jahrbuch*, 50 (1930), pp. 312 ss.

que introdujeron la «nueva filosofía» del aristotelismo.<sup>18</sup> El movimiento así acelerado vuelve a detenerse luego en el siglo XIV, porque en ese momento la más reciente disputa de dos escuelas, el nominalismo de Ockham y el realismo de los seguidores de Escoto y de santo Tomás, se consolidó de tal forma que la oposición de *via moderna* y *via antiqua* siguió subsistiendo durante casi dos siglos más allá de la frontera de la actualidad terminológica.<sup>19</sup>

El concepto contrapuesto de *antiqui* se desvinculó todavía en otro sentido de la Antigüedad pagano-romana. La *antiquitas* como concepto del pasado modélico pudo transferirse también a los *veteres* cristianos, a los fieles del Antiguo Testamento o a los Padres de la Iglesia.<sup>20</sup> Pero el denominador común de esa palabra cargada de tradición no debe hacernos olvidar el hecho de que en la cuestión entre autores cristianos y paganos, *patres (sancti)* y *philosophi*, existía una frontera a la que se atenían incluso humanistas como Juan de Salisbury, aun cuando éste contase a Virgilio y a Terencio entre «los nuestros» e incluso una vez llamase a Orígenes «filósofo cristiano».<sup>21</sup> La Edad Media no veía aún a los *antiqui* paganos y cristianos en la unidad de una «Antigüedad pagano-cristiana».<sup>22</sup> Y si los *moderni* del siglo XII fueron especialmente conscientes de una transición entre dos épocas—«del comienzo de la época nueva, comparada con la cual todo lo anterior el *Ars poetica* de Horacio, los Digestos, la Filosofía, es “antiguo” y, por cierto, en el mismo sentido que el Antiguo Testamento—, en esta rebelión de la juventud contra la tradición escolar y contra la autoridad de los autores clásicos había aún algo más que un conflicto de generaciones, detrás del cual creyó ver E. R. Curtius, lo mismo que antes, el modelo antiguo.<sup>23</sup>

18. M.-D. Chenu, «Antiqui, moderni», en *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 17 (1928), pp. 82-94. 19. W. Freund, *op. cit.*, p. 113.

20. M.-D. Chenu, *op. cit.*, p. 88; W. Freund, *op. cit.*, p. 100.

21. M.-D. Chenu, «Les “philosophes” dans la philosophie chrétienne médiévale», en *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 26 (1937), 29; excepciones en W. Freund, *op. cit.*, pp. 86 ss.

22. Contra E. R. Curtius, *Literatura europea...*, p. 359: «Cuando hablamos de los “antiguos”, nos referimos a los autores paganos; el paganismo y el cristianismo son para nosotros dos campos separados, sin denominador común posible. Pero la Edad Media pensaba de otro modo; *veteres* se llamaban por igual los autores cristianos y los autores paganos del pasado. Ningún siglo percibió tan intensamente el contraste entre el presente “moderno” y la Antigüedad pagano-cristiana como el XII».

23. Cf. *ibid.*, p. 148: «Los *moderni* de ese tiempo dependen todavía de los modelos antiguos, en tal medida que hasta su protesta viene a ser una imitación». E. R. Curtius no reconoció el esquema tipológico que sirve de base a la experiencia de época de los *moderni* del siglo XII; en este pasaje se refiere a la oposición con lo antiguo propiamente dicho considerándolo «antiguo en el mismo sentido en que lo es el Antiguo Testamento» (p. 360), con intención evidentemente metafórica.

La arrogancia con que una nueva generación de autores que escribían en latín y en lengua vernácula (entre ellos, Mateo de Vendôme, Juan de Hanville, Gualterio de Châtillon, Gualterio Map, Chrétien de Troyes, María de Francia) se opuso a los «antiguos» hacia el año 1170 se basa en el mismo motivo que todo el «Renacimiento del siglo XII». Se trata de la conciencia histórica de una época de esplendor que, a diferencia del Renacimiento humanístico de Italia, no se experimentó como imitación ni tampoco como renovación de la *antiquitas*, sino como superación y plenitud de la misma. La experiencia cronológica de los *moderni* del siglo XII no es cíclica (como ha indicado Friedrich Ohly), sino tipológica.<sup>24</sup> Posee la forma específica de una experiencia histórica cristiana: «La tipología sitúa lo separado en el tiempo en una relación lógica de sublimación de lo antiguo en lo nuevo. Lo nuevo suprime lo antiguo, lo antiguo vive en lo nuevo. Lo antiguo es redimido en lo nuevo, lo nuevo se edifica sobre los cimientos de lo antiguo. [...] La interpretación tipológica es un acto de asimilación de lo antiguo en virtud de lo nuevo, conserva lo pasado en el elevado sentimiento de lo presente».<sup>25</sup> La experiencia histórica tipológica anuncia también aquella famosa imagen que posteriormente se interpretó con frecuencia, precisamente en sentido inverso, en favor de la Antigüedad y de la que hizo uso por primera vez Bernardo de Chartres: los *moderni* como enanos sentados sobre los hombros de unos gigantes.<sup>26</sup> Atestigua admiración hacia los *antiqui*, pero una admiración que revela al propio tiempo la conciencia de una sublimación tipológica de lo antiguo en lo nuevo: el presente alcanza a ver más lejos que el pasado. Como justificación del progreso que la actualidad cristiana considera haber logrado sobre los maestros antiguos, podría servir esta frase de la Gramática de Prisciano: «quanto iuniores, tanto perspicaciores» [«cuanto más recientes, tanto más perspicaces»]. La forma como en la Edad Media se citaba y entendía esta frase la encontramos, por ejemplo, en el Prólogo a los *Lais* de la poetisa María de Francia, que escribía en lengua vernácula: los antiguos ya sabían que los que vendrían después de ellos serían más listos, porque ellos [sus sucesores] podrían glosar las palabras del texto y con ello enriquecer su sentido.<sup>27</sup>

24. «Synagoga und Ecclesia-Typologisches in mittelalterlicher Dichtung», en *Miscellanea Medievalia*, ed. P. Wilpert, t. 4, Berlín, 1966, pp. 350-369. 25. *Ibid.*, p. 357.

26. Véase también W. Freund, *op. cit.*, pp. 85 ss., F. Ohly, *op. cit.*, y finalmente A. Buch, «Gab es einen Humanismus im Mittelalter?» en *Romanische Forschungen*, 75 (1963) p. 235.

27.

*Custume fu as anciens,  
ceo testimoine preciens,*

Aquí, la comprobación de Prisciano de que la gramática realizó progresos en los últimos siglos se combina con la exégesis del Antiguo Testamento y se concibe tipológicamente: al principio el sentido pleno y objetivo del texto permanece aún oculto, y sólo con el transcurso del tiempo puede ir desplegándose mediante las glosas siempre nuevas de posteriores lectores. Al final, con la última glosa, se manifestará en forma completa, como por lo demás, estuvo manifiesto ya desde el principio por lo que respecta a la verdad divina. Así pues, es ahora cuando puede descifrarse por primera vez el sentido oculto, o sea, cristiano, de las obras de los *anciens*, que había permanecido oculto para los antiguos filósofos, es decir, para los poetas paganos.

Pero, en tanto que María de Francia se incluye a sí misma aun de un modo modesto en el proceso del desvelamiento progresivo de la verdad y deja el juicio acerca de su obra al criterio de la posteridad más inteligente, en el prólogo a *Cligés* (hacia 1176) de su contemporáneo Chrétien de Troyes se advierte ya el orgullo de una conciencia de sí mismo que considera la propia época como la cima de un progreso en la historia universal, progreso que ya no tiene necesidad de ningún grado superior. La caballería y la ciencia, que a los antiguos les fueron «solamente prestadas», pasaron de Atenas a Roma y de Roma a Francia mediante la *translatio studii*, y aquí, tal es la voluntad de Dios, ha encontrado su sede permanente.<sup>28</sup>

28.

*Ce nos ont nostre livre apris,  
Que Grece ot de chevalerie  
Le premier los et de clergie,  
Puis vint chevalerie a Rome  
Et de la clergie la some,  
Qui ore est an France venue.*

*es livres que jadis faiseient  
assez oscurement diseient  
pur cels ki a venir esteient  
e ki aprendre les deveient,  
que peüssent gloser la letre  
e de lur sen le surplus metre.  
(ed. Warnke, vv. 9-16)*

[«Era costumbre entre los antiguos, según atestigua Prisciano, que en los libros que hacían se expresaran con bastante oscuridad, para que los que vinieran después y tuvieran que estudiarlos, que pudieran glosar la letra y añadir de su propio conocimiento el resto». Trad. cast. de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1994, p. 26.] Seguimos aquí la interpretación de Leo Spitzer, *Romanische Literaturstudien* 1936-1956, Tübinga, 1959, pp. 3-14.

Que el tiempo presente debe tener la preeminencia sobre la Antigüedad, como el cobre viejo sobre el oro nuevo, es algo que postula también en esos años Gualterio Map, con lo cual trastoca la imagen histórica clásica de las cuatro edades del mundo. Su protesta contra el escaso aprecio en que se tiene el presente utiliza el argumento de que en todas las épocas la *modernitas* causó desagrado («omnibus seculis sua displacuit modernitas»), por lo cual también su propia obra sólo podrá adquirir prestigio cuando un lejano futuro le haya conferido una *antiquitas*.<sup>29</sup> Su obra *De nugis curialium* (entre 1180 y 1192) es también digna de tenerse en cuenta por el hecho de que en ella aparece en varias ocasiones el nuevo término de *modernitas* y se le define por vez primera: cuando llama *modernitas* a «nuestros tiempos», se refiere con ello a los últimos cien años transcurridos, porque desde ese período los acontecimientos (*notabilia*) aún están frescos e inmediatos en la memoria de todos, aún pueden verse en su conjunto y aún es posible narrarlos con detalle.<sup>30</sup> Desde el punto de vista histórico, esta definición corresponde, por

29. *De nugis curialium* 4. 5, ed. M. R. James, Oxford, 1914, p. 158; también E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 360, nota 28, y W. Freund, *op. cit.*, p. 81.

30. *Ibid.* I. 30, p. 59: «Nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cuius adhuc nunc ultime partes extant, cuius tocus in his, que notabilia sunt, satis est recens et manifesta memoria, cum adhuc aliqui supersint centennes, et infiniti filii, qui ex patrum et avorum relationibus certissime teneant que non viderunt. Centum annos qui effluerunt, dico nostram modernitatem, et non qui veniunt, cum eiusdem tamen sint

*Des doit qu'ele i soit retenue  
Et que li leus li abelisse  
Tant que ja mes de France n'isse  
Lenors qui s'i est arestee.  
Des l'avoit as autres prestee,  
Mes des Grezois ne des Romains  
Ne dit an mes ne plus ne mains;  
D'aus est la parole remese  
Et estainte la vive brese.  
(ed. Foerster, vv. 30-44)*

[« Nuestros libros nos han enseñado que por primera vez se honró en Grecia la caballería y también la clerecía. Pasó luego la caballería a Roma y también lo mejor de la clerecía, que ahora han llegado a Francia. Quiera Dios que aquí se conserven y sean estimadas y que jamás salga de Francia la gloria que aquí se detuvo. Dios las había prestado a otros, pues ya no se habla ni poco ni mucho de los griegos y los romanos; ha cesado su palabra y su viva brasa se ha extinguido». Trad. cast. de Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Alianza 1993, pp. 56-57». Para la *translatio studii* y la *translatio imperii*, véase A. Buck, *op. cit.*, p. 226.



ejemplo, al período del «Renacimiento del siglo XII»; pero también podría tener validez, desde un punto de vista objetivo, para el horizonte de la memoria de generaciones posteriores, hasta llegar a nuestra modernidad actual. La nueva palabra *modernitas* no fue acuñada por el propio Gualterio Map. Aparece ya en el siglo XI, en Berthold von der Reichenau, en un relato de 1075, acerca del Sínodo romano sobre el ayuno, convocado por el papa Gregorio para traer de nuevo a la memoria unos preceptos de los padres que la *modernitas nostra* había olvidado.<sup>31</sup> Por consiguiente, en el primer empleo (hasta ahora comprobado) del concepto, *modernitas* tiene un significado peyorativo. El neologismo (como indicó W. Freund) se halla estrechamente relacionado con las ideas reformadoras durante la lucha por las investiduras. Aquí, la conciencia del tiempo no se formula ya simplemente en la oposición entre presente y pasado, sino con la mirada puesta en una doble cesura cronológica, «por un lado, como final del tiempo modélico de los *antiqui*, y por otro lado, frente al presente inmediato, destinado a restablecer aquella remota *antiquitas*».<sup>32</sup> La *modernitas* aparece aquí como un tiempo intermedio en el proceso que conduce a un tercer grado superior, que ha de alcanzarse en el futuro por medio de una *reformatio*. Con la nueva división en tres partes de esta conciencia histórica reformadora se inicia una evolución que se manifiesta en la época de las fundaciones de órdenes desde Pedro Damiano hasta Joaquín de Fiore, pero que no es posible tratar aquí.<sup>33</sup> El «tiempo intermedio» de la concepción histórica en tres fases de estos *moderni* cristianos, que en el mundo de la historia de la salvación considerado tipológicamente recibe la denominación de *media aetas* y puede llegar a tener la dignidad de una «excelsa época central»,<sup>34</sup> se nos presentará con un signo

31. Según W. Freund, *op. cit.*, p. 67 («Annales», ad a 1075. MG. SS. 5, p. 277, 25).

32. *Ibid.* pp. 67 y 59. 33. Véase también J. Spörl, *op. cit.*, pp. 336-341.

34. Según F. Ohly, *op. cit.*, donde aduce pruebas sacadas de obras de Rupert von Deutz, Gerhoh von Reichersborg, san Buenaventura y Joaquín de Fiore.

rationis secundum propinquitatem; quoniam ad narrationem pertinent preterita, ad divinationem futura». [«Llamo nuestro tiempo a esta época moderna, es decir, al curso de los actuales cien años, de los que ahora falta aún la última parte. De los hechos notables ocurridos en todos ellos queda recuerdo suficiente y manifiesto, pues aún viven algunos centenarios e innumerables hijos suyos que, gracias a los relatos de sus padres y abuelos, conservan con absoluta seguridad lo que no vieron. Doy pues el nombre de modernidad nuestra a los cien años transcurridos y no a los venideros, a pesar de que entran en la misma categoría por su proximidad; en efecto, lo pasado pertenece a la categoría del relato; y lo futuro, a la de la adivinación»].

completamente distinto cuando pasemos a tratar de los comienzos del Renacimiento humanístico.

## IV

«O seculum! O litterae! Iuvat vivere...», la famosa exclamación con que Ulrich von Hutten saludó en 1518 en una carta a Willibald Pirrhheimer el nuevo florecimiento de los estudios y de los grandes talentos («Vigent studia, florent ingenia»), no caracteriza únicamente una renovada conciencia de la época.<sup>35</sup> Como frase proverbial, se ha convertido en una especie de prototipo del nacimiento de una época nueva. La idea de que el comienzo de una época puede llegar a ser consciente en seguida con el acto de pasar de lo antiguo a lo nuevo, se ha convertido evidentemente en un esquema de percepción histórica que dificulta el reconocer una experiencia completamente distinta en otros umbrales de época (como ocurrió posteriormente en los albores de la Ilustración). En efecto, el paso del umbral de una época no ha de relacionarse forzosamente siempre con la sensación que lleva a decir: «Mira, todo ha sido renovado». La continuación de la cita de Hutten alude a la situación histórica, indicando que el sentimiento de felicidad de poder vivir, aquí y ahora, en un mundo que acaba de surgir de nuevo, es producido de un modo especial por una singular experiencia de lo antiguo y pretérito. «Heus tu, accipe laquium, barbaries, exilium prospice», ahora la barbarie debe ser encadenada y esperar el exilio. «Barbarie» quiere decir el pasado, ahora abandonado, de la Edad Media. La imagen se relaciona con la idea difundida a partir de Boccaccio de que las Musas habían vuelto al fin de su largo exilio;<sup>36</sup> a la barbarie del tiempo que ha tocado a su fin se enfrenta, pues, aquí el cambio fatal de la situación. En relación con el comienzo de un nue-

35. «O seculum! O litterae! Iuvat vivere, etsi quiescere nondum iuvat, Willibalde! Vigent studia, florent ingenia, heus tu, accipe laquium, barbaries, exilium, prospice» [«¡Oh siglo! ¡Oh literatura! ¡Es un placer vivir, aunque no es útil descansar, Willibaldo! Los estudios están en auge, florecen los talentos. Tú, barbarie, vas a ser maniatada y condenada al destierro»]. Ulrich von Hutten, *Schriften*, ed. Böcking, t. I, Leipzig, 1859, p. 217.

