

LA RÉPLICA DE LA «QUERELLE DES ANCIENS  
ET DES MODERNES» EN SCHLEGEL Y SCHILLER

## I

Una parte de la herencia que nos ha legado el siglo XIX está constituida por ciertas concepciones fundamentales acerca de la esencia política y espiritual de las naciones, concepciones que se han encarnado con máxima pureza en la forma clásica de la historia de la literatura. Los temas tratados por quienes durante los últimos veinte años han sometido a revisión esa herencia permiten demostrar sin dificultad que, a pesar de la crítica a las ideologías que desde el final de la Segunda Guerra Mundial ha puesto en tela de juicio cualquier metafísica de la historia de las naciones y del espíritu, la investigación histórica no ha emprendido esa revisión con suficiente firmeza. Uno de los aspectos de esta situación es que los distintos clasicismos de las literaturas europeas, considerados todavía en gran parte desde las premisas autóctonas de la historia nacional—el canon tradicional de lo clásico o del periodo literario elevado a la categoría de clasicismo nacional—sólo han sido sometidos a la crítica en raras ocasiones desde el horizonte de la experiencia actual. El paradigma de la historia de la literatura, necesitado de revisión, es un modelo conocido, ha sido impugnado desde hace tiempo y, sin embargo, todavía no ha sido reemplazado. Desde el Romanticismo, los estudios filológicos consideraron el movimiento literario moderno de manera análoga al proceso político de la unificación nacional y se ufanaron en coronar la historia de su literatura nacional mediante la imagen ideal de un clasicismo nacional capaz de aguantar la comparación con el lejano modelo de la Antigüedad clásica. Todavía está por escribir una historia crítica de la formación del canon literario que pueda ilustrar simultáneamente el cambio de fondo de la comprensión de la historia y de la formación de la voluntad política. Leo Spitzer aludió a esta aspiración ya en 1945 en una memorable crítica a la historia del espíritu: «Puesto que la Antigüedad clásica constituía un paradigma, se experimentaba un placer maligno en presentar a los alemanes como sucesores de los griegos, excluyendo a otros pueblos:

Wilamowitz estaba convencido de que lo griego sólo se hacía patente al espíritu alemán».<sup>1</sup>

Una de las consecuencias de la canonización del clasicismo de Weimar por el neohumanismo germano es que la historia de la literatura cortó el hilo de unión histórico entre la Ilustración francesa y el clasicismo alemán. La autonomía de un clasicismo alemán exigía una prehistoria propia frente al movimiento cosmopolita de la Ilustración. A este fin sirvió la teoría del llamado prerromanticismo, una hipótesis fundamentalmente pseudohistórica. Basándose en una interpretación errónea y de carácter retrospectivo de cualquier «precursor», dicha hipótesis debería establecer la existencia de un movimiento antiilustrado, clasificándolo y considerándolo como algo previo en función del antirracionalismo como común denominador y a partir de ciertos representantes del sentimentalismo, el pietismo y el «Sturm und Drang».<sup>2</sup> Así fue como se pudo presentar el período floreciente de la literatura alemana como nacido de un origen propio, el «Sturm und Drang», y explicarlo como antítesis del racionalismo de la Ilustración. Ahora bien, es indudable que esa imagen mitificada del «movimiento alemán» ha caído actualmente en descrédito. No obstante, en la periodización de muchas obras de historia de la literatura pervivió un esquema tripartito que ocultó y sigue ocultando la continuidad entre la Ilustración europea y el clasicismo alemán: una fase previa antiilustrada, que se despliega desde los poetas del «Sturm und Drang» hasta Herder y Hamann y abre el camino a las cimas del clasicismo—Goethe y Schiller—, a partir de las cuales comienza ya la línea decadente del Romanticismo, situación que se sigue explicando en ocasiones por su alejamiento de los ideales clásicos.<sup>3</sup>

Werner Krauss ha sido quien más decididamente ha vuelto a hacer jus-

1. «Das Eigene und das Fremde: Über Philologie und Nationalismus», en *Die Wandlung*, 1 (1945-46), pp. 576-594, en especial 591.

2. Cf. sobre este punto la exposición crítica de W. Schröder, «Zur Präromantiktheorie», en *Weimarer Beiträge*, 13 (1967), pp. 723-764, que muestra también la dependencia de esta construcción teórica respecto de la filosofía vitalista y la desteorización de la historia de la literatura por el comparatismo.

3. El esquema en tres fases no es en sí una característica propia de la historia de la literatura alemana. Parece ser típica para exponer las cumbres clásicas de la historia de la literatura. Así, por ejemplo, la historia de la literatura francesa hace que el clasicismo de Racine, Molière y Boileau vaya precedido por el *préclassicisme*, representado entre otros por Corneille, y que la *Querelle des Anciens et des Modernes*, iniciada por Perrault, le siga como comienzo de la línea descendente (o, también, de la Ilustración).

ticia, en contra de esa imagen de la historia de la literatura, a la encubierta continuidad de los temas configuradores de la historia propios del pensamiento ilustrado. Su análisis y documentación, presentados en la obra *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, no pone en cuestión únicamente la contraposición pseudohistórica entre Ilustración francesa y «Sturm und Drang» alemán: «Cuando, siguiendo la iniciativa de Herder, el “Sturm und Drang” alemán desarrolla el pensamiento histórico esbozado ya previamente en Francia, está delatando el íntimo parentesco y la vinculación sistemática de dicho movimiento con los grandes planteamientos de la Ilustración».<sup>4</sup> W. Krauss ha puesto de manifiesto los temas ilustrados que influyeron en el culto al genio del «Sturm und Drang», en la misión pedagógica nacional de Schiller, en la imagen del mundo del primer Romanticismo y, en fin, en el joven periodismo alemán. Sin embargo, el proceso de este movimiento literario quedó interrumpido al no cumplirse las esperanzas puestas en la revolución de 1789: «El éxito del clasicismo de Weimar y de la filosofía especulativa hunde sus raíces con la máxima profundidad en esa situación general de abatimiento político».<sup>5</sup>

El cambio literario ocurrido entre el clasicismo de Weimar y el comienzo del Romanticismo forma parte de ese conjunto de cosas. La siguiente reflexión tiene como objeto ese cambio, y deberá demostrar hasta qué punto dicha transformación trascendental en la historia de la literatura alemana está también condicionada precisamente por una de las grandes problemáticas de la Ilustración francesa. En el centro de la investigación aparecen dos escritos programáticos—*Über das Studium der griechischen Poesie*, de Friedrich Schlegel, y *Über naive und sentimentalische Dichtung*, de Friedrich Schiller—, aparecidos casi al mismo tiempo (1785-96) y que se hicieron famosos como análisis de la literatura del momento y como pronósticos de la literatura futura.<sup>6</sup> Ambos suponen un cambio para la tradición de la literatura ale-

4. Berlín 1963, p. CVI; véase también W. Krauss, «Französische Aufklärung und deutsche Romantik», en *Wissenschaftl. Zs. der Karl-Marx-Universität Leipzig*, cuaderno 2/1963.

5. Berlín 1963, p. CXIV.

6. El escrito de Fr. Schlegel, que citamos según la primera versión, ed. por Paul Hankamer (Godesberg 1947), es de 1795-96 y se publicó en Neustrelitz en 1797. El tratado de Schiller (*Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 20, Weimar 1962), escrito en 1795 y publicado en los números 11 y 12 de *Die Horen* de 1776, no fue conocido por Schlegel hasta más tarde, lo que le obligó a tomar postura respecto al mismo en su prólogo escrito en 1797, inmediatamente antes de entrar en imprenta (cf. Hans Eichner, *Germanic Review* 30, 1955, pp. 260-64).

mana ya que, en referencia tácita al acontecimiento histórico de la Revolución francesa, esperan también una «Revolución estética» del próximo futuro. Schlegel y Schiller fundamentaron esa expectativa con una serie de razonamientos estéticos y de filosofía de la historia que permiten entenderlos como la respuesta a unos nuevos interrogantes derivados de la *Querelle des anciens et des modernes*, concluida en Francia ochenta años antes, considerándolos a la luz de una nueva significación histórica. Se impone aquí un breve repaso de la historia y la problemática de esta disputa.<sup>7</sup>

La contraposición entre «antiguos» y «modernos» se desarrolló en la Antigüedad clásica como ejemplo de disputa literaria. El tópico derivado de ella se fue convirtiendo progresivamente en la tradición posterior a la época antigua en modelo del cambio de época. A ello contribuyó el hecho de que, con el comienzo de la era cristiana, se impusiera el neologismo *modernus* que, como designación del «Ahora» histórico del presente, formula una conciencia histórica que se distancia terminantemente de su *antiquitas* pagana y, luego, también de la cristiana. La historia de la pareja conceptual *antiqui/moderni* permite seguir la pista del proceso secular—desarrollado desde el «Renacimiento» carolingio hasta el neohumanismo de Weimar—por el que la literatura y el arte de la era moderna se liberó del canon de la Antigüedad como su pasado modélico. La lógica inmanente en este tópico históricamente tan vigoroso, que convierte ineludiblemente a los *moderni* de hoy en *antiqui* del mañana, implicando así una representación naturalista-cíclica del decurso histórico, dio pie una y otra vez a la cuestión filosófico-histórica acerca del progreso, la decadencia o el retorno en la marcha de la historia de la humanidad. La respuesta de la última gran *querelle*, librada en Francia en el cambio de época entre el Clasicismo y la Ilustración, desembocó en el nuevo reconocimiento de que las obras de los antiguos y los modernos se habían de juzgar como el producto de épocas históricas diferentes, es decir, en función de una medida relativa de lo bello, y no como un concepto absoluto de lo perfecto. Así pues, el historicismo, en cuanto consecuencia de ese reconocimiento, no es un fenómeno específicamente alemán, sino el último resultado de la disputa secular entre *antiqui* y *moderni* incorporado a la imagen histórica del mundo propia de la Ilustración, resultado que quedó superado cuando las artes dejaron de considerarse

7. Sobre la *Querelle*, véase H.-R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der «Querelle des Anciens et des Modernes»*, introducción a la edición facsímil del *Parallèle...* de Charles Perrault (Munich 1964); también el trabajo sobre la *modernité*, incluido en esa obra, y el artículo «Antiqui/moderni», del *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter.

desde una perspectiva clásica y normativa y empezaron a verse con mirada histórica.

Esta nueva investigación enlaza, desde un punto de vista historiográfico y sistemático, con las conclusiones de mis anteriores trabajos sobre la *Querelle* y continúa históricamente mi exposición en el punto donde en un primer momento creí ver el final de la historia de la problemática, concluida con la finalización de la *Querelle*. Corrige—en su formulación, no en su contenido—la tesis de mi ensayo sobre Perrault según la cual el auténtico dilema de la *Querelle*—la contradicción entre el carácter paradigmático de la Antigüedad y el progresista de la modernidad, llegada a su mayoría de edad—se habría resuelto al considerar la diversidad histórica entre el mundo antiguo y el moderno, con lo que aquella disputa secular habría tenido su final histórico en la Ilustración francesa. La nueva disputa entre Schiller y Schlegel, con cuyos escritos de 1795-96 me encontré más tarde, parece contradecir esa idea. Hasta donde yo sé, dichos escritos no han sido reconocidos ni interpretados todavía por la investigación literaria en su vinculación con la *Querelle*. Este tipo de cuestionamientos no se replantean automáticamente, sino que se vuelven a formular cuando la solución disponible resulta insatisfactoria. Este caso puede darse cuando, a espaldas de la solución reconocida, surge un nuevo dilema que confiere nueva actualidad al panorama de interrogantes antiguo y ya olvidado. La situación histórica de la literatura alemana en los años 1795-96 constituye, evidentemente, uno de tales casos. En ese momento, aparte de los dos oponentes, Schiller y Schlegel, hay un tercer escritor de renombre que recuerda la «famosa disputa [...] mantenida muy acaloradamente en tiempos de Luis XIV sobre la superioridad de las naciones antiguas o las nuevas en materia de ciencias y artes». Se trata de Herder, en la séptima y octava recopilación de sus *Briefe zur Beförderung der Humanität*,<sup>8</sup> aparecidas entre el tratado de Schiller y el texto de Schlegel y reseñadas en detalle por este último. La situación se caracterizó por el hecho de que Herder mantuvo con firmeza la antigua solución de la *Querelle*—evidenciando así sus conclusiones desde un punto de vista que, tras la apropiación

8. Riga, 1796; *Herders Sämtliche Werke*, ed. Suphan, vol. XVIII, pp. 5.140. La importancia de la recensión de Schlegel para la concepción de su propia teoría del arte moderno ha sido presentada bajo una nueva luz por H. D. Weber, a quien debo esta observación, en su tesis doctoral presentada en Constanza: *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie und das Verhältnis von Dichtung und Kritik im 18. Jahrhundert* (1970; de próxima publicación en Fink/Munich).

ción de la Antigüedad por parte de Winckelmann y el clasicismo de Weimar, ya no sería posible invalidar—, mientras que Schiller y Schlegel reconocieron e intentaron solucionar un nuevo dilema derivado de la diferencia, considerada desde un punto de vista histórico, entre la Antigüedad y la modernidad para la filosofía del arte.

## II

Para Herder, la «diferencia entre los tiempos antiguos y los nuevos, es decir, entre los griegos y los romanos en comparación con todos los nuevos pueblos europeos» es tan «manifiesta» (p. 5) que no es necesario realizar un análisis comparativo. Su exposición presupone como conocido el «floreamiento de la cultura antigua entre los griegos y los romanos; su decadencia obliga a reconocer el origen de la poesía moderna como una creación nueva surgida del espíritu de los himnos cristianos y que dio una nueva impronta a «toda la orientación del pensamiento humano» (pp. 6-17). La comparación se deja en manos del lector; en cambio, Herder prefiere proceder de manera histórica en su exposición de la «cultura europea medieval y moderna», es decir, «hacer justicia a cada nación y a cada época» (pp. 5-6). Herder no fue ya consciente de que ese principio que le permitió elevar la historiografía de la literatura por encima de la «historia política y bélica»<sup>9</sup> y someterla a las máximas exigencias era también una de las principales conclusiones de la *Querelle*; y no lo fue hasta el punto de considerar la «disputa sobre la ventaja de los antiguos o los modernos» como algo «muy vacío» (p. 135). La solución, la imagen histórica del mundo mantenida por la Ilustración, había adquirido tal evidencia durante el siglo XVIII que Herder ya no reconocía la justificación de las cuestiones que condujeron a dicha solución. Su reconsideración de la obsoleta disputa estuvo motivada por un nuevo planteamiento, que Herder equiparó al antiguo debate para minimizarla polémicamente, considerándola *aún más vacua* (p. 135) e igualmente superada: «La gran diferencia surgida entre los países orientales y occidentales, entre los griegos y nosotros, no ha sido el resultado de ninguna categoría nueva sino de la mezcla de pueblos, religiones y lenguas, en fin, del progreso en las costumbres, los inventos, los conocimientos y las experiencias; se trata de una diferencia difícil de expresar con una palabra» (p. 139). Cualquier *categoría nue-*

9. Cf. p. 137, donde Herder justifica el «instructivo placer» que puede proporcionar la historia de la poesía (véase infra, pp. 200 y ss.).

*va*, como la pareja conceptual schilleriana de lo ingenuo y lo sentimental, o la posterior de lo objetivo y lo interesante propuesta por Schlegel, volvieran a caer en opinión de Herder en el *falso criterio de la comparación* (p. 135). No importa que la crítica moderna intente comprender la diferencia entre la creación literaria antigua y moderna con criterios *subjetivos* u *objetivos*, es decir, «en función de los objetos que describe, y según las sensaciones con que se representan determinados objetos» (p. 138); desde el punto de vista de Herder, todas las diferencias categoriales de la creación poética no pasan de ser una «tarea vana» frente a su multiplicidad e individuación histórica (p. 135). En efecto, puesto que todo arte «sólo [...] puede ser valorado allí donde se da» (p. 139), ya que en el mundo histórico «no existe nunca lo más perfecto en su clase, sino individuos, en quienes la imperfección es de por sí determinación y limitación de la belleza»,<sup>10</sup> dejará necesariamente de tener objeto, junto con lo normativamente perfecto, la generalidad del concepto para el juicio crítico y estético. Por tanto, la «gran diferencia entre [...] (los) griegos y nosotros» sólo podrá estar producida por el *desarrollo* general del conocimiento, de la cultura y de sus instituciones en la historia de la humanidad, que ya no será posible entender a través de ninguna categoría general de la educación estética. El reconocimiento de la perfección individual del arte antiguo y moderno, ¿sería, pues, la última palabra en esa famosa disputa que, en opinión de Herder, sólo se reavivaría por una deficiente comprensión histórica?

Sin embargo, la postura de Herder deja en definitiva sin resolver una pregunta planteada en un primer momento por él mismo: si la poesía «debe cambiar de forma y color según los tiempos y los lugares, ¿cuál es la ley de ese cambio? ¿Y cambia a mejor o a peor?» (pp. 5-6). Mientras la diferencia entre poesía antigua y moderna no se pueda conciliar históricamente y mientras no sea posible poner bajo la *ley* de una continuidad histórica las historias de las artes, diferenciadas por épocas y naciones, el *desarrollo* de la poesía—evocado también por Herder en última instancia—hasta convertirse en meta de la humanidad realizada (p. 140), seguirá siendo una mera convicción. Si no se consigue conocer la *ley de este cambio*, no se podrá determinar de manera concluyente la dirección y la meta de la poesía actual, que comenzó bajo dicha ley. Por eso, el principal reproche que hace Friedrich Schlegel en su recensión a las reflexiones de Herder es que, en ellas, «esa in-

10. Cito por *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*, ed. Suphan, vol. XXXII, p. 80.

interesante pugna entre lo viejo y lo nuevo en la que ambos protagonistas de la historia de la humanidad se encuentran y separan—podríamos calificarla de guerra civil en el reino de la cultura—[...] sólo (se) explica por sus motivaciones externas; y sólo podría derivar de motivos internos cuando los conceptos de antigüedad y modernidad estuvieran ya fijados y se dedujeran de la propia naturaleza humana, conceptos que podemos encontrar por primera vez en mi escrito».<sup>11</sup> Según la interpretación de H. D. Weber, la solución a esta tarea aparece prefigurada ya en la recensión de Schlegel: Fr. Schlegel plasma las interpretaciones históricas de Herder en diferencias categoriales del arte poético moderno y, al hacerlo, extrae de los rasgos escatológicos de la poesía cristiana la progresividad, conscientemente pretendida, como definición básica de lo moderno.<sup>12</sup> Ahora bien, la conciencia de la progresión histórica caracteriza también el concepto de arte moderno en Schiller. ¿Cómo superar la oposición entre cultura natural y artificial legada por la *Querelle*, y cómo reducir de nuevo a la unidad de una relación tanto histórica como estética las individuaciones historiográficas del arte antiguo y moderno? Estas preguntas que Herder dejó sin resolver hallan su respuesta en los escritos programáticos de Schlegel y Schiller, que con sus planteamientos y su forma argumentativa actualizan de nuevo manifiestamente el horizonte de cuestiones de la disputa hacia tiempo liquidada en Francia.