36. *Vita di Dante* (1357-1359): «Questi fu quel Dante il quale primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d'Italia, aprir la vida... Per costui la morta poesia meritamente si può dire suscitata.» [«Éste fue el famoso Dante, el primero que abrió el camino al regreso de las musas, arrojadas de Italia... Se puede decir con justicia que él resucitó la poesía, que había muerto»]. Cito por

vo florecimiento intelectual encontramos en un documento muy antiguo, en la poesía de Benvenuto Campesani sobre el descubrimiento de un manuscrito de Catulo en el año 1323, la imagen de la resurrección (*de resurrectione Catulli*)<sup>37</sup> junto a la del retorno del exilio. Poco después, la idea del nuevo despertar de la poesía se referirá a Petrarca y a los grandes florentinos.<sup>38</sup> Y Filippo Villani alabaré a Dante, por haber sacado la poesía de un abismo de oscuridad a la luz, y por haberla levantado de su estado de profunda postración.<sup>39</sup>

Estas imágenes se anticipan a la metafórica de «Renacimiento», que interpreta orgánicamente el nuevo comienzo. Se basan en la conciencia de una modernidad a la que le es peculiar negar por completo a su pasado, que acaba de dejar atrás, el carácter de una época independiente o incluso el carácter de una mera fase preliminar. El tiempo que ha llegado a su fin aparece aquí todavía sólo *via negationis* como barbarie o tinieblas, de suerte que, en lo sucesivo, un intervalo vacío u oscuro vendrá a ocupar en la mente de los *moderni* humanistas el lugar que en la imagen histórica tipológica de los reformadores cristianos le correspondía a la *media aetas* como tiempo supremo de transición. La modernidad del incipiente Renacimiento niega ante todo la triple división de la historia derivada posteriormente de este intervalo como esquema de historia universal en los períodos de Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna.<sup>40</sup> Los humanistas restablecen la gran antítesis de *antiqui* y *moderni* al no querer ver ya su pasado en los últimos siglos transcurridos, que para ellos eran una época de tinieblas, sino buscarlos en la *antiquitas* de los autores griegos y romanos redescubierta, remota y, al propio

37. *Versus domini Benvenuti de Campesani de Vicencia de resurrectione Catulli poeta Veronensis*, que comienza: «Ad patriam venio longis a finibus exul». Cito por B. L. Ullmann, *op. cit.*, p. 13.

38. *De Coluccio Salutati*, véase B. L. Ullmann, *op. cit.*, p. 14.

39. «Ea igitur iacente sine cultu, sine decore, vir maximus Dantes Allagherii, quasi ex abyssu tenebrarum eruptum revocavit in lucem, dataque manu, iacentem erexit in pedes» [«Dante Alighieri, aquel gran varón, volvió a traer a la luz la poesía, que se hallaba postrada, sin que nadie la cultivase, y privada de belleza, como si la hubiera hecho surgir del abismo de las tinieblas, y dándole la mano la puso en pie levantándola de su postración»]. Cito por B. L. Ullmann, *op. cit.*, p. 17.

40. Según A. Klempt, *Die Säkularisierung der universalhistorischen Auffassung*, Gottinga, 1960, el concepto *media aetas* (*medium aevum*) era corriente entre los humanistas desde 1518. El testimonio más antiguo hallado hasta el momento aparece en una carta de Giovanni Andrea del año 1496 con la formulación *media tempestas*, cf. N. Edelmann, en *Romanic Review*, 29 (1938), pp. 3-25.

B. L. Ullmann, «Renaissance. The word and the underlying concept», en *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, 1955, p. 15.

tiempo, nuevamente comprendida. Esta nueva lejanía constituye el indicio más seguro para distinguir el humanismo medieval del Renacimiento propiamente dicho, ya que en el llamado «Renacimiento del siglo XII» los *moderni* adoptaban una actitud tan despreocupada frente a sus modelos antiguos como si tuvieran ante sus ojos las obras de su propia época. Y cuando la floreciente literatura en lengua vernácula admitía temas antiguos, los autores utilizaban y modernizaban el material con una libertad tan asombrosa que revela que todavía no se sentían coartados por ningún principio humanístico de la fidelidad a los textos.<sup>41</sup> Lo que se separa a los humanistas del Renacimiento italiano de sus predecesores medievales no es ya el orgullo de pertenecer a una nueva época con la cual vuelve a despertar la cultura antigua, sino, ante todo y sobre todo, la conciencia, perceptible en la metáfora del intervalo oscuro, de una separación histórica entre Antigüedad y presente propios. En el terreno del arte, esta separación es sentida como distancia que separa de la perfección, y constituye el fundamento de su nueva relación de *Imitatio* y *Aemulatio*.

En la idea de un intervalo de «siglos oscuros» reside asimismo el germen de la concepción histórica del Renacimiento que hizo posible presentar la oposición entre *antiqui* y *moderni*, entre Antigüedad modélica y época moderna consciente de sí misma, en el esquema de una periodicidad cíclica del retorno o del renacimiento. El abandono de la concepción histórica medieval, unilineal, que se encamina hacia su fin en una sucesión de fases irreversible se advierte trascendentalmente en la tradición literaria en Petrarca. Este autor visitó Roma por segunda vez en el año 1341 con ocasión de su co-

41. De ello puede ofrecer una primera impresión la publicación de un coloquio celebrado en Estrasburgo (*L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle*, ed. Anthime Fourrier, París, 1964). Las ponencias se proponían examinar el «humanisme médiéval» en las literaturas nacionales durante y después del Renacimiento del siglo XII y llegaron por diferentes caminos al mismo resultado de que, en vez de la esperada *imitation des anciens*, es posible constatar una asombrosa libertad, que los humanistas posteriores dejan de tener, respecto al «legado antiguo»: en las novelas pseudoantiguas, que presentan los antiguos héroes en la actualidad del siglo XII anacrónicamente vestidos de caballeros, en la recreación del género de la novela en verso, que se apartó del tema de Alejandro, en la transformación del mito de Narciso, que en el *Roman de la Rose* adquiere precisamente el sentido opuesto (la *fons mortis* se convierte en *fons vitae*), en la traducción de autores antiguos que el traductor se apropia en refundiciones libres, hasta que de pronto aparecen traducciones literales, en las que se advierte otra clase de respeto ante el texto original. Este paso desde la actitud medieval hasta la actitud humanística frente a los textos clásicos lo ha indicado también en las vulgarizaciones del Duecento y del Trecento Cesare Segre; véase al respecto *Lingua, stile e società*, Milán, 1963, p. 56.



ronación como *poeta laureatus*. Su carta a Giovanni Colonna, con quien había recorrido la ciudad, evoca el momento en que ambos, sentados en las ruinas de los baños de Diocleciano, hablaban sobre el pasado y dividieron la historia en dos grandes períodos, el antiguo y el moderno, que habían de tener su marca fronteriza en la victoria del cristianismo sobre Roma.<sup>42</sup> A este segundo período, en el cual quiso Petrarca hacer un alto en su obra *De viris illustribus*, le da el nombre de época de oscuridad: «Nolui autem pro tam paucis nominibus claris, tam procul tantasque per tenebras stilum ferre» [«No quise tomar la pluma para tan pocos nombres ilustres, tan lejanos y envueltos en tan grandes tinieblas»].<sup>43</sup> En lo sucesivo, la historia antigua y la moderna se separan en un trascendental punto crucial: la época en que Roma cayó bajo el dominio de los «bárbaros» y en que, con la caída del Imperio romano, la cultura antigua comenzó también a hundirse en la oscuridad. Con ello, el fin de la antigua Roma ocupa en el cuadro histórico de Petrarca el lugar que para los historiadores de la Edad Media correspondía únicamente al nacimiento de Jesucristo, profundo corte en la historia de la salvación. Sin embargo, no sólo el nuevo punto crucial de la historia universal, sino también la metáfora de la oscuridad indica una concepción originariamente religiosa. Es la oscuridad en que vivían los paganos antes de que Jesucristo trajese al mundo la luz de la fe.<sup>44</sup> Petrarca, que en ocasiones empleó él mismo esta metáfora en el antiguo sentido,<sup>45</sup> fue probablemente el primero que le dio el nuevo sentido para simbolizar la luz de la cultura antigua que, después de ser vencidas las tinieblas en un futuro mejor, podría volver a

42. «Multis de historiis sermo erat, quas ita partiti videbamur, ut in novis tu, in antiquis ego viderer expertior, et dicantur antique quecunque ante celebratum Rome et veneratum romanis principibus Cristi nomen, nove autem ex illo usque ad hanc etatem» [«Hablabamos de muchos asuntos históricos y los distribuíamos de tal modo que tú parecías ser más experto en los nuevos, y yo en los antiguos. Llamaré antiguos a los ocurridos antes de que el nombre de Cristo fuera celebrado en Roma y venerado por los príncipes romanos; y nuevos, a los ocurridos desde aquella época hasta la actual»] (*Le Familiari*, ed. Rossi, II, 58). Véase también Theodor E. Mommsen, «Petrarch's conception of the "dark ages"», en *Speculum*, 17 (1924), pp. 226-22, esp. 232, que seguimos aquí.

43. *Epistolae de rebus familiaribus*, ed. Fracassetti, III, 30, cit. de Th. E. Mommsen, *op. cit.*, p. 234, que aún aduce otras pruebas.

44. Véase también Franco Simone, «La Conscienza della rinascita negli Umanisti». Primeramente en *La Rinascita*, 2 (1939), pp. 838-871 y 3 (1940), pp. 163-186, esp. *ibid.*, pp. 177 ss.

45. Véase también el pasaje citado por Th. E. Mommsen en el que Petrarca se lamenta de que Cicerón tuviese que morir poco antes de que se iniciase el fin de la noche del error (*De suis ipsius et multorum ignorantia*, ed. M. Capelli, p. 45), *op. cit.*, p. 227.

brillar con fulgores nuevos y puros.<sup>46</sup> Lo antiguo y lo nuevo, la metáfora cristiana de la luz y su reinterpretación humanística, se encuentran aquí en directa coexistencia. Seguramente estaba lejos del pensamiento del propio Petrarca contraponer lo uno a lo otro. La competencia entre la historia unilineal y la cíclica, que aún había de desempeñar un papel importante en el curso posterior de la disputa entre *Anciens* y *Modernes*, tiene, al parecer, un primer punto de apoyo en el cambio que Petrarca realiza en la metáfora de la luz refiriéndola a la caída y reaparición de Roma. Cuando parecía haberse cumplido la esperanza formulada en la misma carta de 1341: «Quis enim dubitare potest quin illico surrectura sit, si ceperit se Roma cognoscere?» [«¿Quién puede dudar de que, si Roma comenzara a ser conocida, resucitaría al instante?»],<sup>47</sup> y los contemporáneos de Hutten vieron regresar la pasada grandeza de la Antigüedad en el presente florecimiento de los estudios y de las artes, tras la metáfora de la luz hizo también su aparición la periodicidad implícita en la «época de oscuridad» de Petrarca.<sup>48</sup> «Hoc enim seculum tamquam aureum liberales disciplinas, ferme iam extinctas reduxit in lucem» [«Pues este siglo, al que podríamos llamar de oro, volvió a sacar a la luz las disciplinas liberales, casi extinguidas»]: la época propia representa para Ficino como un nuevo Siglo de Oro que ha traído de nuevo a la luz las artes liberales casi ya extinguidas.<sup>49</sup> La nueva imagen del retorno del Siglo de Oro va ligada aquí todavía a la metáfora de la luz, que en muchos otros documentos de la época es sustituida ya por la metáfora del renacimiento.<sup>50</sup> Del cambio periódico entre épocas de luz y de tinieblas al retorno cíclico de la edad dorada no hay más que un pequeño paso. Pero con este paso los oscuros siglos comprendidos entre la caída y el retorno de Roma se comprimen

46. *África*, IX, 451-457; cf. Th. E. Mommsen, *op. cit.*, p. 240.

47. *Fam.* VI 2 (ed. Rossi, II 58).

48. El modo como el momento cíclico puede estar unido a la metáfora de la luz lo indica Hans Blumengerg, *Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit* (Akad. d. Wsch. u. d. Lit. in Mainz, Abh. d. geistes u. sozialw. Klasse, Jg. 1964, 5, p. 343) en la imagen de la aparición de una nueva luz que Giordano Bruno utiliza para el acontecimiento de la reforma copernicana: «La luz, cuya aparición se habría producido desde Copérnico hasta Bruno, no es aún la luz de la Ilustración, es el Sol de *l'antiqua vera philosophia*, y con esta metáfora se combina la idea de una periodicidad cíclica de la historia en la que la ausencia de la luz es un hecho tan "natural" como su reaparición».

49. Carta del 13-IX-1492, en *Opera*, ed. Basilea, 1561, 778; citada por Fritz Schalk, «Das goldene Zeitalter als Epoche», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 199 (1962), p. 87. 50. Ejemplos en F. Schalk, *op. cit.*

en un mero tránsito cuyo recuerdo se apaga en cuanto se ha dejado atrás. El desfile del carnaval de Florencia de 1513 muestra en la última carroza el «Triunfo de la Edad Dorada» y comenta la imagen mediante la figura del Fénix que, de sus propias cenizas, vuelve a remontar el vuelo:<sup>51</sup> símbolo de la idea de sí misma de una época que ve surgir su propio mundo de la «combustión» de una época de hierro y adquiere, por decirlo así, la conciencia de su modernidad en la vuelta a un pasado ideal, en la mirada maravillada hacia el prototipo de lo perfecto, ya realizado una vez por la Antigüedad, prototipo del que se cree que sólo se podrá alcanzar y hasta superar, quizá, algún día por el camino de la imitación.

v

La protesta, que al final de esta época rompió el conjuro del ideal de perfección humanístico y tuvo como consecuencia la destrucción de la imagen clásica y universalista del mundo y del hombre, fue iniciada por Charles Perrault, en la cima del clasicismo francés, en la sesión de la *Académie Française* del 27 de enero de 1687. Con ello comenzó una nueva *Querelle des Anciens et des Modernes* en la que se enzarzaron todas las mentes más conspicuas de la época, querella que los dividió en dos bandos enemigos y, al cabo de más de veinte años, volvió a unirlos en una nueva concepción que había solucionado de modo imprevisto la oposición inicial. En esta disputa, en la que el partido de los *Modernes* esgrimía contra los *anciens* y su fe en la ejemplaridad supratemporal de la Antigüedad la idea del progreso según había sido elaborada por el método de la ciencia y la filosofía modernas desde Copérnico y Descartes, vemos la transición hacia una nueva época; dicho de otro modo: la posibilidad de atribuir a la Ilustración francesa el punto inicial de una época. En este punto podríamos apoyarnos con Werner Krauss, en el importante testimonio de Diderot, quien en su artículo «Encyclopédie» señala en realidad a Fontenelle y a Perrault como los precursores de la Ilustración.<sup>52</sup> Sin embargo, incluso entonces permanece en pie el hecho de que aquí, a diferencia del Renacimiento, el paso de

51. «[...] come le fenice Rinasce dal broncon del vecchio alloro, Così nasce dal ferro un secolo d'oro» [«Como renace el ave fénix del tronco del viejo laurel, así nace del hierro un siglo de oro»] (cito por F. Schalk, op. cit., p. 88).

52. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. Diderot et d'Alembert, Ginebra, 1778, t. XII, p. 367: «[...] ce Perrault, et quelques autres, dont le versificateur

lo antiguo a lo nuevo es más difícil de reconocer, porque se realizó bajo un signo contrario.

Los precursores de la Ilustración, que poco después adoptaron como nombre de partido el de *Les Modernes*, no eran en modo alguno conscientes de hallarse en el comienzo de una nueva época, sino más bien al contrario, creían que la humanidad tras las fases de juventud en la Antigüedad y de madurez en el Renacimiento, había entrado en la fase de la vejez. Contra el «prejuicio» de que la Antigüedad y la Época Moderna se hallaban en la relación de maestro y discípulo, Perrault, en el diálogo introductorio de su *Parallèle des Anciens et des Modernes*, utiliza como argumento principal el de que «c'est nous qui sommes les anciens» [«Los antiguos somos nosotros»]. Dice que a los griegos y a los romanos se les llama sin razón *les anciens*, porque, como quienes vendrían posteriormente podrían heredar los conocimientos de sus predecesores y como los actuales modernos se encuentran en la cima de todas las experiencias acumuladas hasta ahora por la humanidad, los *modernes* serían forzosamente también los más expertos y, por consiguiente, los verdaderos *anciens*.<sup>53</sup> Detrás de este argumento se halla la formulación que Bacon hizo famosa de que la verdad es hija del tiempo, y también el pensamiento expresado por primera vez por Giordano Bruno de que la comprensión del progreso a través del tiempo puede transferirse a la historia de toda la humanidad. Hans Blumenberg explica cómo Copérnico llegó ya antes de Bacon y de Giordano Bruno a esta conclusión y la importancia que tuvo para la autocomprensión de la época moderna.<sup>54</sup> Sin embargo, Perrault, que aún citará varias veces la frase *veritas temporis filia* y la aplicará al campo de las costumbres y de las artes,<sup>55</sup> no vincula todavía con ella una conciencia de la

53. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, par M. Perrault de l'Académie Française, impresión facsímil de la edición original en cuatro tomos, París, 1688-1697, intr. de H. R. Jauss, Munich, 1964, I, 49-51 (p. 113).

54. Primeramente en *Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit*, pp. 357-360, véase nota 48, luego en *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt, 1965.

55. «Sur quelque Art que vous jettiez les yeux vous trouverez que les Anciens estoient extrêmement inferieurs aux Modernes par cette raison general, qu'il n'y a rien que le temps ne perfectionne» [«Sea cual fuere el arte al que dirijamos la mirada, veremos que los antiguos eran sumamente inferiores a los modernos debido a que, en general, no hay nada que el tiempo no

Boileau n'était pas en état d'apprécier le mérite: La Mothe, Terrasson, Boindin, Fontenelle, sous lesquels la raison a fait de si grands progrès» [«Este Perrault, y algunos más, como La Mothe, Terrasson, Boindin o Fontenelle, cuyo mérito no estaba en condiciones de apreciar el versificador Boileau y con los que la razón ha realizado tan grandes progresos»].

progresividad de la historia que comprende la época moderna como un nuevo comienzo y como una tarea sin final.<sup>56</sup> Después de aducir el argumento de que los *modernes* son los viejos en el sentido verdadero de la palabra, interpreta la frase mediante las edades de la vida del *homme universel*, no sitúa el presente como cabría esperar, en el *âge parfait*, sino en la vejez, y no vacila en declarar, en otro pasaje, que la evolución de la humanidad, después del punto culminante del *siècle de Louis XIV*, podría muy bien volver a descender.<sup>57</sup> Fontenelle considera igualmente que la humanidad ha llegado a la edad de la *virilité*, y entonces interrumpe su comparación para no tener que formular para su *homme universel* el inevitable pronóstico de ancianidad y muerte.<sup>58</sup> La nueva conciencia de esta modernidad, que en el siglo del progreso científico se rebela contra la tendencia de los *anciens* a considerar la Antigüedad como su comienzo normativo y, por consiguiente, contra la idea de perfección que tiene de sí mismo el clasicismo francés, se encuentra aquí todavía en el dilema de comprender el propio presente como una época tardía de la humanidad y, por otra parte, ver la historia, a la luz de la razón crítica, avanzando sin cesar en la época del progreso.

La forma que asume esta controversia literaria durante el período de transición entre los siglos xvii y xviii consiste en la contradicción entre el concepto de perfección en el campo de las bellas artes y el de perfectibilidad en el campo de las ciencias se intenta suprimir en el bando de los *modernes* en la perspectiva de un progreso general y continuado de la historia de la humanidad. La comparación a gran escala entre todas las artes y ciencias en la Antigüedad y en la Edad Moderna, emprendida por Perrault con este propósito (1688-1697), llegó, sin embargo, a un resultado inesperado que es representativo de todo el proceso y del final de toda la *Querelle*. El portavoz de los *modernes*, al final de su obra en cuatro tomos, se vio obligado a reconocer que la distancia entre Antigüedad y Edad Moderna no pue-

56. Como, por ejemplo, Pascal en su prefacio a un *Traité du Vide* de 1647, cf. además H. Blumenberg, *op. cit.*, pp. 357 y 359, nota 2.

57. I, 49-50 (p. 113): «[...] n'est-il pas vrai que la durée du monde est ordinairement regardée comme celle de la vie d'un homme, qu'elle a eü son enfance, sa jeunesse & son âge parfait, & qu'elle est présentement dans sa vieillesse» [«¿No es verdad que la duración del mundo se suele considerar habitualmente como la de la vida de una persona, y que, tras haber tenido su infancia, su juventud y su edad perfecta, se halla ahora en su vejez?»]; cf. *op. cit.* I, 99 (p. 125).

58. Véase *ibid.*, intr. p. 22.

perfeccione»], IV, 284-285 (p. 443), véase además *op. cit.*, *Wort-und Sachverzeichnis*, s. v. *temps*.

de medirse en todas las artes con el tiempo del progreso. La razón de ello no era que Perrault hubiese querido negar a la poesía o a la elocuencia moderna cualquier avance sobre la Antigüedad, sino que para él mismo (como, a la inversa, también para los *anciens*) se le había hecho entretanto problemática la comparación entre arte antiguo y moderno.<sup>59</sup> En este sentido, el proceso que con motivo de la *Querelle* introdujo una revolución en la mentalidad en la época de transición a la Ilustración, puede resumirse en tres fases. Ante todo, a la pretensión de que la Antigüedad era incomparable en cuanto que había creado para todos los tiempos la medida ideal del arte perfecto, los *modernes* opusieron el argumento racionalista de la igualdad natural de todos los hombres y comenzaron a someter las producciones de los antiguos a los criterios absolutos del *bon goût*; dicho de otro modo: a llevarlas ante el tribunal del gusto de la época clasicista. A ello los *anciens* oponían de momento, en actitud meramente defensiva, el argumento de que cada época tiene diferentes costumbres, o sea, también su gusto propio; exigían que, conforme a esto, se juzgaran los poemas homéricos con arreglo a «las costumbres de otra época». A partir de ahí, en el curso de la discusión, fue desarrollándose paulatinamente la nueva concepción común a ambos bandos, aunque no confesada en seguida paladinamente, de que junto a la belleza intemporal había también una belleza condicionada por el tiempo, que junto a la *beauté universelle* existía también un *beau relatif*. Por este camino, la lenta destrucción de las normas estéticas clásicas condujo a una primera comprensión histórica del arte antiguo.

El descubrimiento de la diversidad entre lo antiguo y lo moderno en el terreno de las bellas artes es el trascendental resultado de la *Querelle* que en Francia cambió la orientación histórica hacia la dimensión del tiempo irrepitible y con ello introdujo la Ilustración. Desde las diferencias entre el arte antiguo y el moderno, pasando por las diferentes costumbres del tiempo antiguo y el nuevo, la mirada se abría más y más hacia la peculiaridad histórica de las diversas épocas. El primero en resumir estos hechos fue Saint-Evermond: «nous envisageons la nature autrement que les anciens ne l'ont regardée» [«contemplamos la naturaleza de manera distinta a como la vieron los antiguos»] quien ya en 1685 planteó la exigencia, formulada posteriormente por Montesquieu, de que el carácter diverso de la época de los *anciens* y de los *modernes*, su *génie du siècle*, había de verse tanto en el arte como en el cambio de religión, en la forma de gobierno, en las costumbres y en otras

59. *Op. cit.*, IV, 293; véase también mi introducción, pp. 43-60.

manifestaciones de su vida.<sup>60</sup> Con la nueva visión de la Antigüedad se modificó también la idea histórica que la propia modernidad tenía de sí misma. Durante la *Querelle*, y en número mucho mayor después de ésta, se encuentran testimonios de una nueva conciencia según la cual con la luz de la razón ilustrada se había entrado en una época importante, diferente de todos los tiempos anteriores. Teniendo en cuenta las ciencias naturales, que se difundían rápidamente desde la década de 1680, y la incipiente crítica histórica, nacida del protestantismo, Pierre Bayle habla en sus *Nouvelles de la République des Lettres* (1685) de un *siècle philosophe*, para el que se sirve de una idea que hasta entonces estuvo reservada preferentemente a la verdad de la fe cristiana: «C'est à nous qui vivons dans un siècle plus éclairé de séparer le bon grain d'avec la paille [...]. On se pique dans ce siècle d'être extrêmement éclairé» [«A nosotros, que vivimos en un siglo ilustrado, nos toca separar el grano de la paja [...]. En este siglo se tiene a gala ser extraordinariamente ilustrado»].<sup>61</sup> En el comienzo de la época de la Ilustración, las *lumières de la raison* se oponen a la iluminación divina (*lumière du Ciel*). Durante el siglo XVIII, *le siècle éclairé* se identifica más y más con el propio siglo. Así, por ejemplo, en el año 1719, un periodista habla del «siècle éclairé où nous sommes», el cual ha producido mayor número de escritores que otras épocas.<sup>62</sup> La época ilustrada, como *siècle éclairé et poli*, está lleno de orgullo por la altura de su moderna civilización y recaba para sí el título de *siècle humain, siècle philosophique*.<sup>63</sup> Desde mediados de siglo se halla generalmente difundida en la literatura contemporánea la equiparación de *siècle des lumières* y *siècle philosophique* con *dix-huitième siècle*.<sup>64</sup> Este uso enfático de *siècle* como manifesta-

60. Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, IV, 196; además en *Sur les poèmes des Anciens*, *Oeuvres*, ed. R. de Planhol, París, 1927, vol. I, p. 273.

61. Según F. Schalk, «Zur Semantik von "Aufklärung" in Frankreich», en *Festschrift W. v. Wartburg*, ed. K. Baldinger, Tübinga, 1968, p. 259.

62. «Der Jahrhundertbegriff im 18. Jahrhundert», en W. Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlín, 1963, pp. 9-40, especialmente la p. 14: «Del círculo del periodismo holandés en lengua francesa proceden los siguientes testimonios: "Dans le siècle éclairé où nous sommes, il ne s'agit pas de faire le docteur" ["En el siglo ilustrado en el que estamos, no se han de adoptar actitudes doctorales"]. Y en la misma relación con ello: "Vous savez qu'il n'y a jamais eu de siècle si fertile en auteurs que celui dans lequel nous avons l'honneur de vivre" ["Ya sabéis que no ha habido nunca un siglo tan fértil en autores como éste en el que tenemos el honor de vivir"]». Cf. nota 120. 63. Cf. *ibid.* pp. 13 ss.

64. Según Werner Krauss, «Zur Periodisierung der Aufklärung», en *Grundpositionen der französischen Aufklärung*, tomo I de la serie *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, ed. W. Krauss y H. Mayer, Berlín, 1955, p. VIII.

ción de la conciencia histórica de los ilustradores contribuyó a que la palabra adquiriese en francés el nuevo significado «centenario» precisamente en esa época. Mientras por un lado, el antiguo sentido cristiano de *siècle* como tiempo del mundo en oposición al reino de Dios seguía subsistiendo todavía, pero iba palideciendo progresivamente por otro lado, el significado de *siècle* como «tiempo de gobierno», nacido de la idea de la edad de la vida humana, fue ampliándose más y más hasta alcanzar el significado cronológico de «centenario». Los límites de la extensión temporal de *siècle* rebasaron el ámbito del *siècle de Louis XIV* y coincidieron finalmente con el comienzo y el fin del nuevo siglo, al que se atribuyó una misión histórica propia frente al pasado *beau siècle*.<sup>65</sup> Así, el esquema externo de división en «centurias», empleado ya en la historia eclesiástica, se llenó con la nueva idea, formada en el *saeculum* de la Ilustración, de que, al igual que el presente siglo, también los demás podían considerarse épocas distintas por su contenido y, por consiguiente, formar cada uno de ellos una época.<sup>66</sup> Pero, sobre todo, es característico del cambio que experimentó la conciencia histórica de los *modernes* ilustrados el hecho de que, desde el famoso análisis del presente realizado por el Abbé de Saint-Pierre en 1735, éstos comenzasen a considerar la propia época ante el foro de la historia futura. En una serie de impresionantes testimonios sacados de novelas utópicas y de utopías políticas, Werner Krauss ha mostrado cómo, desde los años sesenta, surge continuamente la pregunta de si los hechos de la actualidad podrían resistir las perspicaces miradas de una humanidad progresista.<sup>67</sup> Este motivo básico cronológico, que no se encuentra anteriormente, constituye el factor más decisivo por el que la modernidad de la Ilustración se aparta de la posición contraria de los *anciens* humanísticos: en el horizonte abierto de una creciente perfección del futuro, y no en la imagen ideal de un pasado perfecto, es donde reside en lo sucesivo la norma según la cual hay que juzgar la historia del presente y hay que medir su pretensión de modernidad.

65. Según Werner Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlín, 1963, pp. 9-11, 17.

66. Véase también Fritz Schalk, *Das goldene Zeitalter als Epoche*, op. cit., p. 96, nota 27.

67. En *Beiträge zur romanischen Philologie*, I (1961), p. 95 ss., y en *Studien...*, op. cit., p. 18.

La separación de Antigüedad y Edad Moderna en dos épocas históricas, perfectas cada una en sí misma de diferente manera, se hace visible en el siglo XVIII en la paulatina descomposición de la forma literaria en la que se desarrolló la *Querelle* al final del clasicismo francés, adoptada también posteriormente por Schiller y Friedrich Schlegel en la transición del siglo XVIII al XIX: los «Paralelos» comparativos.<sup>68</sup> Este género literario que volvió a cultivarse a partir del Renacimiento, basándose en modelos antiguos, especialmente en Plutarco, alcanzó en Francia un nuevo florecimiento como principal instrumento de polémica entre *anciens* y *modernes*, y continuó siendo también en el siglo XVIII una forma predilecta de exponer la historia del mundo antiguo y del nuevo en sus manifestaciones sociales y culturales.<sup>69</sup> Así fue como La Harpe trató aún la literatura mundial en su *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne* (1786-1803). El esquema de la comparación podía transferirse en menor escala a temas literarios como, por ejemplo, la *Electra* de Sófocles, Eurípides, Crébillon y Voltaire, pero también a otros terrenos. Había «Paralelos» entre la física aristotélica y la cartesiana, la moral antigua y la cristiana, los héroes de la Antigüedad y los de la Edad Moderna, las formas de gobierno, los sistemas económicos e incluso las revoluciones antiguas y modernas. *La Poética del cristianismo* (1802), de Chateaubriand, que fue estructurada como en otro tiempo la comparación hecha por Perrault entre las artes y las ciencias de los *anciens* y los *modernes*, podría quizá considerarse como la última obra importante de este género, con la que al propio tiempo se marca el fin de la imagen histórica creada por el humanismo del Renacimiento, ya que la forma originariamente literaria de los paralelos históricos era algo más que un simple esquema neutro de comparación. Presuponía una medida de cotejo, el *point de la perfection*, y con ello la analogía del crecimiento orgánico o de las edades de la vida, en la que los humanistas, y de momento también todavía los *modernes*, veían el discurrir de la historia en las grandes fases (las épocas cumbre de la Antigüedad y de la *Èta Moderna*), así como también en las menores, de los desarrollos nacionales, describiéndolo

68. Cf. Hans Robert Jauss, *Schlegels und Schillers Replik auf die «Querelle des Anciens et des Modernes»*, Frankfurt am Main, 1970.