## III

El artículo de Schlegel «Über das Studium der griechischen Poesie» asume la forma literaria de «paralelismo», con su rigurosa contraposición tan apreciada por Perrault y la *Querelle*. Pero el tratado de Schiller sigue presentándose también en largos pasajes como una «comparación entre autores antiguos y modernos» (437). En el prólogo, Schlegel califica su ensayo de «intento de mediar en la larga disputa entre los amigos unilaterales de los autores antiguos y los nuevos y restablecer la concordia entre la educación

11. *Kritische Ausgabe*, ed. E. Behler, Munich-Paderborn-Viena 1958 ss., vol. II, p. 48.

12. *Op. cit.* (véase nota 8), pp. 131-141, resumido en p. 141: «La dirección tomada es evidente: una superación real de la *Querelle* sólo se dará cuando se conozca la dependencia funcional entre crítica y producción poética, pues la historia no se funde en una unidad razonable más que para el arte consciente de su progresividad y para la capacidad creativa consciente de su historicidad».

natural y la artificial en el terreno de lo bello mediante una neta delimitación» (203). Schlegel parte de las antiguas posiciones en la disputa y hace hincapié en su carácter unilateral: la «excesiva pretensión de corrección» (161) con la que algunos «viejos críticos franceses e ingleses» (se refiere a los *modernes*) quisieron «resaltar» (161) las contradicciones internas existentes en obras de arte antiguas o recriminar la simplicidad de las costumbres griegas desde la perspectiva de la moralidad superior de un siglo refinado (144). Pero también reprueba el prejuicio de los *anciens*, que creían que las bellas artes sólo florecieron una vez, en los comienzos de Grecia, de modo que al prosaico tiempo posterior sólo le queda la imitación de la Antigüedad (867). Schlegel cree haber comprendido de nuevo el «sentido de la historia del arte escrita hasta el momento» y haber hallado para la futura historiografía una nueva perspectiva que permitirá acabar por completo con la «disputa sobre la educación estética antigua y moderna» (185).

Schiller pretende así mismo «mostrar [...] la diversidad de caminos por los que los autores antiguos y modernos, ingenuos y sentimentales, marchan hacia las mismas metas» (458). También establece una diferencia crítica entre «comparación» y otros paralelismos anteriores: «En efecto, si se comienza abstrayendo el concepto genérico de poesía de los poetas antiguos, no hay nada más fácil ni trivial que desacreditar a los modernos comparándolos con ellos» (439). Con esta observación se refiere no sólo al comportamiento de los *anciens*, sino también, de manera indirecta, a la actitud contrapuesta de los *modernes*, pues, con una dependencia no confesada del mismo canon del gusto clasicista, la parte contraria había pretendido demostrar la superioridad de los autores modernos sobre los antiguos manteniendo que los antiguos habían quebrantado las normas de la «doctrina clásica» más a menudo que los modernos. Schiller, al igual que Schlegel, propone las concepciones derivadas de la *Querelle* como una conclusión histórica definitiva, según se advierte en la aceptación de juicios particulares y conceptos generales tomados de la estética del siglo XVIII y transmitidos al pensamiento posterior. Uno de ellos es el argumento de Schiller sobre la superioridad de los autores modernos en la «descripción de la naturaleza femenina, de la relación entre ambos sexos y del amor»,<sup>13</sup> argumento retomado por Schlegel con la intención contraria de desarrollar sus «principios objetivos de la crítica estética, los únicos válidos» (145), y hacer de ellos el fundamento de una nueva apología de la poesía griega (151). Otro es también la «gran ventaja de

13. *Op. cit.* p. 478; cf. Perrault, *Parallele*, II pp. 29-38, 128-137.

las artes plásticas de la Antigüedad sobre las de la época moderna», mientras que la situación es diferente en las demás artes: la pintura y la música tienen «ya un campo más libre» en el curso de su desarrollo (Schlegel, 128) y es imposible fijar límites a lo que puede alcanzar la poesía moderna como «arte de lo infinito».<sup>14</sup> Esta idea parte de la concepción común a los *anciens* y los *modernes* de que el camino hacia la perfección es de diferente longitud para cada una de las artes y que las bellas artes están sometidas a una ley de desarrollo distinta de la del progreso de las ciencias.<sup>15</sup> Sin embargo, por detrás de estos y otros puntos de contacto que trataremos más adelante, destaca ante todo en ambos escritos la idea de la diversidad histórica—y, por tanto, de la imposibilidad de comparación—entre el arte antiguo y el moderno, como conclusión final de la *Querelle* francesa. Herder y Winckelmann introdujeron ese resultado final en la tradición literaria alemana de diferente manera: como consideración individualizadora de la creación literaria en función de naciones y épocas, y como exposición histórico-estilística que indagaba la esencia del arte de la Antigüedad en su desarrollo histórico.

La diversidad histórica entre antigüedad y modernidad aparece tanto en Schiller como en Schlegel bajo un nuevo signo. En el siglo XVIII se había producido una nueva valoración del canon literario a partir de la cual la Hélade suplantó a Roma en la apropiación de la Antigüedad clásica por parte de Alemania. Con el creciente alejamiento histórico entre la poesía griega y la moderna, entre la originalidad natural y la reflexión ajena a la naturalidad, la contraposición histórica se agudizó hasta hacerse conciencia de una escisión entre cultura natural y artificial. Esta escisión remite a la *Querelle* francesa en la medida en que Perrault había basado el principio de la *inventio* en la artificiosidad planificada de los avances técnicos de la época moderna y lo había colocado por encima de la *imitatio naturae*, es decir, los logros de las artes antiguas que se limitaban a imitar la naturaleza o llevarla a la perfección con sus obras.<sup>16</sup> La cuestión de si la escisión entre cultura natural y artificial no debía quedar superada por una concep-

14. Schiller, p. 440, y Schlegel, p. 128. 15. Cf. Perrault, Intr, pp. 43-47.

16. Cf. *ibid.*, p. 49, P. Szondi, «La théorie des genres poétiques chez F. Schlegel», en *Critique*, marzo 1968, pp. 264-292, demostró cómo la teoría de los géneros de Schlegel, que atribuye a la literatura natural todos los tipos de creación literaria y sólo asigna a la literatura moderna la novela como género global y progresivo, surgió de la división entre cultura natural y artificial.

ción histórica más elevada tenía que agudizar necesariamente la insuficiencia de las soluciones unilaterales de Herder y Winckelmann y exigir un nuevo intento de «mediar en la larga disputa entre los amigos unilaterales de los antiguos autores y los nuevos» (203). Esta intención de Schlegel era compartida por Schiller, aunque el interés por una teoría tipológica de los géneros literarios se superpone continuamente a la problemática histórica en su escrito. Así lo manifiesta él mismo mediante la pregunta sobre «si no sería imaginable [...] una alianza entre las características de los poetas antiguos y los modernos que, de darse realmente, se podría considerar la cima suprema de todo arte» (vol. 21, 287). Sin embargo, la solución de Schiller a la antigua disputa no se hallaba en esa «alianza». Su respuesta al replanteamiento de las cuestiones de la *Querelle* cuestionaba de antemano la solución de Schlegel. Schiller, de quien éste decía que, «por su odio primigenio hacia todas las limitaciones parecía hallarse lo más lejos posible de la Antigüedad clásica» (196), dedujo en su solución consecuencias derivadas de la perspectiva de un *moderne*, mientras que Schlegel, como discípulo de Winckelmann, comenzó defendiendo y desarrollando el punto de vista de un *ancien*. De ese modo retorna aquí, con un signo histórico cambiado, la polémica francesa de la *Querelle* en una posición y contraposición nuevas con la pretensión, tanto en Schlegel como en Schiller, de haber resuelto un dilema que, durante estos años, se perfila también en Friedrich August Wolf, el fundador de la filología clásica en Alemania, como un conflicto entre la fe en los griegos del clasicismo de Weimar y las exigencias del nuevo pensamiento histórico.<sup>17</sup> Se trata del dilema del clasicismo alemán, surgido de la creencia en que, en la competencia con los «franceses», era aún posible conducir la literatura alemana hacia un clasicismo nacional por la vía de una «aproximación a la Antigüedad» (Schlegel, p. 196), a pesar de que, tras la *Querelle* francesa, se había comenzado desde hacía tiempo a ver la Antigüedad clásica—con Herder y Winckelmann—desde una perspectiva ya histórica, en la «absoluta diversidad en-