69. Véase también A. Buck, «Das heroische und das sentimentale antike-Bild in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts», en *Germanisch-romanische Monatschrift*, 13 (1963) p. 166.

como un retorno periódico de juventud, madurez y decadencia.<sup>70</sup> Este modelo histórico hizo posible situar en una relación comparable épocas históricamente diversas y valorarlas conforme a una medida supratemporal de la perfección: presente y pasado ya no son entonces épocas singulares, cualitativamente diversas, sino períodos comparables de tiempo en los que el pasado puede volver en el presente, puede ser alcanzado mediante la imitación o también superado, con respecto al mismo *point de la perfection*. Pero, en la medida en que una nueva experiencia de la historia englobó tanto la Antigüedad como la Edad Moderna en la marcha irreversible del tiempo histórico y todas las épocas aparecieron igualmente perfectas o, según la posterior formulación de Ranke, «igualmente próximas a Dios»,<sup>71</sup> con la medida supratemporal de su perfección desapareció también su comparabilidad. Así, la forma de los paralelos históricos hubo de perder sin remedio su sentido, como lo atestigua precisamente Chateaubriand de un modo sumamente impresionante respecto a la situación francesa en su *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la révolution française*.

En la versión del *Essai* publicada en 1797, Chateaubriand perseguía aún la intención de investigar, mediante su comparación, si la forma de gobierno creada por la Revolución de 1789 se basaba en «principios verdaderos» y prometía durar o si, también en este cambio del estado del mundo, había de volver a demostrarse únicamente «que l'homme, faible dans ses moyens et dans son génie, ne fait que se répéter sans cesse» [«que el ser humano, débil de medios y genio, no hace otra cosa que repetirse incesantemente»].<sup>72</sup> La comparación se realiza en cinco revoluciones antiguas y siete modernas y produce el resultado, decidido de antemano, de un descrédito de la revolu-

70. Para la imagen histórica cíclica del Humanismo del Renacimiento véase Hans Baron, «The Querelle des Anciens et des Modernes as a problem for Renaissance Scholarship», en *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959) pp. 3-22, para la continuación de esta imagen histórica en la *Querelle* francesa véase mi introducción a Perrault, *op. cit.*, pp. 27 ss.

71. La historia del concepto de *perfección* podría también poner de manifiesto este proceso de la formación de un nuevo sentido histórico: *perfection* se separa cada vez más, en el siglo XVIII, de las normas de lo que es válido en general e intemporalmente, se combina con lo relativamente bello y en 1774 el término es referido ya por Herder expresamente a lo singular en el lugar y en el tiempo: «Toda perfección humana es nacional, secular y, considerada del modo más preciso, individual» (ed. K.-G. Gerold, Munich, 1953, t. II 31).

72. Ed. crítica de L. Louvet, París, Garnier, s. d., p. 613. También R. Koselleck, «Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie», en *Studium Generale*, 22 (1969) pp. 825-838.



ción más reciente, aborrecida por el autor. Pero, luego, cuando Chateaubriand volvió a editar el *Essai* en 1826, se vio obligado a comentar extensamente su antiguo texto, y no sólo por razones de oportunismo político, sino también de un modo especial, pues entre tanto había comprendido que su paralelo histórico de 1797 había fallado ya en las premisas. Se había equivocado al creer que podía sacar conclusiones de la sociedad antigua respecto a la moderna, que podía cotejar entre sí unos tiempos y unas personas entre las que, en realidad, no había «relación alguna».<sup>73</sup> También era errónea su afirmación de que el destino de la humanidad se mueve constantemente en círculo. Si quisiéramos aferrarnos a esta idea, deberíamos pensar en unos círculos que se ensanchan concéntricamente hacia el infinito, es decir, en la figura de una espiral.<sup>74</sup> La sociedad antigua y la moderna son básicamente distintas, o sea, tampoco son lícitamente comparables. En la historia no se repite nada; por consiguiente, tampoco se ha de demostrar o aprender nada del pasado que sea aplicable al presente. Con estas afirmaciones lapidarias Chateaubriand atestigua la completa victoria del historicismo, es decir, de aquella revolución en el modo de pensar que se inició con el final de la *Querelle*, se desarrolló en el pensamiento histórico de la Ilustración y se consumó finalmente en la conciencia histórica de una nueva generación que entendía su modernidad en una nueva antítesis respecto a la Antigüedad, en lo sucesivo explícitamente a partir de la experiencia de su pasado cristiano y nacional redescubierto.

73. «M'obstinant dans l'Essai à juger le présent par le passé, je déduis bien des conséquences, ma je pars d'un mauvais Principe; je nie aujourd'hui la majeure de mes raisonnements, et tous ces raisonnements tombent à terre» [«Al obstinarme en mi Ensayo en juzgar el presente por el pasado consigo deducir numerosas consecuencias, pero parto de un mal principio. Hoy en día niego la premisa mayor de mis razonamientos, y todos ellos se vienen abajo»]. A esto corresponde sobre todo el error «de vouloir conclure de la société ancienne à la société moderne; de juger, les uns par les autres, des temps et des hommes qui n'avoient aucun rapport» [«de querer sacar conclusiones de la sociedad antigua para la moderna, de juzgar, comparándolos entre sí, tiempos y personas que no guardaban ninguna relación»] (*ibid.*, pp. 614-615).

74. «Le génie de l'homme ne circule point dans un cercle dont il ne peut sortir. Au contraire (et pour continuer l'image), il trace des cercles concentriques qui vont en s'élargissant, et dont la circonférence s'accroît sans cesse dans un espace infini» [«El genio humano no da vueltas en un círculo del que no puede salir. Al contrario (y continuando con la misma imagen), traza círculos concéntricos que se van agrandando y cuya circunferencia se ampliará sin cesar en un espacio infinito»] (*ibid.* p. 614).

El proceso mediante el cual se preparó este famoso cambio en el siglo XVIII se refleja también en la historia de la palabra, en la que podía advertirse con detalle cómo lo *moderne* se aparta paulatinamente de la antítesis respecto a lo *ancien* y entra en otras oposiciones. El adjetivo *antique*, en lugar de *ancien*, con gran carga polémica, asume ahora con frecuencia la función de indicar la distancia histórica entre el mundo antiguo y el moderno. Cuando la *Encyclopédie* utiliza *anciens* y *modernes*, en la edición de 1779, para separar la Antigüedad de la Edad Moderna, poniendo a Boecio como frontera entre las dos épocas, da la explicación de que, en cuestiones de gusto, *moderne* no constituye ya una oposición absoluta respecto a *ancien*, sino respecto a lo que es *de mauvais goût*, como, por ejemplo, la arquitectura gótica. El gusto moderno, que, en consecuencia, en la tendencia evidentemente clasicista, está obligado al *goût de l'antique*,<sup>75</sup> ve aquí su polo opuesto en el «gusto gótico» de la Edad Media. Veinte años después, precisamente el *goût du gothique*, la mirada retrospectiva hacia la Edad Media que se observa en la *Poética* de Chateaubriand y en las primeras novelas históricas, servirá de fundamento para una nueva autocomprensión de la modernidad que luego proyectará también una nueva luz sobre la oposición históricamente relativizada respecto a la Antigüedad. La nueva modernidad, que, después del cambio de siglo se entiende a sí misma como «romántica», designa su oposición respecto a la Antigüedad con una palabra que, con este significado, debe tomar prestada de los hermanos Schlegel: el adjetivo *klassisch*, «clásico». En Francia, la palabra *classique* aún no había entrado en oposición con *moderne* porque en ese

75. «Naudé appelle modernes parmi les auteurs latins, tous ceux qui ont écrit après Boèce. On a beaucoup disputé de la prééminence des anciens sur les modernes; et quoique ceux-ci aient eu de nombreux partisans, les premiers n'ont pas manqué d'illustres défenseurs.

»Moderne se dit encore en matière de goût, non par opposition à ce qui est ancien, mais à ce qui étoit de mauvais goût: ainsi l'on dit l'architecture moderne, par opposition à l'architecture gothique, quoique l'architecture moderne ne soit belle, qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique» [«Naudé llama modernos a todos los autores latinos que escribieron después de Boecio. Se ha discutido mucho acerca de la preeminencia de los antiguos sobre los modernos y, aunque éstos han tenido numerosos partidarios, a aquéllos no les han faltado defensores ilustres. En materia de gusto, moderno también es no lo que constituye una oposición a lo antiguo, sino a lo que es de mal gusto: así se habla de arquitectura moderna como oposición a la gótica, aunque la belleza de la arquitectura moderna radique precisamente en su acercamiento a lo antiguo»]. (t. XXII, p. 24, cf. nota 50).



país, en toda la historia de la palabra, había conservado el significado de «modélico», acuñado ya en la Antigüedad. Cuando, en el siglo XVIII, la época de Luis XIV salió del horizonte de lo aún experimentado para entrar en un completo pasado, siendo elevada así a la categoría de clasicismo nacional, el significado de *nos auteurs classiques* tampoco se restringió aún hasta constituir un concepto cronológico.<sup>76</sup> Y todavía en 1810 Madame de Staël se ve obligada a explicar que *classique*, en el uso de la palabra que ella ha tomado de A. W. Schlegel, no equivale a *parfait*, sino que designa las dos grandes épocas de la literatura universal: «Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde: celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi» [«Utilizo aquí otra acepción y considero poesía clásica la de los antiguos, y romántica la de aquellos que siguen de alguna manera las tradiciones caballerescas. Esta división guarda igualmente relación con las dos eras del mundo: la anterior a la implantación del cristianismo y la que le siguió»].<sup>77</sup> La historia de la palabra nos ha conducido así al momento trascendental en el que una nueva generación anuncia su autocomprensión histórica en el hecho de bautizar su modernidad con un nombre propio, *Le*

76. Voltaire, que en sus *Lettres philosophiques* del año 1734 habla aún de las «bons ouvrages du siècle de Louis XIV» [«las buenas obras del siglo de Luis XIV», emplea para ello a partir de 1751 la formulación «nos auteurs classiques» [«nuestros autores clásicos»] (según Pierre Moreau, *Le classicisme des Romantiques*, París, 1932, p. 5). Entre estos dos años apareció el poema programático «Le temple du goût» (1735), con el que Voltaire estableció un primer canon de la poesía francesa clásica de la época anterior a Luis XIV. Sin embargo, la historia ulterior de la palabra *classique* en el siglo XVIII indica que «clásico» continuaba empleándose aún en el sentido normativo de una formación de canon, que podía incluir autores antiguos y modernos, cf. *Encyclopédie*, op. cit., s. v. *classique*: «Classique se dit aussi des auteurs mêmes modernes qui peuvent être proposés pour modèle par la beauté du style. Tout écrivain qui pense solidement et qui sait s'exprimer d'une manière à plaire aux personnes de goût appartient à cette classe: on ne doit chercher des auteurs classiques que chez les nations où la raison est parvenue à un haut degré de culture» [«Se da también el nombre de clásicos a los autores incluso modernos que se pueden proponer como modelo por la belleza de su estilo. Cualquier escritor que piense con solidez y sepa expresarse de manera agradable para las personas de buen gusto pertenece a esta categoría; sólo se han de buscar autores clásicos en aquellas naciones en las que la razón ha alcanzado un elevado grado de cultura»].

77. En *De l'Allemagne* (1810), cap. XI; quien no admita esta diferencia, se verá amenazado por Madame de Staël con no poder llegar jamás «à juger sous un point de vue philosophique le goût moderne» [«a juzgar el gusto moderno desde un punto de vista filosófico»] (cit. según edición de París de 1857, p. 145).

*romantisme*, nombre que combina el presente con su origen autóctono, con la Edad Media cristiana, y al mismo tiempo se aparta de la Antigüedad clásica como un pasado ya no recuperable, visto desde la perspectiva histórica. Sin embargo, la adopción del par de conceptos *classique-romantique* no era al mismo tiempo una adopción de la cosa misma. La relación de los modernos con la Edad Media como su propio pasado y con la Antigüedad como su pasado remoto, significada por esta oposición, se había elaborado ya en Francia, en el siglo XVIII, antes de la recepción de las ideas de Herder y por Schlegel. El redescubrimiento de la Edad Media no se efectuó *contra* el pensamiento de la Ilustración,<sup>78</sup> sino que se introdujo por el hecho de que con el fin de la *Querelle* llegó a triunfar la idea de que el mundo antiguo y el moderno eran diferentes. A partir de esto surgió una idea a la que Montesquieu, en su *Esprit des Lois*, dio luego su más perfecta formulación; según él, no sólo cada época, sino también cada nación, poseen su «genio» peculiar, intransferible. El interés que despertó la *Querelle* por la diversidad de las costumbres y la creación literaria de otros tiempos, interés que Fénelon, en su *Lettre à l'Académie* de 1714, elevó a la categoría de demanda de una historiografía basada en el «détail des moeurs de la nation» [«pormenores de las costumbres de la nación»], dirigió también la mirada al interior de las «ténèbres de notre antiquité moderne» [«tinieblas de nuestra antigüedad moderna»].<sup>79</sup> Tanto los gérmenes de una nueva crítica histórica que, según Raymond Naves, se relacionan con los trabajos de

78. Finalmente, a este respecto, Werner Krauss, basándose en nuevo material, corrige de nuevo el prejuicio del «Pensamiento contrario a la historia de la Ilustración»: «Französische Aufklärung und deutsche Romantik», en *Wsch. Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig*, año XII, 1963; las explicaciones siguientes completan su tesis con relación a las perspectivas derivadas de la *Querelle des Anciens et des Modernes* para el pensamiento histórico de la Ilustración.

79. «Le point le plus nécessaire et le plus rare pour un historien est qu'il sache exactement la forme du gouvernement et le détail des moeurs de la nation dont il écrit l'histoire, pour chaque siècle. Un peintre qui ignore ce qu'on nomme il costume ne peint rien avec vérité» [«La cuestión más necesaria y más rara para un historiador es conocer con exactitud para cada siglo la forma de gobierno y los pormenores de las costumbres de la nación cuya historia escribe. Un pintor que ignore lo que se llama *il costume* no pinta nada de manera verdadera»] (*Oeuvres*, París, 1854, t. V, p. 478). La denominación de la Edad Media como «Antigüedad moderna» proviene de J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans* (1646, *Opuscules critiques*, ed. A.-C. Hunter, París, 1936, p. 219), que es, a mi modo de ver, la aplicación más antigua de *antiquité* al pasado nacional de la Edad Media que implica la comparación con la Antigüedad y se aferra aún a la idea de la «oscura época intermedia».

la Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, como los de la primera exposición, políticamente interesada, de la Edad Media presentada por Boulainvilliers y Du Bos coinciden en el tiempo con la *Querelle* y el período inmediatamente posterior a ésta.<sup>80</sup> En ello puede observarse un proceso recíproco de aproximación y alejamiento para la Edad Media y la Antigüedad. Por un lado, la Antigüedad, que ha pasado de ser un modelo imitable a contrafigura histórica, comienza a ser considerada a partir de estilizaciones nunca iguales de su diversidad histórica: en las imágenes bucólicas ideales de *simplicité* y *naïveté* originarias, en la poesía primitiva de lo arcaico y lo bárbaro—en contraposición con lo anterior—, en la concepción heroizada de la vida política de la polis griega y de la República romana, y finalmente (después de las excavaciones de Herculano y Pompeya), en la sentimental belleza de las ruinas.<sup>81</sup> Por otro lado, la Edad Media se recupera progresivamente como un pasado nacional modélico, descrita en sus instituciones y costumbres como una época de virtudes heroicas y cristianas y unida al presente en la continuidad ejemplar de un desarrollo nacional. Al descubrimiento de los gérmenes medievales del Estado moderno le siguió el de la literatura de la época de los caballeros y los trovadores, descubrimiento que dio pie a eruditas investigaciones y a ediciones divulgativas. Aquí debemos mencionar sobre todo a De la Curne Sainte-Palaye, quien, a partir de 1746, comenzó a pronunciar conferencias en la Académie des Inscriptions sobre sus *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*. Como resultado de sus largos años de estudios declaró que las costumbres de la Edad Media cristiana no sólo podían equipararse con las de la época de Homero sino que, en algunos aspectos, eran incluso superiores a ellas (el pasaje podría proceder de la *Poética del cristianismo*, de 1802): «Un contraste singulier de religion et de galanterie, de magnificence et de simplicité, de bravoure et de soumission; un mélange d'adresse et de force, de patience et de courage, de belles actions produites par un motif chimérique et de fonctions presque serviles

80. Raymond Naves, *Le Goût de Voltaire*, París, 1938, pp. 108-118; el texto de Henri Comte de Boulainvilliers, *Essai sur la Noblesse de France* es de 1732 y la *Histoire critique de l'établissement de la Monarchie Française dans les Gaules* del Abbé Dubos es de 1734.