17. Tal como lo expuso M. Fuhrmann en su artículo en memoria de Friedrich August Wolf (*DVJ*s 33, 1959, pp. 187-236). Los *Prolegomena ad Hornerum*, escritos por Wolf en 1795, «muestran el propósito de estudiar la verdad histórica en abierto conflicto con la necesidad de hallar a toda costa valores normativos» (*ibid.* 206-207); en su *Darstellung der Altertumswissenschaft* de 1807, ambas tendencias llegan a un cierto compromiso o a un estado de indeterminación «que se resolvería ya en la generación de estudiosos posterior a Wolf» (*ibid.* 231).

tre lo antiguo y lo moderno». <sup>18</sup> Se hace patente aquí una diferencia fundamental en la constitución de los clasicismos alemán y francés: mientras el clasicismo del *siècle de Louis XIV* comenzó bajo el imperio indiscutible de la *imitation des anciens* y concluyó en una *Querelle* que culminó el paso de la concepción normativa de la Antigüedad a su concepción histórica, el clasicismo de Weimar se inició con el intento, en contra de la Ilustración, de volver a hacer de la contrafigura histórica de la Antigüedad un modelo ideal, el único digno de ser imitado. Los tratados de Schlegel y Schiller, coincidentes en el tiempo, ponen al descubierto la aporía de ese intento y procuran sacar al clasicismo alemán de su contradicción interna actuando de diversa manera, aunque ambos como consecuencia del pensamiento histórico de la Ilustración.

## IV

Al haber relacionado en cuanto a sus preguntas y respuestas la correspondencia entre la *Querelle*, planteada en el momento culminante del clasicismo francés, y la nueva disputa entre antiguos y modernos en la línea divisoria entre clasicismo y romanticismo alemanes, hemos tomado ya de antemano una decisión metodológica y establecido una delimitación necesaria para el resto del análisis. El análisis deberá renunciar a demostrar las filiaciones históricas por las que los resultados de la *Querelle*—su nueva visión de la Antigüedad, su distinción entre la belleza intemporal y temporal, su concepto de la diferencia cualitativa entre épocas históricas, su nuevo sistema de las cinco bellas artes, su matizada concepción del progreso de la historia de la humanidad, sus teorías sobre la estética del genio y la formación de un canon de la literatura y el arte modernos—habrían pasado de Francia a Alemania. Como esas filiaciones siguen aún ocultas de múltiples maneras por convenciones y prejuicios de la historia nacional de la literatura, serían necesarios estudios más minuciosos para llegar a esa demostración. Recordemos aquí únicamente algunas lagunas en la investigación existentes entre el respectivo desarrollo, aparentemente autóctono, de las literaturas francesa y alemana: entre Lessing y Diderot, si pensamos en las etapas de recepción de la *Poética* de Aristóteles o en las discusiones francesas sobre imitación e ilusión, lo bello en el arte y lo verdadero según la naturaleza desde Du Bos y Batteaux,

18. Cf. el homenaje a Winckelmann en Fr. Schlegel, *Athenäumfragmenten*, en *Kritische Schriften*, ed. W. Rasch, Munich 1956, p. 9.

que en la recepción alemana se desarrollaron hasta la plena oposición entre naturaleza y arte y condujeron a la subjetivización de la estética por la crítica kantiana; entre Herder y el pensamiento histórico de la Ilustración francesa, que precedió al historicismo del «movimiento alemán» en la concepción histórica de la Antigüedad, de las épocas culturales y de los *esprits des nations*; entre Winckelmann y la estética francesa de los primeros años del siglo XVIII, que constituye el trasfondo sobre el que surgieron—según demostraron no hace mucho Peter Szondi y Martin Fontius<sup>19</sup>— los *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).

Este escrito, tan decisivo para la historia de la formación del clasicismo alemán, es también, en realidad, un importante nexo de unión entre la *Querelle* francesa y la alemana y ha de reinterpretarse como un testimonio de la recepción por parte alemana del debate sobre la antigüedad y la modernidad entablado en Francia por Perrault y Bayle, madame Dacier, Du Bos y otros (¡extractados por Winckelmann!).<sup>20</sup> La concepción de la singularidad del arte

19. P. Szondi, «Antike und Moderne bei Winckelmann», conferencia pronunciada en la Radio de Hesse, I programa, el 21 de septiembre de 1965. Lo expuesto en ella son los resultados de unos estudios no concluidos aún, en los que pude basarme gracias al manuscrito que se puso a mi disposición. Entretanto, M. Fontius ha llenado en buena parte las lagunas existentes con su tratado *Winckelmann und die französische Aufklärung* (Akad. Verlag, Berlín 1968). Sus investigaciones no permiten dudar ya de que Winckelmann debe su concepción del universo estético a Bellori pero, sobre todo, al clasicismo francés y al impulso dado a la historiografía del arte por la *Querelle* y por Voltaire.

20. Los mencionados extractos de Winckelmann fueron escritos en Dresde entre 1749 y 1754 y forman parte de los llamados «Manuscritos de París». Su inventario aparece reseñado en A. Tibal, *Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale*, París 1911. En esta obra encontramos los siguientes escritos relacionados con nuestro tema: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, de M. Perrault (vol. LXII, 26 vº; vol. LXXII, 171 vº); Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (*ibid.*, 46 vº); Montesquieu, *L'esprit des lois* (vol. LXIX, 39 a 40 vº); *Préface de Mme Dacier à sa traduction d'Homère* (vol. LXXII, 82 vº); *Vitruve* de Perrault (*ibid.*, 98); *Lettre de M. Huet* (*ibid.*, 147); *Dictionnaire* de Bayle (*ibid.*, 176-191); Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (*ibid.*, 192). Véase sobre este asunto Gottfried Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, Berlín, 1933. Esta extensa lista habla por sí misma y no deja lugar a dudas sobre el hecho de que Winckelmann se familiarizó con los argumentos y resultados de la *Querelle* en los años anteriores a sus *Gedanken zur Nachahmung...*, donde, por lo demás, se cita al propio Perrault; véase Johann Joachim Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden-Estrasburgo, 1962 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 330), 1, p. 60: «Me sorprende que Perrault no haya buscado pruebas incluso en los sillares para afirmar las ventajas de los nuevos artistas sobre los antiguos».

griego—condicionado por el tiempo, el lugar y las instituciones—, desarrollada por Winckelmann hasta hacer de ella su propia concepción de la historia del arte como historia de los estilos, no era ya conciliable de por sí con su reconocimiento del principio de imitación del clasicismo francés. El historicismo ilustrado excluía irrevocablemente la «imitación de los antiguos», incluso en la formulación de La Bruyère: «on ne saurait [...] rencontrer le parfait, et s'il se peut, surpasser les anciens que par leur imitation» [«la única posibilidad [...] de alcanzar lo perfecto y, si es posible, superar a los antiguos consiste en imitarlos»]. Winckelmann tenía muy presente esta formulación, y el hecho de que, no obstante, se mantuviera firme en su convicción de que la imitación de los antiguos era «la única vía de hacernos grandes e incluso, de ser posible, inimitables»,<sup>21</sup> constituye la contradicción interna de su posición clasicista, claramente manifiesta ante todo en su contradictoria relación con el arte de la modernidad. No obstante, su juicio desfavorable—según el cual al arte antiguo se le otorgó la «plenitud, la perfección existente en la naturaleza», mientras que el arte moderno hubo de contentarse con lo «dividido en nuestra naturaleza»—abría paso a una distinción subyacente a las posteriores determinaciones de la peculiaridad de lo moderno, que reaparecerá en la concepción de Schlegel de lo «químico», lo desmembrado, lo «interesante», y adquirirá por vez primera un significado favorable en el concepto schilleriano de lo «sentimental».<sup>22</sup>

La percepción de la contradicción entre historicismo ilustrado y estética clasicista, que aquejaba a la concepción del arte en Winckelmann y que se transmitió luego a la siguiente generación en su entusiasmo por lo griego, es el punto de partida latente de los intentos de Schiller y Schlegel por determinar de nuevo la relación entre Antigüedad clásica y modernidad. Sus escritos vuelven a actualizar así el panorama de preguntas y soluciones planteadas y halladas cien años antes en la *Querelle*. Si se leen desde esta

21. *Op. cit.*, p. 3.