81. Este desarrollo ha sido presentado últimamente por August Buck bajo la perspectiva de la «supervivencia de la Antigüedad» (véase nota 69). Teniendo en cuenta la historización de la Antigüedad introducida por la *Querelle*, el mismo proceso podría presentarse ahora bajo otro aspecto. Sin embargo, la transformación de lo que era modélico en su contrario permitiría también reconocer el proceso histórico al que Schiller dio la interpretación más profunda y definitiva con la antítesis de lo ingenuo y lo sentimental.

ennoblis par un motif élevé. Mœurs à la fois grossières et respectables, aussi dignes d'être étudiées sur-tout par un François, que celles des Grecs ou des Orientaux, comparables en bien de points, et même supérieures en quelques uns, à celles des temps héroïques chantés par Homère» [Un singular contraste entre religión y galantería, magnificencia y sencillez, bravura y sumisión; una combinación de habilidad y fuerza, de paciencia y coraje, de bellas acciones realizadas por un motivo quimérico y de funciones casi serviles ennoblecidas por un motivo elevado. Costumbres que eran al mismo tiempo groseras y respetables, tan dignas de ser estudiadas, sobre todo por un francés, como las de los griegos y los orientales, comparables en muchos puntos, y hasta superiores en algunos, a las de los tiempos heroicos cantados por Homero].<sup>82</sup>

El cuadro de la Edad Media que ofrece el Romanticismo francés y que, en general, se atribuye a Chateaubriand y a Madame de Staël puede encontrarse ya en muchos de sus rasgos en Sainte-Palaye y en las obras de otros eruditos de la Ilustración que estudiaron y editaron la literatura medieval después de él. La *Poética del cristianismo* necesitaba explicar aún con más detalle las comparaciones, aquí ya indicadas y preparadas materialmente, entre las dos *antiquités* de la época heroica antigua pagana y de la época heroica moderna cristiana. Lo nuevo, y para Chateaubriand lo peculiar, debe verse más bien en el hecho de que en su poética moderna, introductora del Romanticismo, la era cristiana de la modernidad (*l'âge moderne*), que abarca la Edad Media y la Edad Moderna, aparece inmediatamente como una era cuya cima se encuentra en el pasado.<sup>83</sup> La poesía de la Edad Media, recién descubierta, es ahora bella no sólo porque el caballero cristiano satisface el

82. *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire*, París, 1759, p. 8.

83. Véase también el cap. «Le Guerrier-Définition du beau idéal» (II, ii, 11), esp.: «Si au contraire vous chantez l'âge moderne, vous serez obligé de bannir la vérité de votre ouvrage, et de vous jeter à la fois dans le beau idéal moral et dans le beau idéal physique. Trop loin de la nature et de la religion sous tous les rapports, on ne peut représenter fidèlement l'intérieur de nos ménages, et moins encore le fond de nos coeurs. La chevalerie seule offre le beau mélange de la vérité et de la fiction» [«Si, por el contrario, cantamos la edad moderna, nos veremos obligados a desterrar la verdad de nuestra obra y a lanzarnos, al mismo tiempo, al bello ideal moral y físico. Al hallarse demasiado alejado de la naturaleza y la religión desde todos los puntos de vista, resulta imposible representar con fidelidad el interior de nuestros hogares, y menos aún el fondo de nuestros corazones. La caballería es la única que ofrece una bella combinación de verdad y ficción»] (París, 1948, t. I, p. 197).

más alto concepto de lo heroico y lo idealmente bello en el contraste entre un estado de sociedad bárbaro y una religión perfecta, sino también porque la verdadera poesía exige «cette vieillesse et cette incertitude de tradition que demandent les muses» [«esa antigüedad y esa incertidumbre en la tradición que exigen las musas»] y que, por consiguiente, brota de la distancia histórica y de la sugestión de la lejanía.<sup>84</sup> El orgullo de la modernidad, que Chateaubriand define como una «incertidumbre de las pasiones» desconocida por la Antigüedad («le vague des passions») y que personificó ejemplarmente en la figura de su *René*, trasciende lo actual porque cree experimentar lo bello sólo en el aspecto del Ya-No, y lo verdadero en el regreso sentimental a lo ingenuo. Para esta experiencia falta todavía en la *Poética del cristianismo* la palabra que fusiona en una sola cosa el encanto de lo históricamente lejano, descubierto en la poesía medieval, y la relación sentimental respecto a la Naturaleza: la palabra *romántico*, cuya historia vamos ahora a tratar.

## VIII

La palabra que, conforme a su origen, designaba el mundo pretérito de los antiguos libros de caballería, ¿cómo pudo, en el siglo XVIII, adquirir poco a poco el significado de un nuevo sentimiento de la naturaleza, y finalmente servir para enlazar la historia y el paisaje, el encanto de lo lejano y el sentimiento de la naturaleza libre de tal suerte que la generación del período de transición entre dos siglos encontrase en forma tan certera en esta correspondencia su conciencia de la modernidad? Las grandes etapas así señaladas de la historia de la palabra pueden reducirse a un común denominador, que Friedrich Schlegel formuló del modo más atinado: la sucesión de arte moderno y antiguo está determinada por «conceptos dirigentes», constituye

84. *Ibid.* p. 195. La siguiente fundamentación explica por qué la verdadera poesía es poesía del pasado y no puede encontrarse en el presente: «Nous voyons chaque jour se passer sous nos yeux des choses extraordinaires sans y prendre aucun intérêt; mais nous aimons à entendre raconter des faits obscurs qui sont déjà loin de nous. C'est qu'au fond les plus grands événements de la terre son petits en eux-mêmes: notre âme, qui sent ce vice des affaires humaines, et qui tend sans cesse à l'immensité, tâche de ne les voir que dans le vague pour les agrandir» [«Vemos cómo todos los días ocurren ante nuestros ojos cosas extraordinarias sin tomarnos ningún interés por ellas; pero nos gusta oír contar hechos oscuros, lejanos ya de nosotros. Lo que ocurre es que, en el fondo, los mayores acontecimientos de la tierra son pequeños en sí mismos: nuestra alma, que percibe ese defecto en los asuntos humanos y tiende sin cesar a la inmensidad, intenta verlos únicamente de manera vaga a fin de engrandecerlos»].

una «formación artificial».<sup>85</sup> La prehistoria de lo *romántico* ofrece el mejor ejemplo concebible de este «origen artificial de la poesía moderna».

La evolución ascendente de la palabra, que, como derivado del latín medieval *romanice* («poesía en lengua vernácula»), designó al principio el género de mayor éxito en el período posterior a la Antigüedad: la novela (fr. *romanz*, ingl. *romount*), comenzó en una época en la que la gente comenzó a percibir la distancia entre el mundo de la novela medieval y la vida actual, hallando así en aquélla una incitación a la crítica, pero también un nuevo encanto estético en lo novelesco. El adjetivo *romantic* aparece entre 1650 y 1660 en Inglaterra, todavía en una forma y una ortografía fluctuantes.<sup>86</sup> Significa: *como en las viejas novelas*, y con ello está en oposición a lo verdadero, a lo no inventado o también a la realidad prosaica.<sup>87</sup> Del significado básico de *algo que sólo ocurre en las novelas, pero no en la vida real*, surgen dos sentidos paralelos, uno peyorativo y otro prestigioso. Por un lado, el adjetivo *romantic* se desarrolló hasta convertirse en el símbolo de lo inverosímil, lo ficticio, lo quimérico o también (por lo que respecta a los sentimientos de los personajes de las novelas) de lo exagerado.<sup>88</sup> Pero lo que rechazaban los que desdeñaban la novela y criticaban los productos de la imaginación, no dejaba de resultar fascinante para los lectores de novelas, a quienes precisamente lo inverosímil de las acciones podía parecer extraño y cautivador, y lo exagerado de los sentimientos algo insólito y digno de admiración.<sup>89</sup> Así, por otro lado, el adjetivo *romantic* pasa de lo novelescamente

85. *Über das Stadium der griechischen Poesie*, ed. P. Hankamer, Godesberg, 1947, pp. 62 s.: «Sólo a la naturaleza puede seguir el arte, sólo a una formación natural puede seguir otra artificial [...]. La naturaleza seguirá siendo el principio rector de la cultura, hasta que haya perdido este derecho [...]. Ya en las épocas más antiguas de la cultura europea se encuentran vestigios inequívocos del origen artificial de la poesía moderna. La fuerza, la materia fue dada ciertamente por la naturaleza; pero el principio rector de la formación estética no fue el instinto, sino ciertos conceptos orientadores».

86. *Romance story, romancical tales, romancical, romancy*, según L. Pearsall Smith, *Four Words, Tract XVII of the Soc. Pure Engl.*, Oxford, 1924, pp. 3-17.

87. F. Baldensperger, «Romantique, ses analogues et ses équivalents. Tableau synoptique de 1650 à 1810», en *Harvard studies and notes in philology and literature*, 19 (1937), pp. 13-105, al que remitimos para toda la literatura anterior, indica como la prueba más antigua el siguiente título del año 1650: *Th. Bayly, Herba Parietis: or, the wallflower, being a history which is Partly true, partly romantic, morally divine*.

88. Cf. L. P. Smith, *op. cit.*, p. 7; asimismo en Goethe, *Werther* (1774): «Ya está decidido, Lotte; quiero morir, y te lo escribo sin exageraciones románticas» (cf. Baldensperger, *op. cit.*, p. 75).

89. La siguiente cita, contenida en el *Diccionario* de Grimm s. v. *romantisch*, condensa este desarrollo en una definición poética: «Hartenstein, en la primera edición de 1764, en cambio,

te irreal a lo poético a través de lo insólito en la vida cotidiana, con lo cual el encanto de lo novelesco pudo encontrarse también pronto en acontecimientos comparables de la vida, en lugares antiguos y en sus correspondientes escenarios, y finalmente incluso en la soledad de la naturaleza. Los pasos de esta transferencia, cada vez mayor, de lo *romantic* a momentos de la vida y aspectos de la naturaleza indican el camino que condujo a la comprensión del mundo por parte de la generación de los románticos, aparecida alrededor del año 1800.

En el comienzo de este desarrollo encontramos lugares que hacen pensar en las novelas y por ello se los denomina *romantic*. Ya en 1654, John Evelyn escribe en su *Diario*: «Salisbury Plain reminded me of the pleasant lives of the shepherds we read of in romance» [«La llanura de Salisbury me trajo a la memoria las gratas vidas de los pastores sobre las que leemos en las novelas»]; en otro lugar emplea también la nueva palabra para expresar una de tales reminiscencias: «There is also on the side of this horrid Alp a very romantic seat near Bath» [«Junto a esa espantosa montaña hay también una mansión muy romántica cerca de Bath»].<sup>90</sup> Pocos años después encontramos en el *Diario* de Samuel Pepys un primer testimonio de la transferencia de *romantic* a un suceso insólito en la vida cotidiana. Durante un entierro se produce una conmovedora manifestación de lealtad por parte de unos humildes sirvientes hacia su difunto amo, suceso que Pepys presenta con estas palabras: «There happened this extraordinary case, one of the most romantique that I ever heard of in my life, and could not have believed it, but I did see» [«Allí ocurrió este suceso extraordinario, uno de los más románticos sobre los que he oído hablar en toda mi vida; no lo habría creído, pero lo vi»].<sup>91</sup> Inverosímil y, sin embargo, verdadero: aquí, el adjetivo *romantique* entra precisamente en la formulación que en la *Poética* de Aristóteles fundamenta la superioridad de la poesía frente a la historia, pero en el comentario de Pepys sirve ahora para ensalzar la «poesía de la vida» por encima de la realidad prosaica. El momento romántico se distingue por el hecho de que satisface una esperanza que, en general, sólo puede cumplir la novela, no la vida real misma. Por consiguiente, lo romántico es una actitud que se complace en ver

90. Según L. P. Smith, *op. cit.*, pp. 10-11.

91. *The diary of Samuel Pepys M.A.F.R.S.*, ed. Wheatly, Londres, 1895, vol. V, p. 327 (13 junio 1666).

posteriormente, *romantische bandlungen*; en tanto lo sublime o lo bello rebasa la mediocridad conocida, suele recibir el nombre de *romanisch*» (en edición posterior, *romanhaft*).

elementos de la vida en un medio de la experiencia y sentimiento literarios. Esto mismo puede decirse también del desarrollo ulterior, en el que lo *romantic* es transferido de los viejos castillos y escenarios novelescos a la naturaleza libre. Aquí resulta palpable el origen artístico del sentimiento romántico de la naturaleza, como ya lo reconoció L. P. Smith: «It is Nature seen through the medium of literature, through a mist of associations and sentiments derived from poetry and fiction» [«La naturaleza es vista por medio de la literatura, a través de una neblina de asociaciones y sentimientos generados por la poesía y la ficción»].<sup>92</sup> Los textos van mostrando gradualmente cómo, al principio, lo romántico del paisaje se ve todavía por analogía con descripciones en novelas,<sup>93</sup> pero luego va apartándose más y más de ello, de suerte que desde Addison (*Remarks on Italy*, 1705) y Thomson (*The seasons*, 1726-30) se llama *romantic* a escenas de la naturaleza que ya no permiten pensar en posibles sucesos novelescos.<sup>94</sup> Con esta evolución del significado, el adjetivo inglés *romantic* se alejó en el siglo xviii de su correspondiente francés *romanesque*, que conservó el significado más estricto de lo novelesco. Así fue como el traductor de Shakespeare, Letourneur vio, en 1776, que *romanesque* no reproducía ya correctamente el sentido de *romantic* y tomó prestado del inglés el adjetivo *romantique* para expresar lo romántico de la naturaleza. Letourneur e, inmediatamente después, Girardin (*De la composition des paysages*, 1777) explicaron también por qué *pittoresque* no era suficiente para traducir, en este sentido, el adjetivo *romantic*.<sup>95</sup> Al igual que lo novelesco, también lo pintoresco se refiere todavía a lo objetivo de una descripción o de

92. *Op. cit.*, p. 13.

93. Así, por ejemplo, J. Evelyn, *Diary*, 23 junio 1679: «The grotts in the chalky rock are pretty: 'tis a romantic object, and the place altogether answers the most poetical description that can be made of solitud, precipice, prospect...» [«Las grutas en la roca calcárea son hermosas; se trata de un objeto romántico, y el lugar responde plenamente a la descripción más poética que pueda darse de soledad, abismo y panorama»]. Cito por Baldensperger, *op. cit.*, p. 28.

94. Véase también L. P. Smith, *op. cit.*, p. 11 («oaks romantic, romantic mountain; where the dun umbradge o'er the falling stream, romantic, hangs») [«robles románticos, romántica montaña, donde la parda sombra cuelga romántica sobre el torrente en cascada»].