22. *Op. cit.*, p. 14. Según P. Szondi (véase nota 19), la introducción de lo «dividido» como concepto de la naturaleza moderna no es lo único que caracteriza en la *Carta abierta* ciertos planteamientos de una estética anticlasicista con los que el propio Winckelmann va más allá de los límites de su ideal de arte; también lo hace su tratamiento de ciertos problemas como la multiplicidad, la caricatura y el color. M. Fontius recuerda al respecto la prehistoria de lo *dividido en nuestra naturaleza* en la disputa francesa sobre la *simplicité* (*op. cit.*, nota 45), califica la *Geschichte der Kunst* de «vuelta a la historia» (p. 19) e intenta, por otra parte, explicar la idealización del arte griego en Winckelmann a partir de su postura política republicana («Él fue el primero en ver la libertad y el arte como una unidad inseparable»).

perspectiva, se percibe en ellos una continuidad que va más allá de las filiaciones histórico-literarias demostrables de hecho, pues se sitúa en la problemática que se propuso de igual manera en los testimonios de 1795-97 y en los de 1687-1697. Dadas la analogía estructural y la generalidad con que aparecen estos problemas tanto en unas fechas como en otras, es de esperar también que un procedimiento que intenta comprender un cambio de sentido histórico mediante la interpretación funcional de dos momentos cruciales—sentido histórico que la interpretación genética procura constatar siguiendo las líneas directrices de las filiaciones históricas—muestre algún grado de reconocimiento histórico. El doble corte producido por el punto inicial y el final de la historia de una problemática deberá hacer perceptibles algunos cambios en la continuidad de los acontecimientos, incluso en su resultado histórico. Ello presupone descubrir en el sistema sincrónico la relación inmanente entre motivaciones, reconocer el «cambio de posiciones» y tener en cuenta las condiciones modificadas de la situación histórica que llevaron a la percepción de problemas no resueltos y motivaron la insatisfacción ante las soluciones disponibles e impulsaron a la formulación de preguntas y respuestas.<sup>23</sup>

Al proponer esta nueva interpretación debo renunciar a la idea de que los dos escritos de Schiller y Schlegel tuvieron primordialmente su origen, por su intención y disposición, en la situación de la literatura alemana de 1795, de que fueron influidos por la estética y la filosofía del idealismo alemán y de que, en fin, dan también testimonio de la evolución personal de ambos autores. En este sentido, el elemento más destacado de su actualidad en aquel momento se halla en otro nivel de significación histórica, que no se confundirá con la perspectiva histórica del problema investigado aquí, sino que, más bien, resultará cortado en dos por ella. De ese modo se podría arrojar una nueva luz sobre la «escisión del movimiento alemán» y dar quizá un impulso a la búsqueda de otras dependencias entre la Ilustración europea y el primer Romanticismo alemán. La notable afinidad entre los dos escritos, aparecidos simultáneamente, pero, al mismo tiempo, independientes el uno del otro, es más fácil de explicar a partir del horizonte de cuestiones planteadas por la *Querelle* francesa, oculto tras la actualidad alemana de 1795-97, que por el

23. En este punto me sumo al parecer expuesto sobre la problemática y a la interpretación funcional de Hans Blumenberg en «Epochenschwelle und Rezeption», en *Philosophische Rundschau* 6 (1958) p. 101 ss.



simbolismo de una circunstancia idéntica y determinante.<sup>24</sup> En consecuencia, el punto de partida de la *Querelle* alemana, retomada por Schiller y Schlegel, se habría de delimitar mediante las siguientes preguntas, formuladas de nuevo:

¿Cómo se ha de determinar la diferencia entre la creación literaria antigua y moderna, si se juzgan ambas épocas por sus propios derechos, es de-

24. Al parecer, los germanistas no han reflexionado—hasta donde yo sé—sobre esta explicación. No obstante, en los últimos años han aparecido algunos trabajos que vuelven a acercar el pensamiento de Schiller al primer Romanticismo y que pueden confirmar en este punto las conclusiones a las que he llegado desde otras perspectivas: R. Brinkmann, «Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen» (*DVJ* 32, 1958, pp. 344-371); W. Rasch, «Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers» (*Wirrendes Wort* 10, 1960); A. Doppler, «Schiller und die Frühromantik» (*Jb. des Wiener Goethe-Vereins* 64, 1960, 71-91); sobre este asunto, véase también W. Paulsen, «Friedrich Schiller» 1955-1959 (*Jb. der Dt. Schillergesellschaft* 6, 1962, 446 s.). Doppler parte de la idea de que Schiller y el círculo de Schlegel «se ocuparon casi por igual, lo que no es ninguna casualidad, del genio de Goethe» (73), muestra lo «romántico» en el período clásico de Schiller y, al hacerlo, puede apoyarse en testimonios del propio Goethe, que consideró a Schiller un «romántico» por haber «trascendido» en arte, al igual que Schlegel y Novalis (80). Rasch parte de los conceptos fundamentales de la apariencia y el juego, que son, tanto en Schlegel como en Schiller, las condiciones necesarias de la cultura, y muestra cómo Schiller cruzó la frontera de la estética clásica pasando al Romanticismo en sus *Ästhetische Briefe* al exigir que se liberase a la fantasía de las ataduras de la contraposición de la forma natural (7, 12). Paulsen atribuye la afinidad entre los dos escritos de Schiller y Schlegel al legado común de la Ilustración (teoría de la perfectibilidad). Brinkmann cree que «sin Schiller no es imaginable la formación de la teoría poética romántica» (344), un asunto sobre el que todavía he de volver (véase nota 37), y atribuye la afinidad de ambos escritos al impulso condicionante de un cambio de época (370). Frente a estos planteamientos aislados, me parece que aún no han sido superados los dos artículos de 1916 y 1920 en que Arthur O. Lovejoy puso en claro genéticamente las afinidades entre las teorías poéticas de Fr. Schlegel y Schiller de los años 1790-1797 («The meaning of "romantic" in early German Romanticism» y «Schiller and the Genesis of German Romanticism», aparecidos luego en *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 183-227. Lovejoy demostró que el concepto de «poesía romántica» en Schlegel surgió como producto secundario de su intento de separar el arte antiguo del moderno: lo que antes de 1797 había valorado desfavorablemente como lo «propiamente moderno» o «interesante», se convirtió después de 1797 en la poesía romántica. Según Lovejoy, el motivo principal de este cambio en Schlegel fue la aparición del escrito de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*: «Lo que Schiller hizo por Schlegel [...] no fue tanto inspirarle argumentos nuevos cuanto darle, por ejemplo, el valor de llevar hasta el final, incluso hasta el punto de una conclusión revolucionaria, un razonamiento que ya le había sugerido una analogía tomada de la ética de Kant y la metafísica de Fichte. Esa conclusión consistía en la tesis que podría definirse como el elemento generador y genérico de la doctrina romántica, a saber, la tesis de la superioridad intrínseca de un *Kunst des Unendlichen* [arte de lo infinito] sobre un *Kunst der Begrenzung* [arte de la limitación]» (p. 220).2

cir—en palabras de Schiller—, si no se pretende desacreditarlas comparando una con otra en función de un «concepto genérico de poesía unilateralmente abstraído»? Ahora bien, si objetos tan «contrapuestos han de estar a igual altura en cuanto a dignidad y tener idénticos derechos»,<sup>25</sup> ¿existirá, en vez de la norma clásica obsoleta de la perfección intemporal, un «concepto común superior» (Schiller, 439), un principio trascendental de la «filosofía objetiva del arte» (Schlegel, 153) que permita reducir a la unidad de una concepción superior la perfección individual del arte antiguo y el moderno, acabando así con su existencia separada? ¿Y cómo se podrá encajar la relación nuevamente entendida entre Antigüedad y modernidad en la imagen histórica de la Ilustración, aunar el derecho individual histórico de ambas épocas artísticas con la teoría de la perfectibilidad, es decir, con el «principio racional de la necesidad de un perfeccionamiento infinito de la humanidad», por el que aboga Schlegel (94) y que contiene así mismo la convicción básica de la filosofía de la historia en Schiller?

## V

«Así pues, lo bello no es el ideal de la poesía moderna, y se diferencia esencialmente de lo interesante» (208). En esta frase lapidaria resume Schlegel el resultado de su intento de comprender la poesía antigua y moderna en su «absoluta diversidad, más allá de las posturas unilaterales de *anciens* y *modernes*».<sup>26</sup> Si nos atenemos únicamente a la conclusión así formulada, parece como si Schlegel, con su «nítida delimitación» (203) entre cultura natural y artificial, hubiera rematado la ruptura con la tradición antigua y culminado fundamentalmente aquella revolución estética cuya realización sólo esperaba del futuro. En efecto, los distintos principios que atribuye a la poesía antigua y a la moderna, lo *bello* y lo *interesante*, van de hecho bastante más allá de las nuevas posiciones de la *Querelle* representadas en Alemania por Winkelmann y Lessing, por un lado, y por Herder, por otro, en su diversa actitud frente al concepto clásico de lo bello. La *Querelle* del clasicismo francés había partido, tanto entre los *anciens* como entre los *modernes*, tanto en Perrault como en Boileau, de la norma común de la belleza intemporal y natural (*beauté universelle et absolue*). Pero en aquel primer momento, la polémica

25. El dilema aparece formulado así algo más tarde en A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-1802), cito por *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, H. Mayer, Berlín, 1956, I, p. 623. 26. Véase nota 18.

sobre el principio de la *imitation des anciens* había llevado a distinguir en la literatura antigua entre la belleza intemporal (*beau universel*) y la condicionada por el tiempo (*beau relatif*): en la crítica y la apología de Homero se reconocía que las costumbres arcaicas de la antigua epopeya no podían ser juzgadas según las normas clasicistas de la *bienséance*, sino que respondían a un gusto distinto y, por tanto, debían considerarse bellas de una manera diferente.<sup>27</sup> El descubrimiento común de *anciens* y *modernes* según el cual existe una doble medida de lo bello desencadenó inicialmente el conflicto y dio origen al reconocimiento histórico del arte antiguo y del moderno. Por el camino así recorrido, Winckelmann llegó a la belleza ideal a partir de la individual en su *Geschichte der Kunst des Altertums*, mientras que Herder, partiendo del redescubrimiento francés de la Edad Media,<sup>28</sup> comenzó a describir la poesía de los nuevos pueblos cristianos en su belleza individual. Si situamos a Friedrich Schlegel en este proceso, veremos que su escrito programático muestra el paso decisivo por el que la poesía moderna se libera, por primera vez, del canon heredado de lo bello al que seguía ligado desde el punto de vista de los *modernes* más progresistas, prisioneros todavía del gusto clasicista.

El intento de Schlegel de recomponer la unidad perdida del juicio estético frente al doble rasero de lo bello presupone la «separación de lo objetivo y lo local en la poesía griega» (165, 172). Con el término *local* se alude tanto a la «subjetividad nacional» (165) como al arcaísmo de las costumbres y su posterior decadencia, y por tanto al *beau relatif*, que debería quedar totalmente fuera de consideración por ser una comprensión de la Antigüedad inadecuada y «modernizante». Por otra parte, el principio de la poesía moderna se desarrolla en contraposición absoluta con la belleza pura, es decir, con lo *objetivo* de la poesía griega, definiéndose así con exclusión total de lo bello intemporal y natural (*beau universel*). Considerada desde el punto de partida de la *Querelle*, la nueva concreción de lo antiguo y lo moderno propuesta por Schlegel aparece en un primer momento como una grandiosa simplificación de la antinomia entre lo bello intemporal y temporal: lo *objetivo* como principio de la poesía griega recoge la *beauté universelle et absolue*, que sólo se adjudica al arte antiguo; lo *interesante* en cuanto principio de la nueva poesía remite a la *beauté particulière et relative* y determina únicamente el carácter distinto del arte moderno. Pero, si en el curso de la argumen-

27. Cf., Perrault, «Introducción», pp. 54-60.

28. En especial en De la Curne Sainte-Palaye, véase *supra* p. 40 y ss.

tación, examinamos hasta dónde ha llegado Schlegel, con su separación entre lo interesante y lo bello, en la descripción del arte antiguo y el moderno en su «absoluta diversidad», veremos que, en los análisis y juicios de sus nuevos «paralelismos», reaparece de manera distinta la contradicción entre el *beau universel* y el *beau relatif* derogada en la relación lógica entre cultura natural y artificial. En la exposición que hace Schlegel de la poesía moderna, lo interesante va perdiendo progresivamente su carácter como principio autónomo para mostrarse al fin como una modalidad de lo bello deficiente, transitoria y que prepara un cambio de rumbo, mientras que, por otra parte, lo bello de la poesía griega, relegada a un pasado consumado, no aparece ya como la belleza pura, segregada de lo local, sino como lo objetivo de una «historia natural del arte y del gusto» ya completada que ha de incluir también en esa integridad la «imperfección de las primeras fases y la degeneración de las tardías» (153).

El principio de lo interesante en Schlegel adjudica, sin duda, a la poesía moderna un ideal autónomo. Pero ese reconocimiento surge de una crítica implícita a la modernidad, y no de la fe en sí misma y el pensamiento progresista de la Ilustración. La nueva categoría del juicio estético surge progresivamente del análisis de «lo que le falta a la poesía de nuestro tiempo» (45). Su imagen se va formando con lemas como «nostalgia insatisfecha» (45), «sentimiento desgarrado» (45), «anomia de la totalidad» (53), se opone a la «total preponderancia de lo característico, lo individual y lo interesante» (58) y sólo encuentra un principio para transformar la crítica a la cultura moderna—es decir, «artificial»—en consideraciones favorables a ella en la explicación de su origen y su objetivo último. Aquí es donde se forman las concepciones esenciales sobre la peculiaridad de la poesía moderna: su origen en una «religión artificial universal» (66), su posterior desarrollo bajo unos «conceptos directivos», es decir, bajo el primado de la teoría (Renacimiento, clasicismo francés) y su culminación en Shakespeare, cuya grandeza se ha de evaluar exclusivamente según las «leyes de la poesía característica y el arte filosófico» (80). Consideradas en su aspecto progresista, las determinaciones de la cultura artificial establecidas por Schlegel conducen, por un lado, al famoso intento de establecer una primera teoría de lo feo (80, 146 ss.), amplían los límites de lo bello mediante el arte «representativo» e «ideal» (72) y hacen dignos de ser debatidos fenómenos como lo nuevo, lo picante, lo sorprendente e incluso, en fin, lo «chocante (por temerario, repugnante o cruel)» (84). Por otra parte, el principio de lo interesante les da un común denominador que permite someter nuevamen-

te al prototipo griego de perfección estética la «dirección general de la poesía moderna» (84). Es cierto que la determinación de lo interesante como una «fuerza estética subjetiva» (204) hace referencia a una estética de la subjetividad, y el concepto del individuo original, «que posee una mayor cantidad de contenido intelectual y energía estética» (82), parece oponer a la estética de la imitación de la naturaleza la producción de la obra de arte como un acto de libertad (89). Sin embargo, Schlegel vuelve a retroceder ese paso dado con el argumento de que lo interesante sólo conoce un comparativo, y no el superlativo de lo «sumamente interesante» (82), y, por tanto, exigiría una satisfacción completa que no se hallaría en condiciones de dar, es decir, que debería surgir de una complacencia ajena a lo interesante: «Sólo lo que posea validez universal, lo tenaz y necesario—lo objetivo—, puede llenar este gran hueco; sólo lo bello puede calmar esa ardiente añoranza» (83).

De ese modo, en su explicación de lo interesante como principio del arte moderno, Friedrich Schlegel, tras hallarse a medio camino, retorna al ideal artístico del clasicismo. Pero al hacerlo así, lo sumamente bello—hacia lo que debe volver nuevamente el arte de la modernidad mediante una «normatividad estética completa»—y su prototipo griego se distanciaron cada vez más, pues la explicación de lo *objetivo* en Schlegel lleva paso a paso a su conclusión el proceso por el que el arte de la Antigüedad fue transformado durante la Ilustración de modelo imitable en su imagen absolutamente contraria de otro pasado históricamente lejano. La imagen de la poesía griega en su tratado se logra a expensas de ceder todos los rasgos que hacían «interesante» al arte de la Antigüedad para el siglo XVIII.

La subjetividad nacional, pero también lo «individual» de los poetas particulares y la totalidad de la teoría griega del arte, fue víctima, junto con lo «local»—según hemos observado—, de la reducción a aquella idea de lo bello que sólo puede ser objeto de una satisfacción ajena a lo interesante (165). Pero en lo «local», en lo interesante tan sólo históricamente, se incluían también según Schlegel géneros enteros de poesía, como la poesía didáctica (165 s.) o los idilios (173), e incluso la épica griega: «Este tipo de poesía inmadura sólo se encuentra en su lugar en aquella época en que aún no existe una historia culta ni un drama perfecto» (166). Schlegel corrigió ya desde sus declaraciones iniciales sobre Homero la admiración de sus contemporáneos por aquel autor al negarle a esa admiración los siguientes rasgos como timbres de fama que no eran tales: «La auténtica verdad, la fuerza primigenia, la gracia sencilla y la estimulante naturalidad son privilegios que

el bardo griego comparte, posiblemente, con tal o cual de sus hermanos indios o celtas» (111). En este catálogo poetológico queda incluido todo el proceso por el que se había descubierto, desde la *Querelle* a Winckelmann, lo arcaico del mundo homérico, explicado mediante estilizaciones de la *simplicité* y la *naïveté* constantemente renovadas. Schlegel deja aquí sin vigencia la interpretación de la Antigüedad—y por tanto, desde cierto punto de vista, también el canon de la «noble simplicidad y la callada grandeza» propuesto por Winckelmann, en el que culminó el mencionado proceso que todavía no ha sido suficientemente descrito desde el punto de vista de la historia de los conceptos—. Lo único verdaderamente griego en la poesía de Homero es, según Schlegel, la «perfección de su visión de toda la naturaleza humana», la «felicísima armonía» así alcanzada y el «equilibrio perfecto» (111). La crítica de Schlegel desvela la imagen de la Antigüedad propuesta por el clasicismo de su siglo como una modernización que no llegó a ser consciente o una transferencia de lo interesante (154), pues ésa era la única manera de buscar y saborear el contraste con el mundo propio, y no lo objetivamente bello: «[...] un burgués insatisfecho de nuestro siglo puede creer con facilidad haber encontrado en las opiniones griegas aquella estimulante sencillez, libertad e interioridad, todo aquello a lo que él debe renunciar. Esta concepción wertheriana del honorable poeta no constituye un disfrute puro de lo bello ni es un reconocimiento puro del arte» (176).