95. «Si ce vallon n'est que pittoresque, c'est un point de l'étendue qui prête au peintre et qui mérite d'être distingué et saisi par l'art. Mais s'ils est Romantique, on désire s'y reposer, l'oeil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes» [«Si el valle es solo pintoresco, será un punto espacial que inspira al pintor y merece ser distinguido y captado por el arte. Pero si es romántico, desearemos reposar en él, el ojo se complace en contemplarlo y, pronto, la imaginación enternecida lo poblará de escenas interesantes»] Letourneur, *Discours...*, cito por Baldensperger, *op. cit.*, p. 76.

una escena de la naturaleza; sin embargo, lo romántico significa menos una belleza objetiva de la naturaleza que el efecto subjetivo, melancólico o «interesante» que de ella se deriva: «Si la situation pittoresque enchante les yeux, si la situation poétique intéresse l'esprit et la mémoire, retraçant les scènes arcadiennes en nous, si l'une et l'autre peuvent être formées par le peintre, et le poète, il est une autre situation que la nature seule peut offrir: c'est la situation romantique» [«La situación pintoresca encanta la vista; la situación pintoresca suscita el interés del espíritu y la memoria pintando en nosotros las escenas arcádicas; el pintor y el poeta pueden plasmar tanto una como otra. Pero hay otra situación que sólo puede ofrecer la naturaleza: la situación romántica»].<sup>96</sup> Aquí, lo romántico del paisaje se concibe como un efecto que proviene únicamente de la naturaleza y afecta a la imaginación, mientras que lo pintoresco sólo habla a los ojos. Es evidente que Girardin no piensa ya que lo romántico, al igual que lo pintoresco, presuponga tampoco en sí una escena de la vida o de la naturaleza observada dentro de un arte como la novela o la pintura. Ahora bien, cuando Girardin atribuye a la naturaleza misma, como un efecto de ella, lo que la palabra *romantique* le ha aportado desde el mundo de la novela, no se extingue, sin embargo, por ello el recuerdo de la formación artificiosa del sentimiento romántico de la naturaleza. Al explicar el adjetivo *romantique*, el *Dictionnaire de l'Académie* mantiene todavía en 1798 la analogía literaria de su función originaria: «Il se dit ordinairement des lieux, des paysages, qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans» [«Se dice habitualmente de los lugares y los paisajes que traen a la imaginación las descripciones de los poemas y las novelas»].

No obstante, a pesar de este gran desarrollo del significado de *romantique* no se ha llegado todavía al concepto pleno de lo romántico tal como fue elaborado simultáneamente por la escuela romántica en Alemania y, luego, llevado a Francia por Madame de Staël. Lo romántico como sentimiento estético de la naturaleza, descrito por Chateaubriand en su capítulo sobre la *poésie descriptive*, que sólo llegó a ser posible por medio del cristianismo como poesía de la soledad,<sup>97</sup> tenía que fundirse aún con lo romántico relacionado con

96. Cito por P. Robert, *Dict. alph. et anal...*, op. cit., s. v. *romantique*; Girardin añade al pasaje citado la siguiente explicación: «J'ai préféré le mot anglais, *romantique*, parce que celui-ci désigne plutôt la fable du roman, et l'autre [...] la situation, et l'impression touchante que nous en recevons» [«He preferido el término inglés, *romantique*, porque designa más bien la fábula de la novela, y el otro, en cambio, [...] la situación y la impresión conmovedora que nos causa»].

97. II, iv, 1-3, París, 1948, esp. I, p. 233: «Jusqu'à ce moment la solitude avait été regardée comme affreuse; mais les chrétiens lui trouvèrent mille charmes. Les anachorètes écrivirent de

el encanto, descubierto en la poesía medieval, de un mundo hundido en la lejanía del tiempo y que sólo podía captarse aún en las reliquias y ruinas. No seguiremos aquí la otra línea de evolución del adjetivo *romantic* (o del alemán *romantisch*) que, desde los temas de las antiguas novelas, condujo hasta Wieland pasando por la *epopeya romántica* de los italianos, y explica por qué el adjetivo *romantisch* pudo designar paulatinamente, en la segunda mitad del siglo XVIII, toda la época de la poesía caballeresca y trovadoresca.<sup>98</sup> Quizá sea suficiente citar un pasaje del texto de Herder titulado: «Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit» (1774), que muestra cómo *romantisch*, como concepto de época, siguió conservando siempre algo de la actitud estética que tuvo la palabra desde su acuñación como adjetivo: «Der Geist des Jahrhunderts durchwebte und band die verschiedensten Eigenschaften: Tapferkeit und Möncherei, Abenteuer und Galanterie, Tyrannie und Edelmut; band's zu dem Ganzen, das uns jetzt—zwischen Römern und uns—als Gespenst, als romantisches Abenteuer dasteht; einst war's Natur, war—Wahrheit» ([«El genio del siglo entretejó y unió las más diversas cualidades: valentía y piedad religiosa, aventura y galantería, tiranía y nobleza; las unió para formar el conjunto que ahora, entre los romanos y nosotros, se nos presenta como un espectro, como aventura romántica; en otro tiempo fue naturaleza, fue... verdad»]).<sup>99</sup> Los rasgos que Herder hacer resaltar en la época que él consideraba aquí como «período intermedio», nos son ya familiares gracias a De la Curne Sainte-Palaye.<sup>100</sup> Sin embargo, Herder añade al cuadro del pasado «gótico» un nuevo elemento que explica su carácter romántico: «en otro tiempo fue naturaleza, fue... verdad». Lo que constituye el encanto de lo romántico no es tan sólo el pasado nacional y cristiano redescubierto,

98. Véase también L. P. Smith, op. cit., p. 15 y R. Ullmann, H. Gotthard, *Geschichte des Begriffes «romantisch» in Deutschland*, Berlín, 1927 (Germ. Studien, fasc. 50), p. 93.

99. Ed. K. G. Gerold, Munich, 1953, t. II 45.

100. La siguiente frase del texto de Herder: «Este espíritu "del honor caballeresco nórdico" se ha comparado con los tiempos heroicos de los griegos, y ciertamente se han encontrado puntos de comparación» (*ibid.*), se podría aplicar, por lo demás, a De la Curne Sainte-Palaye. Habría que investigar la posible filiación.

la douceur de rocher et des délices de la contemplation: c'est le premier pas de la poésie descriptive» [«Hasta ese momento, la soledad se había considerado algo espantoso; pero los cristianos encontraron en ella mil encantos. Los anacoretas escribieron acerca de la dulzura del roquedo y las delicias de la contemplación; era el primer paso de la poesía descriptiva»].



sino su otro presente irremisiblemente desaparecido, la aventura del tiempo vivido, aventura inverosímil para el mundo actual y que, con todo, fue verdadera en otro tiempo. ¡La Historia como cuadro de la naturaleza perdida de otro tiempo que se nos ha vuelto ajeno y, sin embargo, nos es familiar! Si captamos lo romántico de la historia en esta definición, nos resultará evidente el eslabón que lo une a lo romántico del paisaje. En efecto, el sentimiento romántico no busca tampoco en la naturaleza lo presente, sino algo lejano, algo ausente, según lo atestigua, de un modo bellísimo, el antirromántico Goethe: «Das sogenannte Romanstische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleichlautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschlossenheit». [«Lo que se dice romántico de una región es un sosegado sentimiento de lo sublime bajo la forma del pasado o, lo que viene a ser lo mismo, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento»].<sup>101</sup> ¡El paisaje como naturaleza bajo la forma del pasado, como sentimiento de la perdida armonía con la totalidad del universo!<sup>102</sup> La historia y el paisaje entran en una relación recíproca en esta actitud, que busca en la lejanía de la historia lo verdadero de una naturaleza que fue, y, en cambio, en la proximidad de la naturaleza circundante el todo ausente, la perdida infancia del ser humano. En esta relación se basa el sentimiento que tiene de sí misma una generación que, paradójicamente, ya no experimentaba su modernidad como oposición a lo antiguo, sino como discrepancia con la época presente. No importa si esta generación creía encontrar su imagen histórica ideal en la distancia transfiguradora de la Edad Media cristiana o si esperaba alcanzar la cumbre de la cultura moderna del futuro con la *revolución estética* de Friedrich Schlegel; lo cierto es que el descontento con el propio presente imperfecto constituye el denominador común de los románticos, tanto conservadores como progresistas; esto nos lleva rápidamente al punto en el que una nueva generación fundará lo moderno en una relación diferente con la Historia.

101. *Maximen und Reflexionen*, núm. 868 (dat. entre 1818 y 1827), ed. de Hamburgo, t. XII, p. 488. También hay que mencionar el párrafo de la *Poética del cristianismo*, de Chateaubriand: «Enfin, les images favorites des poètes enclins à la rêverie sont presque toutes empuntes d'objets négatifs, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes et des inquiétudes de la vie» [«En fin, casi todas las imágenes favoritas de los poetas proclives a la ensoñación están tomadas de objetos desfavorables, como el silencio de las noches, la sombra de los bosques, la soledad de las montañas o la paz de las tumbas, que son tan sólo ausencia de ruido, de luz, de gente y de inquietudes de la vida»]. *Op. cit.*, p. 192.

102. Para ello podemos remitir al tratado de Joachim Ritter, *Landschaft-Zur Funktion des Asthetischen in der modernen Gesellschaft*, Munster/Westf., 1963.

La conciencia de la modernidad, que, en la comprensión histórica del Romanticismo llega hasta la Edad Media como su origen establecido por ella misma, abarcando así el máximo espacio de tiempo histórico en la historia del concepto, entra en un peculiar desarrollo en el siglo XIX. Este desarrollo no puede caracterizarse únicamente por el hecho de que lo moderno (como podría indicar la historia de la palabra) se separa de la equiparación con lo romántico, canonizada por A. W. Schlegel. Cuando, a partir de ese momento, la dinámica propia del concepto, que observamos constantemente, recoja la simbiosis entre *romantisch* y *modern*, es decir, cuando se anuncie una nueva conciencia de lo moderno que será más moderno que lo romántico, aparecerá algo que aún no habíamos encontrado en la historia del concepto. Mientras la extensión del significado de *moderne* va restringiéndose paulatinamente de la era cristiana a la duración de la vida de una generación y finalmente se reduce al cambio de tendencias actuales del gusto literario, el recién acuñado concepto de *modernité* en general cesa de oponerse cronológicamente a un determinado pasado. La conciencia de la modernidad, que en el siglo XIX se desprende de la comprensión del mundo del Romanticismo, se anuncia en la experiencia de la rapidez con que lo romántico de hoy puede parecer de nuevo *clásico* en cuanto romántico de ayer. Con ello va perdiendo poco a poco su validez la gran antítesis histórica entre los antiguos y los más nuevos, entre el gusto antiguo y el gusto moderno. La oposición histórica entre lo *romántico* y lo *clásico* se reduce a la oposición relativa entre lo que para los contemporáneos es *actual*, pero para la siguiente generación vuelve a ser ya algo superado, y lo *pasado*. Y en la reflexión sobre este proceso de un cambio histórico acelerado del arte y el gusto puede formarse ahora una conciencia de modernidad que al final sólo contrasta todavía consigo misma.

F. Martini ha mostrado la progresiva contracción del espacio histórico abarcado por el concepto romántico de lo *moderno* para el caso de Alemania a partir del punto—preludiado por el *Erwin* de Solger (1815)—en que se produjo el cambio de la equiparación entre moderno y romántico para convertirse en una nueva antítesis en Heinrich Heine y en los Jóvenes Alemanes.<sup>103</sup> Por consiguiente, el movimiento de los Jóvenes Alemanes, en la década de 1850, confirió una nueva capacidad expresiva al concepto de lo *moderno*, restringido a lo presente, actual, realista y, por medio de la identificación con el

103. *Op. cit.* (cf. nota 3), pp. 402 ss.



«espíritu de la época», lo volvió programáticamente contra el fenecido mundo romántico. Pero en Francia y en Italia le precede la remodelación de la pareja de conceptos *romantique* y *classique*, en la que podemos ver quizás el primer momento del cambio que echó a rodar la piedra y tuvo como consecuencia la evolución del significado hacia la *modernité* que sólo contrasta aún consigo misma. Stendhal dio el giro decisivo a este proceso (continuando la polémica italiana sobre el *romanticismo* en el círculo que rodeaba a Ludovico di Breme), en su gran ensayo *Racine et Shakespeare* (1823-1825) invocando la especial, e incluso incomparable, experiencia histórica de su generación.

«De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses moeurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823; et l'on veut nous donner toujours la même littérature» [«Desde que hay recuerdo histórico, nunca un pueblo ha experimentado en sus costumbres y placeres cambio más rápido y más completo que el ocurrido de 1780 a 1823; y, sin embargo, se nos quiere seguir dando la misma literatura»].<sup>104</sup> Para Stendhal, la historia a partir de 1789 se halla en oposición a toda la historia anterior. Él ve la Revolución como un acontecimiento que separa de forma abismal a los *français de 1789* de su generación. A los «hijos de la Revolución», que en vez de leer a Quinto Curcio y a Tácito tomaron parte en la campaña de Moscú y fueron testigos de las asombrosas convulsiones de 1814, no podían exigirles ya los placeres de la literatura clásica: habrían encontrado insoponible tanto su comicidad como su patetismo.<sup>105</sup> La experiencia de que el curso de la historia fue completamente diferente a partir del año 1789 se halla en el comienzo de una conciencia de época que percibe el paso realizado de lo viejo a lo nuevo como una completa ruptura en el tiempo: la Revolución cortó el hilo entre el pasado y el presente. La sociedad moderna se halla separada del *Ancien Régime* no sólo por su nueva constitución, por sus costumbres y sus ideas, sino también por su gusto, por otra actitud frente a lo bello,<sup>106</sup> ya que, preci-

104. *Oeuvres complètes*, ed. Martino, París, 1925, t. I, p. 45.

105. *Ibid.* p. 79, cf., p. 45.

106. «Je respecte infiniment ces sortes de classiques, et je les plains d'être nés dans un siècle où les fils ressemblent si peu à leurs pères. Quel changement de 1785 à 1824! Depuis deux mille ans que nous savons l'histoire du monde, une révolution aussi brusque dans les habitudes, les idées, les croyances, n'est peut-être jamais arrivée» [«Respeto infinitamente ese tipo de clásicos y los compadezco por haber nacido en un siglo en que los hijos se parecen tan poco a sus padres. ¡Qué cambio, el ocurrido de 1785 a 1824! En los dos mil años que tenemos de conocimiento histórico del mundo no se ha producido, tal vez, jamás una revolución tan brusca en las costumbres, las ideas y las creencias»]. *Ibid.*, p. 91.

samente, lo que más entusiasmaba y conmovía de su literatura a la generación de los abuelos es lo que más deprecia hace bostezar a la generación de los nietos. Lo bello, si se mira su efecto, sólo es bello directamente para su primer público, para el cual fue creado; y lo es en la medida en que busca y alcanza esta actualidad. De ahí derivó Stendhal su célebre definición de lo romántico, definición que rompió con la anterior historia de la palabra y convirtió precisamente en lo contrario su tradicional significado básico. Romántico ya no es ahora el encanto de aquello que trasciende lo actual y constituye, respecto a lo real y cotidiano, el polo de tensión de lo lejano y pretérito, sino lo actual, lo bello precisamente ahora, que debe perder su encanto directo al convertirse en pasado y que entonces sólo podrá seguir interesando desde el punto de vista histórico: «Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères» [«El romanticismo es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias capaces de procurarles el mayor placer posible en el estado actual de sus costumbres y creencias. El classicismo, en cambio, les presenta la literatura que daba el mayor placer posible a sus bisabuelos»].<sup>107</sup> Con esta definición se abandona el adjetivo *romantique* como concepto de época y con él la gran antítesis histórica con lo clásico, ya que todo lo clásico fue en su época misma alguna vez romántico: «Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques» [«Sófocles y Eurípides fueron eminentemente románticos»].<sup>108</sup> El concepto de lo romántico en Stendhal asume la función originaria del latín *modernus* que designaba el histórico ahora del presente, confiere a lo moderno el significado del valor supremo y mediante un mero cambio del signo cronológico declara lo clásico como algo meramente funcional, como un romanticismo del pasado. Con ello se cierra el ciclo que condiciona en lo sucesivo la experiencia de la modernidad. A diferencia de la tradición anterior del concepto *moderne*, al adjetivo *romantique*, en el nuevo significado de lo actual que culmina en el ahora del presente, no se le opone ya una *antiquitas*, un pasado cargado de autoridad. Al igual que en la experiencia de la historia más reciente, cuando los sucesos de 1789 hicieron que el tiempo posterior apareciera como un movimiento recién iniciado, acelerado por su propia virtud, y

107. *Ibid.* p. 39.

108. *Ibid.*

el tiempo anterior como un pasado atrasado, inmóvil,<sup>109</sup> así también ahora Stendhal hace que a la modernidad, romántica en el sentido que él le atribuye, no se le oponga ningún pasado que la preceda y que hubiera podido constituir su modelo o su fase previa. En su escrito programático, la conciencia de la modernidad se desgaja únicamente de sí misma, hace que lo que hoy es actual, y que en este movimiento violento vuelve a quedar siempre atrás, se convierta en lo romántico de ayer transformándose *per se* en lo clásico: se origina un nuevo concepto de clasicismo, que todavía es sólo negativo y que está determinado por el pasado de las obras de éxito y no por la perfección alejada en el tiempo.

Pero cuando, en el cambio incesante de lo actual a lo clásico, la *modernité*, a su vez, se convierte de ese modo en *antiquité*,<sup>110</sup> surge la pregunta acerca de la naturaleza de lo bello, que da lugar continuamente a este proceso que no puede cerrarse. ¿Cómo puede lo bello satisfacer al ideal constantemente mudable de la *nouveauté*, corresponder a la singularidad del tiempo presente en el espejo del arte, y volver, por otra parte, a formar su propia antítesis en la medida en que, habiéndose vuelto clásico, aparece como inmarcesible, persistente en el cambio histórico, e incluso eterno? Esta pregunta se la formuló Baudelaire en sus consideraciones sobre Constantin Guys, el *Peintre de la vie moderne* (1859). Su respuesta, que él opondrá, como «*théorie rationnelle et historique du beau*» [«teoría racional e histórica de lo bello»], a la estética convencional, recupera la moderna definición de Stendhal de lo bello: «que le Beau n'est que la promesse du bonheur». [«Lo bello no es más que la promesa de la felicidad»].<sup>111</sup> Opina que a Stendhal se le debe corregir en el hecho de que somete lo bello enteramente al ideal continuamente mudable de la felicidad.<sup>112</sup> La naturaleza de lo bello no habrá de concebirse unilateralmente en lo actual, es de-

109. Para el fenómeno paralelo que se encuentra en la historiografía, que, desde la Revolución Francesa, se enfrenta al problema de «alcanzar la historia que va acelerándose», véase R. Koselleck, en *Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik)*, ed. de H. R. Jauss, Munich, 1964, pp. 194 y 234.

110. Formulado así en Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, en *Oeuvres complètes de Baudelaire*, París, 1950, p. 885: «En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite» [«En una palabra, para que cualquier modernidad sea digna de convertirse en antigüedad es necesario que se haya eliminado de ella la belleza misteriosa que le inculca involuntariamente la vida humana»].

111. *Ibid.* p. 875; la contraposición a la estética convencional se ilustra con el gusto de los visitantes del Louvre que creen que con las «obras maestras» tiene ya todo el arte.

112. *Ibid.*, p. 876.

cir, en lo característico de la época, de su moda, de su moral y de sus pasiones, ni simplemente en el clasicismo de museo de obras maestras alejadas en el tiempo, sobre las cuales se forma el vugar entendimiento artístico del burgués.<sup>113</sup> Donde mejor puede reconocerse lo bello en el concepto, según lo postula la conciencia que Baudelaire tiene de la *modernité*, es en el fenómeno de la moda, si lo consideramos como lo hacía Constantin Guys, quien se esforzó por «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire» [«separar de la moda su posible contenido poético en lo histórico, extraer lo eterno de lo transitorio»].<sup>114</sup> La moda se encuentra en el punto de partida de la estética moderna de Baudelaire, porque le es propio un doble encanto. Simboliza lo poético en lo histórico, lo eterno en lo transitorio; en ella resalta lo bello, no como un viejo ideal familiar e intemporal, sino como idea que el mismo ser humano se forja de lo bello, en la cual se revela la moral y la estética de su época y que le permite hacerse semejante a lo que él quisiera ser.<sup>115</sup> La moda manifiesta lo que Baudelaire llama la «doble naturaleza de lo bello» y equipara conceptualmente a la *modernité*: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» [«La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable»].<sup>116</sup>

Con este último hilo de la historia de la palabra, nuestro análisis ha llegado al umbral de nuestra modernidad actual y, por consiguiente, al término previsto. En efecto aquí salta a la vista con qué razón pudo decirse al principio que nuestra comprensión previa de lo moderno se remontaba históricamente a la idea estética e histórica de Baudelaire y de sus contemporáneos, de suerte que la aparición del nuevo concepto de *la modernité* después de 1848 podría considerarse, para nuestra conciencia de la época, como el límite entre el mundo histórico lejano y el que nos es familiar. *La modernité* es introducida explícitamente como un nuevo concepto por Baudelaire en sus reflexiones, que engloban el conjunto de *Le Beau, la Mode et le Bonheur*.<sup>117</sup> Su

113. *Ibid.*, p. 873. 114. *Ibid.*, p. 884.

115. *Ibid.*, p. 874: «L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être» [«La idea que se hace el ser humano de lo bello se graba en toda su disposición, arruga o alisa su vestimenta, le redondea o afila el gesto y, a la larga, penetra, incluso, sutilmente en los rasgos de su rostro. El hombre acaba pareciéndose a lo que querría ser»]. 116. *Ibid.*, p. 884.

117. «Il [constantin Guys] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit,

función es designar la doble naturaleza de lo bello, en la que se revela simultáneamente al entendimiento la *vie moderne* de lo cotidiano histórico y de la actualidad política denominada así por Constantin Guys; para Baudelaire, la experiencia estética y la experiencia histórica de la *modernité* vienen a ser una misma cosa. Donde mejor puede concebirse la diferente comprensión histórica que se anuncia en esta modernidad es en la antítesis comprendida en la formulación de Baudelaire. Como cabría esperar, lo opuesto a la *modernidad* no es aquí, por ejemplo, lo romántico.<sup>118</sup> Aun cuando el Romanticismo es de hecho el pasado inmediato de la modernidad de Baudelaire, no la considera por ello como su antítesis. Dado que lo moderno, incluso en Baudelaire (como anteriormente lo romántico en Stendhal), se separa constantemente de sí mismo en el proceso de la experiencia histórica («Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien» [«Cada pintor antiguo ha tenido su modernidad»]),<sup>119</sup> o sea, que cada *modernité* debe inevitablemente volver a convertirse en *antiquité*, ningún pasado determinado (tampoco la Antigüedad, o una antigüedad, según decía W. Benjamin) puede formar la antítesis constitutiva de lo bello del arte moderno. Por consiguiente, cuando Baudelaire opone a la rueda de la *modernité*, que gira sin cesar, un polo fijo que se constituye a sí mismo en el proceso de separación de lo pasado, se sitúa plenamente dentro de la lógica de esta experiencia estética. De la misma manera que para el artista productor lo transitorio, momentáneo, histórico, es sólo una mitad del arte, del que es preciso destilar lo duradero, invariable y poético como su otra mitad, la experiencia de la *modernité* incluye el aspecto de lo eterno como oponente suyo incluso para la conciencia histórica. Pero esto no es en modo alguno una variante tardía de la antítesis de tiempo y eternidad, antítesis platónico-cristiana nuevamente utilizada por el romanticismo, sino su contrario. En efecto, el término *éternel* ocupa aquí el lu-

118. En *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand, de las que toma P. Robert la prueba más antigua de 1849, el término *modernité* se encuentra aún en oposición a romántico y tiene, junto a *vulgarité*, un sentido peyorativo: «La vulgarité, la modernité de la douane et du passeport, contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent» [«La vulgaridad y la modernidad de la aduana y el pasaporte contrastaban con la tormenta, la puerta gótica, el sonido de la trompa y el ruido del torrente»] (cf. nota 1).

119. *Le peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 884.

pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire» [«[Constantin Guys] busca ese algo que nos permitirá llamarlo modernidad; en efecto, no disponemos de una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Lo que a él le interesa es separar de la moda su posible contenido poético en lo histórico, extraer lo eterno de lo transitorio»], *ibid.*, p. 884.

gar que en la anterior tradición fue ocupado por la Antigüedad o por lo clásico: al igual que la belleza ideal (*le beau unique et absolu*), también lo eterno (*l'éternel et l'immuable*), como antítesis de la *modernité*, presenta para Baudelaire el carácter de un pasado lejano.<sup>120</sup> Incluso lo que nos parece eternamente bello tuvo antes que ser producido: lo bello intemporal (esta conclusión resulta forzosamente de la *théorie rationnelle et historique du beau* y de su explicación en función del fenómeno de la moda) no es sino la idea de lo bello, bosquejada por el hombre mismo y continuamente abandonada de nuevo, en su condición de pasado.

El arte ejemplar de *Peintre de la vie moderne* descubre en lo efímero y en lo casual un elemento de la belleza imperecedera; en lo que está de moda y en lo histórico, que el gusto clásico desdeñó o embelleció, es precisamente donde da rienda suelta a lo poético. Para Baudelaire, el arte verdadero, tanto ahora como antes, no puede prescindir del «élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes»; cuando falta, la obra de arte cae inevitablemente en el espacio vacío de una belleza que es tan abstracta e indefinible como la belleza de la única mujer *antes* del pecado original.<sup>121</sup> ¡Eva *después* de la caída como personificación de la belleza en la comprensión universal de la *modernité* y como símbolo de la rebelión contra la metafísica de lo bello, verdadero y bueno intemporales! Esta atrevida comparación sella la antítesis de *modernité* y *éternel* con que comienza el capítulo más reciente, y que ya no trataremos aquí, de la historia del concepto de lo moderno, pero también atestigua aquella tendencia antiplatónica de la estética de Baudelaire que abrió el camino a la experiencia estética y al nuevo canon del arte que caracterizan nuestra modernidad actual.<sup>122</sup>

120. Cf. *ibid.*, p. 875; la coordinación entre *éternel* y *passé* se encuentra también al final del ensayo *Richard Wagner et Tannhäuser*, op. cit., p. 1066: «Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, etc.» [«Me creo autorizado, por el estudio del pasado, es decir, de lo eterno, a prejujgar lo absolutamente contrario, etc.»].

121. «Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché» [«No tenemos derecho a despreciar o menospreciar este elemento transitorio, fugaz, cuyas metamorfosis son tan frecuentes. Al eliminarlo, caemos forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del pecado original»]. *Ibid.*, p. 884.

122. La ruptura con el platonismo de la estética clásica, que en Baudelaire sólo es visible en un primer momento, aparece en Valéry con todas sus consecuencias, como lo ha demostrado Hans Blumenberg en su tratado, «Socrates und das objet ambigu», en *Epimelaia, Festschrift für Hans Kubn*, Munich, 1964, pp. 285 ss.

APÉNDICE (AL CAPÍTULO: «LA MODERNIDAD»  
EN LOS FRAGMENTOS SOBRE BAUDELAIRE DE WALTER BENJAMIN)

La teoría de Baudelaire sobre la modernidad ha sido paradójicamente mal comprendida por el crítico al que la actual recepción de Baudelaire debe sugerencias decisivas para una nueva comprensión. Aunque la interpretación de Walter Benjamin nos ha permitido ver *Las flores del mal* no bajo el prisma de la fascinación de *l'art pour l'art*, como retraimiento de la poesía sobre sí misma, sino como testimonio de una experiencia histórica que hizo transparente para el arte todo el proceso social del siglo XIX, es indudable que no sería de provecho para un adecuado reconocimiento de Benjamin pasar por alto, en los fragmentos de los *Pasajes de París*, editados ahora póstumamente, la hipoteca de una decisión previa que grava esa nueva interpretación de Baudelaire y la envuelve en contradicciones. Al hablar de decisión previa no me refiero a la intención de la obra *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* de demostrar la «singular importancia de Baudelaire» en el hecho de «haber sido el primero que, con la mayor firmeza, objetivizó la fuerza productiva del ser humano alienado en el doble sentido de la palabra».<sup>123</sup> Esta intención legítima se convertirá en una decisión previa problemática por el hecho de que Benjamin interpreta unilateralmente *Las flores del mal* como testimonio de la existencia desnaturalizada de las masas de las grandes ciudades y, además, no sabe ver el reverso dialéctico de la *alienación*, la nueva productividad del ser humano, liberada con la renuncia a la naturaleza, de la que da un testimonio no desdeñable la lírica de gran ciudad y la teoría de la modernidad de Baudelaire.

El *parti pris* de Benjamin se revela en el hecho mismo de que en el capítulo «Die Moderne» pasó casi por alto precisamente el núcleo de la teoría de Baudelaire sobre el arte moderno, su ensayo de 1859 sobre Constantin Guys, titulado *Peintre de la vie moderne*. El capítulo póstumo de Benjamin, «Die Moderne», revela algo sobre ello. «La teoría del arte moderno—con-

123. Cito por la carta de W. Benjamin a M. Horkheimer del 16-IV-1938 (*Briefe*, t. 2, Frankfurt 1966, p. 752). En mi crítica sólo me refiero a la versión primitiva del fragmento *Die Moderne* que constituye el capítulo III de la obra *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (ed. R. Tiedemann, *Walter Benjamin, Charles Baudelaire - Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt, 1969), no a la refundición *Über einige Motive bei Baudelaire*, de 1939, que fue precedida por la crítica de Th. W. Adorno (Carta del 10-XI-1938). Sin embargo, mi argumentación no se ve afectada por la refundición, ya que Benjamin, incluso en la versión posterior, únicamente considera las «reservas» de Baudelaire frente a la gran ciudad y mantiene su tesis de la alienación.

cluye allí un resumen del ensayo—constituye el punto más débil en la opinión de Baudelaire sobre la modernidad. Esta última señala los motivos modernos; asunto de la primera sería probablemente una confrontación con el arte antiguo. Baudelaire jamás intentó tal cosa. Su teoría no logra explicar la renuncia, que en su obra aparece como una deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad. Su dependencia de Poe, que llega hasta la propia formulación, es expresión de su azoramiento. Su orientación polémica es otra; se destaca del fondo gris del historicismo, del alejandrismo académico que estuvo de moda con Villemain y Cousin. Ninguna de sus reflexiones estéticas ha presentado la modernidad en su compenetración con la Antigüedad, tal como ocurre en ciertas partes de *Las flores del mal*» (p. 89).

En realidad, ¿qué razón hay para que una teoría del arte moderno llevara a cabo en esa época una confrontación con el arte antiguo? La pregunta queda en el aire. Nos gustaría conocer la respuesta que Benjamin le habría dado. En efecto, su postulado resulta difícil de comprender si pensamos que, en el siglo XIX, la teoría del arte moderno ya no solía legitimarse mediante una confrontación con la autoridad del arte antiguo, cosa que aún era natural y obligatorio para el siglo XVIII hasta el clasicismo alemán. ¿A qué teoría del arte de categoría comparable habría correspondido entonces, en el siglo XIX o en el XX, la exigencia planteada por Benjamin a Baudelaire? La razón de que, en lo tocante a Baudelaire y a la teoría del arte del siglo XIX, no hiciera falta ninguna confrontación con el arte antiguo se expone con suficiente claridad en el ensayo sobre Guys. Lo desarrollado aquí por Baudelaire como su *théorie rationnelle et historique du beau* hace dar un paso radical a la emancipación del arte moderno introducida con el historicismo, según se mostró anteriormente en la antítesis entre *modernité* y *éternel*. La idea de Baudelaire sobre la «doble naturaleza de lo bello», para la que Benjamin sólo tiene la frase autoritaria y gratuita de que «no puede decirse que cale hondo» (p. 89), no pone sólo absolutamente en entredicho la *beauté générale* como compendio del arte antiguo y como norma académica aún vigente (concretamente, como *élément non approprié à la nature humaine*),<sup>124</sup> sino que también defiende así lo «históricamente» bello, oprimido por la tradición clásica. En la teoría de Baudelaire, el arte moderno no puede prescindir del arte antiguo como pasado cargado de autoridad porque lo bello, temporal o transitoriamente incluido en el concepto de la *modernité*, produce su propia *antiquité*. ¿Acaso esta teoría, que se relaciona evidentemente con otras posiciones de la es-

124. Cf. Baudelaire, *Oeuvres*, París, 1951, p. 875.

tética antiplatónica de Baudelaire,<sup>125</sup> no es capaz de superar «la renuncia, que en su obra aparece como una deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad»?