Pero, con esta crítica que pretende liberar la imagen de la Antigüedad de cualquier relación con el presente, ¿no se queda Friedrich Schlegel en una «concepción wertheriana», es decir, en el círculo resumido por él en otro lugar con la siguiente fórmula: «Todo el mundo ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba o deseaba, sobre todo a sí mismo»?»<sup>29</sup> Si consideramos los rasgos ensalzados por Schlegel como figura suprema de la poesía griega—«Nada recuerda aquí ni lo más mínimo al trabajo, el arte o la necesidad» (133)—, parece como si su imagen de la «grecidad pura» (177) sólo surgiera también en última instancia del contraste con la cultura artificial de la modernidad. En efecto, la objetividad perfecta y la belleza pura de la Antigüedad, ¿no pudieron haber sido descubiertas precisamente por la subjetividad interesada de la modernidad como un postulado de la estética de la complacencia ajena a lo interesante?

29. «Athenäum-Fragmente», en *Kritische Schriften*, ed. W. Rasch, Munich 1956, p. 44.

Es difícil decidir si Schlegel vio en su tratado el círculo en que se movía con su concepción de lo objetivamente bello. Este círculo queda oculto por la siguiente cadena argumental que le permitió retrotraer de nuevo a la perfección del prototipo griego las formas de lo «local», antes excluidas. De la misma manera que en la épica homérica la «perfección» y la representación de la «naturaleza humana íntegra» constituyen los rasgos característicos «propios exclusivamente de los griegos» (111), la poesía griega hubo de alcanzar en su totalidad la cima de lo ideal, no por la perfección de cada uno de los poetas y de los géneros poéticos en particular sino justamente por la «objetividad de toda su masa» (165), por el «espíritu del todo» (177). Las formas locales del «género poético inmaduro» de la épica y las producciones artificiales o virtuosistas de la época tardía alcanzan el valor ejemplar de modelo supremo en la medida en que tienen su posición en la «graduación completa del gusto» (143). En efecto, «una historia natural íntegra del arte y del gusto acoge en el ciclo completo del desarrollo progresivo incluso la imperfección de las fases primeras y la degeneración de las tardías, en cuyo encadenamiento constante y necesario no se puede saltar ningún eslabón» (153).

Este concepto de una *historia natural del arte* es memorable desde diversos puntos de vista. A diferencia del mero curso de los acontecimientos en la historia, la manifestación histórica del arte griego se caracteriza por un proceso completo y, por tanto, necesario: lo histórico se puede completar de forma natural en el terreno del arte. En la gradación de una historia natural del arte así entendida, los fenómenos defectuosos, faltos de caracterización o degenerados adquieren una nueva significación: aquello que es imperfecto de por sí, puede resultar ejemplar en el ciclo completo, es decir, participar indirectamente en lo perfecto. De ahí se deduce que a la época de la cultura natural le corresponda también una forma natural de la historia.

¡Friedrich Schlegel eliminaba así la antinomia entre lo bello intemporal y temporal, planteada por el punto de partida de la *Querelle*, y recuperó para la teoría estética objetiva postulada por él el ejemplo singular de una «concepción perfecta» (105)! Esto, sin embargo, se obtuvo al precio de un inadvertido desplazamiento del significado: la perfección en cuanto determinación de la belleza pura del *arte* antiguo se convierte aquí en una característica específica de la *historia* completa de este arte. ¡A partir de ese momento, la Antigüedad será el prototipo estético más elevado no en cuanto quintaesencia de

un arte intemporalmente perfecto y siempre imitable, sino como ejemplo único y «concepción normativa» (153) de una historia completa en sí!

La posición así alcanzada que, como consecuencia aún no prevista, propone en definitiva por adelantado la famosa frase de la estética de Hegel según el cual «el arte es y seguirá siendo para nosotros una realidad pasada en lo referente a su más alto destino»,<sup>30</sup> aparece, sin embargo, claramente en contradicción con el propósito de Schlegel de hacer de la imitación de los griegos el «único medio» de «reconstituir un arte poético auténticamente bello» (164). La realización de ese propósito exigía por necesidad, en función de tales premisas, una imagen cíclica de la historia. Ello, sin embargo, contradecía la convicción, expresada por Schlegel en múltiples ocasiones, del «perfeccionamiento necesariamente infinito de la humanidad» (94, 100 ss.). Esta contradicción se manifiesta de diversas maneras en el tratado y explica por qué Schlegel no pudo conciliar sin fractura la relación entre cultura natural y artificial hasta hacer de ella una nueva filosofía de la historia del arte.

La exposición de la «andadura de la cultura estética» (185) en Schlegel incurre en dificultades cuando pretende comprender históricamente el paso de la cultura antigua a la moderna, y de ésta a la esperada «tercera época». Si, según Schlegel, la práctica precedió siempre a la teoría, y la naturaleza sigue siempre al arte (62), nada sería más obvio que declarar como una fase siguiente, en el sentido del progreso, el paso de la cultura natural a la artificial. Pero eso es precisamente lo que Schlegel intenta evitar para garantizar a la Antigüedad la dignidad de una cultura completa, sin necesidad de ulterior perfeccionamiento. Por eso se ve obligado a explicar el paso a la modernidad mediante un argumento notable y no dilucidado históricamente: «La naturaleza seguirá siendo el principio rector de la cultura hasta que pierda ese derecho y, probablemente, sólo un infeliz abuso de su poder permitirá a los seres humanos destituirle de su función» (62) Aquí se ha de dar aún por supuesto que la humanidad habría podido ir siempre más allá por la vía de la naturaleza, si no la hubiera obstaculizado en ese proceso la circunstancia de una «cultura natural malograda», es decir, de un suceso casual. El final de la cultura natural en ese desgraciado percance introduce en el curso de la historia un elemento de discontinuidad necesitado por Schlegel para hacer surgir de nuevo la cultura moderna de un «origen artificial» propio (63). Sin embargo, este recurso auxiliar no encaja ya con la concepción posteriormente desarrollada según la cual la cultura griega se habría de considerar como un «todo completo en sí mis-

30. Ed. Bassenge, Berlín, 1955, p. 57.

mo» que «por su mero desarrollo interno alcanzó una cima de altura superior y volvió a hundirse en sí misma recorriendo un ciclo completo» (138). En este caso, la cultura natural de la Antigüedad no habría cesado por un mero perihelio, sino que habría hallado su fin natural. Por tanto, habría que suponer también que la marcha posterior de la cultura estética está sometida a la misma ley del proceso histórico cíclico. Sin embargo, el principio de la circularidad sobre el que Schlegel funda la perfección de la cultura antigua, no se aplicaría, según él, a la cultura moderna: «Esta condición se basa en un simple malentendido sobre cuyo origen profundo volveremos más adelante» (100-101). Pero lo único que vemos más adelante es que los relojes de la Antigüedad y la época moderna avanzan, al parecer, con diferente ritmo: su principio para la historia antigua es el ciclo natural; y el de la nueva, una progresión —surgida no sabemos cómo— que avanza sin vuelta de hoja hacia lo infinito.<sup>31</sup>

Las dificultades con que se encuentra Schlegel al explicar el paso hacia la futura tercera época de la poesía demuestran también que esa solución del problema de fundamentar sobre principios contrapuestos la diversidad entre Antigüedad y modernidad se obtuvo a expensas de la unidad del proceso histórico. La cultura artificial de la modernidad no puede continuar ni repetir la cultura natural de la Antigüedad por haber tenido su inicio y su desarrollo en el principio distinto del progreso constante. En tal caso, ¿cómo habrá de «alcanzar lo objetivo y lo bello, siguiendo el ejemplo de la poesía clásica»? (209). La vuelta postulada al ideal supremo realizado por los griegos contradice el «elevado destino de la poesía moderna»: la «aproximación infinita» a su meta suprema (85). Pero, si no le está permitido caer en el ciclo en que concluyó la cultura natural, ¿cómo podrá eludir la progresión en la que se ha visto hasta el momento para «abandonar el arte degenerado y volver al verdadero»? (85). En este lugar, Schlegel recurre de nuevo a la circunstancia de una transición contingente: la «catástrofe favorable» de una revolución estética (85). Pero él mismo se da cuenta de que se ve envuelto en contradicciones internas que «hacen dudosa su posibilidad».<sup>32</sup> Su confesión: «¡Por mínima que sea la espe-

31. Sobre la génesis de esta contradicción, véase Lovejoy, quien parte de la idea de que Schlegel desarrolló aquí la filosofía de Kant en cuanto que, en la explicación de la historia, el sistema del ciclo satisface más las exigencias de la razón teórica, y, en cambio, el sistema del progreso infinito resulta más satisfactorio para las de la razón práctica, que Schlegel (al igual que Schiller) transfirió de la ética a la estética (*ibid.* pp. 211-12).