Nos vemos inducidos a formular esta pregunta al observar que el par de conceptos que, en el capítulo «Die Moderne» se convierte, en definitiva, en vehículo de todas las interpretaciones, no es otro sino aquella relación funcional de *modernité* y *antiquité* que Benjamin, a pesar de sus grandes reservas, toma luego de la teoría de Baudelaire: «El que “toda modernidad sea realmente digna de convertirse algún día en antigüedad”, es para él la perífrasis misma de la misión artística» (p. 87). El pasaje dice así en el ensayo sobre Guys: «En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir *antiquité*, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite» [«En una palabra, para que cualquier modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es necesario que se haya eliminado de ella la belleza misteriosa que le inculca involuntariamente la vida humana»] (p. 885). La eliminación del final de la frase y las intercalaciones de *realmente* y *algún día* en la transcripción de Benjamin revelan una fuerte tendenciosidad en su interpretación. Según Baudelaire, es misión del artista extraer de la vida moderna la misteriosa belleza que surge de la temporalidad *para que* lo moderno pueda convertirse en antiguo. Benjamin no suprime únicamente aquí la *beauté fugitive* como condición para la posibilidad de que lo moderno vuelva a convertirse en antiguo. Contrariamente a la intención de Baudelaire, convierte también más adelante la relación funcional de *modernité* y *antiquité* en una antítesis determinada por el contenido, sin decir que *antique* y *antiquité*, en los pasajes correspondientes del ensayo, no significan la Antigüedad clásica, sino la antítesis funcional introducida por Baudelaire, es decir, lo moderno convertido en *antiguo*.<sup>126</sup> La forma en que Benjamin utiliza

125. Respecto a esto puedo remitir al tratado citado en la nota 13 (especialmente las pp. 347 ss.).

126. Cf. *ibid.*, p. 874 (sobre una serie de grabados que representan las modas en el vestir de los años de la Revolución): «Ces gravures peuvent être traduites en beau et en laid; en laid, elles deviennent des caricatures, en beau, des statues antiques» [«Estos grabados pueden traducirse en belleza y en fealdad; si se traducen en fealdad, se convierten en caricaturas; si se traducen en belleza, en estatuas antiguas»]. O bien *ibid.*, p. 886 (después de tratar del falso uso de modelos de la época de Tiziano y Rafael): «Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations» [«Ay de quien estudia en la antigüedad algo que no sea el arte puro, la lógica, el método general! Por sumergirse demasiado en ella, pierde la memoria del presente y renuncia al valor y los privilegios proporcionados por la circunstancia, pues nuestra originalidad proviene casi por completo del sello que el *tiempo* imprime en nuestras sensaciones»].

subrepticamente el concepto de modernidad de Baudelaire para oponerlo a la Antigüedad como época histórica se observa en la frase siguiente: «La modernidad indica una época; al mismo tiempo designa la fuerza que actúa en esta época, transformándola en antigüedad» (p. 88). Aunque esta transformación de la modernidad en antigüedad no encaja con la teoría de Baudelaire, puede caracterizar muy bien un aspecto ciertamente importante de la lírica de Victor Hugo, cosa que, naturalmente, no dejó de observar Benjamin («Para Baudelaire, esto se encuentra en Victor Hugo», p. 88). La «compensación de la modernidad con la Antigüedad», alabada en algunas partes de *Las flores del mal* (p. 89), tampoco se limita casualmente a parte de la temática o el estilo de Victor Hugo.<sup>127</sup> Y la obra de la que en realidad puede decirse que hizo aparecer una nueva Antigüedad, una «Antigüedad parisiense» (p. 91), es una obra del propio Hugo, su ciclo de poesías *A l'arc de triomphe*. Este rostro antiguo de la metrópoli junto con su poeta, en el que Benjamin cree reconocer una héroe moderno desheredado y sustitutivo del héroe antiguo (p. 87), ¿no será una visión del paisaje urbano en *Las flores del mal*, tal como se verían, sobre todo a través de las gafas de Victor Hugo?

Se nos ocurre esta pregunta al observar cómo Benjamin se ve obligado en dos ocasiones a corregir su afirmación de que, en la poesía de Hugo, *Al arco del triunfo*, debe «reconocerse la misma inspiración que fue decisiva para la idea de la modernidad en Baudelaire» (p. 940). Esto entra a renglón seguido en contradicción con<sup>128</sup> lo que observa Benjamin respecto a las vistas de París grabadas por Meryon: «Nadie estuvo más influido por ellas que Baudelaire. Lo que realmente le emocionaba no era la visión arqueológica de la catástrofe, que formaba la base de los sueños de Hugo. Para él, la Antigüedad debía surgir de golpe, como Atenea de la cabeza del incólume Zeus, de la modernidad incólume» (p. 94). La metáfora empleada últimamente resulta difícil de concretar. Sin embargo, lo significado por ella debía iluminar el pasaje del texto de Baudelaire sobre Meryon que Benjamin cita, porque da «a entender bajo mano la importancia de esta Antigüedad parisiense» (p. 96). La cita, que, por desgracia, Benjamin dejó sin comentario, no muestra en modo alguno un aspecto antiguo de la ciudad, pero permite reco-

127. En relación con esto volveremos más adelante a referirnos a «Le Cygne».

128. Ya en la p. 90 tuvo que comprobar Benjamin que la fuente de la inspiración era «básicamente diferente» en Hugo, con su «disposición tónica», y en Baudelaire, en cuya poesía se manifiesta centuplicada la capacidad de la rigidez «como una especie de mimetismo de la muerte».



nocer, cómo «también en Meryon [...] se siguen compenetrando Antigüedad y modernidad» (p. 95): «Raramente hemos visto representar con mayor fuerza poética la solemnidad natural de una gran ciudad: la majestad de las acumuladas masas de piedra, las torres de las iglesias, cuyo levantado dedo señala hacia el cielo, los obeliscos de la industria, que lanzan contra el firmamento grandes cantidades de humo, los andamios, que de un modo tan paradójico colocan sobre el bloque macizo de los edificios que se restauran su armazón parecido a una tela de araña, el cielo neblinoso y preñado de ira y de rencor, y las profundas miradas cuya poesía reside en los dramas con los que se la dota en la mente; ninguno de los complejos elementos de los que se compone el decorado de la civilización ha sido olvidado» (pp. 96-97). Aquí tenemos ante los ojos una pieza de poesía de la gran ciudad moderna, importante por el hecho de que contradice provocativamente toda concepción antigua y aun romántica de la naturaleza y del arte, un paisaje sin el menor rastro de naturaleza, en el que se atribuye al mundo creado por el hombre, al «douloureux et glorieux décor de la civilisation» [«decorado doloroso y glorioso de la civilización»],<sup>129</sup> rasgo a rasgo y con ostentosa gesticulación contra el cielo (no creado por la mano del hombre), la sublimidad («la solennité naturelle») antes reservada a la naturaleza. Esta visión de la metrópoli, en la que triunfa el nuevo patetismo del trabajo industrial, constituye un testimonio de la forma radical como efectúa Baudelaire la transmutación estética de la naturaleza.<sup>130</sup> Benjamin se ha negado obstinada y constantemente a reconocer esta transmutación como el núcleo de la teoría del arte moderno en Baudelaire y como el aspecto esencial de las *Las flores del mal*. ¿Era necesario ofrecer este sacrificio a una interpretación que quería relacionar metódicamente la posición trascendental de Baudelaire con el materialismo dialéctico?

Desde el punto de vista actual se puede responder negativamente a la pregunta. Las contradicciones en la interpretación que hace Benjamin de Baudelaire aparecen bajo otra luz, cuando la «deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad» en la obra de Baudelaire no se explica precisa y unilateral-

129. Ed. de la Pléiade, p. 840.

130. H. Blumenberg (*Poetik und Hermeneutik II*, Munich, 1966, p. 438) llama la atención sobre el proceso histórico-científico que precedió al antinaturalismo en la teoría artística del siglo XIX: «En el momento en que el hombre hubo perdido su última duda respecto a que la naturaleza no había sido creada para él y para su servicio, sólo pudo seguir soportándola todavía en cuanto material».

mente como consecuencia de una alienación aparecida con la sociedad del *Second Empire* productora de artículos de consumo o como consecuencia de la «resistencia que la modernidad opone al natural impulso productivo del ser humano» (p. 81). Quien quiera comprender en su sentido dialéctico el desaire que Baudelaire hace a la naturaleza, tampoco podrá negar en su teoría estética y en su práctica poética la firma de la fuerza productiva específica de la *vie moderne* en la era industrial: el nuevo impulso productivo del hombre, tanto económica como artísticamente, para superar el estado de su naturalidad, con objeto de poder elevarse a un mundo creado por él mismo. El aspecto amenazador y triste de la gran ciudad, que Benjamin sabe describir de modo fascinante, tiene por ello en *Las flores del mal* y también en *Le Spleen de Paris* su correlato en el descubrimiento de su propia poesía, de la que Benjamin no dice nada. El texto sobre Meryon por él citado dista mucho de ser la única prueba que rebate su afirmación de que Baudelaire no conoce tales perspectivas de la sublime belleza del paisaje urbano y de que sus poesías se diferenciaron de «casi toda la poesía posterior de la gran ciudad» por una «reserva contra la gran ciudad» (p. 90). En contra de esa reserva habla no sólo el poema programático «Paysage», que abre los *Tableaux parisiens*, para anunciar lo que en lo sucesivo deberá llamarse «paisaje» y «égloga», visto desde la buhardilla, sino también el «Rêve parisien» y otras poesías en verso y en prosa, cuyo efecto estilístico sobre la lírica moderna posterior difícilmente puede discutirse. Los alegóricos «Paisajes del tedio», que corresponden al «concepto de la caducidad de la gran ciudad», de Benjamin (p. 90), hacen resurgir toda la realidad de la *vie moderne et abstraite* sólo al alternar con los nuevos «paisajes del éxtasis», que Baudelaire evoca gustoso con la mirada del *flaneur*.<sup>131</sup>

Benjamin encuentra dificultades con el *flaneur*, pues esta figura moderna de la subjetividad lírica no se aviene a adaptarse a la perspectiva del hombre que se ha alienado a sí mismo. A Benjamin le parece que sólo es apropiado para esta perspectiva el «Héroe en su aparición moderna» (p. 80), que él observa en las figuras del esgrimista, del apache, del trapero, del dandy y del callejeador. Sin embargo, de este último no puede decirse que «para vivir en la modernidad se requiere una disposición heroica» (p. 80). Entonces, ¿no provendrían de él las «ilustradoras representaciones de la gran ciudad» (p. 74)? ¿Ni siquiera a pesar de que los temas de las calles parisinas y de la

131. Prefacio a *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 273; para los paisajes del *Ennui* y del *Éxtasis*, véase G. Hess, *Die Landschaft in Baudelaires F. d. M.*, Heidelberg, 1953.



muchedumbre de la gran ciudad—para cuyo significado como medio del cambio de percepción ocurrido en el siglo XIX debía abrirnos los ojos precisamente Benjamin—van ligados al fenómeno poco heroico del callejeador? Pronto se corregirá también el juicio negativo emitido sobre éste: «Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vida envuelve todavía con un reflejo conciliador la futura (j) y triste forma de vida del hombre de la gran ciudad. El callejeador se encuentra todavía en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido todavía dominarle. En ninguna de ellas se encuentra cómodo. Busca su refugio en la multitud».<sup>132</sup> No le discutiremos ya aquí a Benjamin el que esta mirada, que conquista para la poesía la nueva experiencia de la multitud como *bain de multitude* y *universelle communion*, deba ser todavía «la mirada del alienado».<sup>133</sup> Sólo puede causar confusión equiparar la mirada del callejeador con la del alegórico, que Benjamin ha descubierto del modo más convincente en *Las flores del mal*.

En la mirada del alegórico es donde mejor puede interpretarse el modo como Baudelaire supo superar en su obra la «deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad». El *spleen*, como experiencia en la que las cosas han perdido su aura y la mirada del alegórico ve «la Tierra que ha recaído en un mero estado de naturaleza»,<sup>134</sup> tiene su antítesis en una experiencia complementaria que puede conferir a las cosas un aura nueva, aunque ya no natural. Es el recuerdo, que en *Las flores del mal* compensa la desaparición del aura. Así lo muestra también la poesía «Le Cygne», principal ejemplo propuesto por Benjamin para aquella caducidad de París, «donde en último término y de la manera más íntima, la modernidad se ha unido a la Antigüedad» (p. 89): en tanto que en la primera parte de «Le Cygne» la mirada melancólica de la destrucción de la *forme d'une ville* debe seguir hasta la imagen acusadora del cisne que se muere de sed, la fuerza contraria del recuerdo en la segunda parte suscita los transformados «símbolos de la decrepitud» en una solemne serie de evocaciones que se articulan para formar un antimundo autónomo de lo bello.<sup>135</sup> Al igual que este proceso poético contra corriente, las *correspondances* de Baudelaire presuponen también la fuerza armonizadora e idealizadora del recuerdo; son «datos de la reflexión», y ya no signos de una ar-

132. «Paris als Hauptstadt des 19. Jahrhunderts», en *Schriften* t. I, pp. 416-417.

133. Cf. *Le Spleen de Paris* XII: «Les Foules».

134. «Über einige Motive bei Baudelaire», en *Schriften*, t. I, pp. 458-459.

135. Véase también Vf., «Zur Frage der "Struktureinheit" älterer und moderner Lyrik», ahora en *Zur Lyrik-Diskussion* («Wege der Forschung», t. CXI), Darmstad 1966, pp. 347-367.

monía simultánea de interioridad y naturaleza exterior, como ha hecho resaltar con mucha razón Benjamín.<sup>136</sup> Si ello es así, es decir, si las correspondencias en Baudelaire no son ya símbolos naturales, sino signos recordatorios de una experiencia felizmente lograda, entonces la «contradicción entre la teoría de las correspondencias naturales y el desaire hecho a la naturaleza», en la que Benjamin creía haber encontrado la «paradoja fundamental de su teoría sobre el arte»,<sup>137</sup> tampoco es ya una contradicción en la teoría de Baudelaire sobre la belleza moderna, sino una contradicción en la interpretación de Benjamin. Una contradicción que debe eliminarse por completo, ya que existe únicamente porque el desaire de Baudelaire a la naturaleza en el proceso dialéctico de la historia se anota sólo en la página del «Debe», como «testigo en el proceso histórico del proletario contra la clase burguesa» (p. 169), y no lo inscribe también en la página del «Haber» como parte de aquella productividad en la que el hombre se libera del poder que la naturaleza tiene sobre él. La paradoja que quizá quede entonces todavía es la función del arte, provocadora para el materialismo dialéctico, consistente en que puede ser no sólo la firma de una coyuntura actual de la sociedad, sino también la anticipación de una coyuntura futura. «Ya que—leemos en *Eisenbahnstrasse*<sup>138</sup>— los grandes poetas forman unidad en un mundo que viene tras ellos, de la misma manera que las calles de París de las poesías de Baudelaire no aparecieron hasta después de 1900 y que los hombres de Dostoyevski no existían tampoco antes de él».

136. *Schriften* t. I, p. 455.

137. En la carta del 16 de abril de 1938 a Max Horkheimer, a quien explica el plan de su libro sobre Baudelaire, cf. *Briefe*, ed. G. Scholem y Th. W. Adorno, Frankfurt, 1966, p. 752.

138. *Schriften* t. I, p. 518.