32. «Lo máximo que puede alcanzar esa ambición es aproximarse cada vez más a su meta inalcanzable. Pero incluso esa aproximación infinita no parece dejar de tener contradicciones internas que ponen en duda sus posibilidades. La vuelta del arte degenerado al auténtico, del

ranza, por más dificultades que entrañe su solución, es necesario intentarlo!» (86), sella la aporía de una concepción que sólo supo resolver la disputa entre la cultura estética antigua y moderna *en contra* de la marcha de la historia según se había desarrollado hasta entonces, y postular el buscado «punto de vista de la identidad absoluta entre Antigüedad y modernidad» únicamente en un punto de convergencia futuro de cultura natural y artificial.

Si prescindimos de esta solución utópica, el resultado del nuevo «paralelismo» de Schlegel es el de definir por primera vez el arte moderno en función de sus propios derechos según los principios de lo objetivo y lo interesante, pero separando la cultura natural de la Antigüedad de la cultura artificial de la modernidad y relegándola más que nunca al pasado, pues la perfección que descubría Schlegel en el arte de la Antigüedad es el pasado concluido de la «Antigüedad clásica». Esta Antigüedad clásica se convierte ahora en un realidad ejemplar en cuanto historia acabada en sí misma, mientras que el arte de la modernidad, al atenerse al principio contrapuesto de la perfectibilidad, no «puede hundirse ya en sí mismo» (93)—como la cultura natural—, sino que hallará su más elevado destino en el futuro en una progresión inacabable. Sin embargo, la contradicción de la que fue víctima Schlegel en cuanto *ancien* no es insoluble. Así se deduce claramente del tratado de Schiller, que partió igualmente de la perfección de la Antigüedad y la perfectibilidad de la modernidad pero que, desde el punto de vista de un *moderne*, supo reconciliar en un «concepto común superior» la diferencia basada en esa distinción.

## VII

«A ninguna persona razonable se le puede ocurrir poner a un innovador a la altura de Homero en aquello en lo que éste muestra su grandeza [...]. Pero, del mismo modo, ningún poeta antiguo, y Homero el que menos, podrá resistir la comparación con un poeta moderno en aquello que distingue a éste de manera característica» (439-40). Schiller—retomando el resultado de la

gusto corrompido al correcto, parece que sólo puede consistir en un salto súbito que no es susceptible de ser identificado con el progreso constante por el que suele desarrollarse esa capacidad, puesto que lo objetivo es inmutable y tenaz. Por tanto, si el arte y el gusto llegaran a alcanzar la objetividad, la cultura estética debería quedar, por así decirlo, fijada. Pero es impensable una paralización absoluta de la cultura estética. Por tanto, la poesía moderna irá cambiando siempre (85).

*Querelle*—parte, al igual que Schlegel, de la idea de que las poesías antigua y moderna se han de considerar perfectas cada cual a su manera y, por tanto, incomparables. Como el ejemplo de una «no puede demostrar nada» contra la otra, según dice en otro pasaje con fórmula todavía más tajante (478, nota), Schiller llegará también a la conclusión de la necesidad de plantearse la nueva pregunta, a la que no respondieron Winckelmann ni Herder, acerca de un concepto común y superior capaz de recomponer la unidad estética e histórica perdida entre lo antiguo y lo moderno. Schlegel intentó fundamentar la unidad del juicio estético sobre el concepto de lo bello como objeto de la complacencia ajena al interés, a la que finalmente quiso someter de nuevo lo interesante como «preparación de lo bello». Desde el punto de vista de Schiller, esta solución tenía el inconveniente de que, si bien eliminaba formalmente la contraposición entre Antigüedad y modernidad en lo objetivamente bello, las determinaciones del contenido revelaban no obstante que Schlegel «había abstraído previamente el concepto genérico de poesía de forma unilateral de los poetas antiguos» (439) y, por tanto, no había otorgado en última instancia la misma dignidad a lo interesante como principio de los poetas modernos. Schiller, que al igual que Schlegel subordinaba la diferencia entre antiguo y moderno a la antinomia de naturaleza y arte, le dio entonces con su pareja conceptual de lo *ingenuo* y lo *sentimental* una interpretación capaz de conciliar la oposición entre cultura natural y artificial no ya en un punto de convergencia utópico en el futuro, sino en el proceso mismo del desarrollo histórico de la humanidad.

La poesía moderna no se sitúa aquí—como en Schlegel—por una casualidad histórica en un punto exterior al ciclo acabado de la poesía antigua, sino que halla las condiciones necesarias para su origen en el acabamiento de la cultura natural. Más aún: las «culturas estéticas natural y artificial se penetran»,<sup>33</sup> pues las determinaciones del contenido de ésta están marcadas en conjunto por la conciencia de que la perfección de los poetas ingenuos de la Antigüedad se ha perdido para siempre para los poetas sentimentales de la modernidad, pero tampoco puede ser ya un objetivo al que deban aspirar. De su relación con la Antigüedad se puede decir lo mismo que define también nuestra relación con objetos de la simple naturaleza, con monumentos de épocas antiguas o con lo ingenuo de la niñez: «Lo que constituye su ca-

33. La cita está tomada de la exposición en la que el propio Fr. Schlegel (204-5) resume los puntos en que Schiller fue más allá de su posición.

rácter es precisamente aquello que le falta al nuestro para su acabamiento; lo que nos distingue de ellos es justamente lo que les falta a ellos para alcanzar la divinidad. Nosotros somos libres; ellos, producto de la necesidad. Nosotros cambiamos; ellos se mantienen en la unidad» (415). Antigüedad y modernidad, cultura natural y artificial, que para el juicio estético parecen igualmente perfectas e incomparables, destacan de su contrario inmediato en esta interpretación de Schiller. Éste pone su nueva pareja conceptual en una relación de condicionamiento que hace de la percepción de la ingenuidad perdida razón de ser de la conciencia de la modernidad; y de la pérdida de la antigua naturalidad, el origen de la artificiosidad de la cultura moderna.

Lo que fundamenta el que la poesía griega sea para nosotros un ideal no es la belleza objetiva de esa poesía en sí misma sino, más bien, el hecho de que su perfección natural se haya perdido irremediablemente para nosotros. Arcadia en cuanto quintaesencia de ese mundo natural perfecto es para Schiller el prototipo de lo ingenuo precisamente bajo el aspecto de lo que ya no será, de la «simplicidad» perdida para siempre (418, nota). Su propia época halla la conciencia sentimental de su mayoría de edad histórica justamente en lo ingenuo, es decir, en la sensación de «que la naturaleza se contrapone al arte y lo avergüenza» (413), y en el reconocimiento de una carencia irresoluble derivado de ello. Así, la cultura antigua y la moderna pueden tener igual dignidad en función de las determinaciones de lo ingenuo y lo sentimental, pero su contraposición se puede ver también como una consecuencia histórica y subsumirse bajo un concepto común superior. Ese concepto, que permite a Schiller liberar la oposición entre Antigüedad y modernidad de la aporía de Schlegel entre el ciclo concluido de la cultura antigua y la progresión inacabable de la moderna es la filosofía de la historia: «Este camino recorrido por los poetas modernos es, por lo demás, el mismo que debe emprender el ser humano en general, tanto individualmente como en conjunto. La naturaleza lo hace uno consigo mismo, el arte lo separa y escinde; mediante el ideal, retorna a la unidad. Pero como el ideal es infinito y él nunca lo alcanza, la persona cultivada nunca puede ser perfecta en su género, a diferencia del ser humano natural que sí puede serlo en el suyo. Por tanto, si sólo se tiene en cuenta la relación que guardan ambos con su respectivo máximo, tendrá que encontrarse interminablemente por detrás de éste en cuanto a perfección. En cambio, si se comparan entre sí los propios géneros, se verá que la meta a la que *aspira* el ser humano por la cultura es infinitamente preferible a la que *alcanza* por la naturaleza» (438). La pareja conceptual de Schiller tiene sobre la de Schlegel la ventaja de conciliar, desde el punto de vista de la filosofía de la historia, la contraposición entre Antigüedad y mo-

dernidad al conceder derechos iguales a lo ingenuo y lo sentimental en función de su peculiaridad; mientras que, si se tiene en cuenta la «meta última de la humanidad» (438), se puede conceder preferencia a lo sentimental como principio de la modernidad. Una vez demostrada así su legitimidad desde el punto de vista de la filosofía de la historia, debemos preguntarnos si los conceptos de Schiller sirven en la misma medida que las categorías estéticas de Schlegel para determinar la peculiaridad y los logros del arte antiguo y el moderno.

Fue precisamente en este punto donde Schlegel puso reparos a la explicación de Schiller en el prólogo incluido posteriormente. Al principio admite con franqueza que el escrito de Schiller le ha hecho ver con «una luz nueva» los límites de la poesía clásica e interesante y, sobre todo, el origen histórico de la poesía moderna. Pero, luego, critica el concepto de lo sentimental en Schiller diciendo que «no toda manifestación poética de aspiración a lo infinito es sentimental», y que tampoco es poético cualquier estado de ánimo sentimental. («El estado de ánimo sentimental sólo se convierte en poesía por lo característico, es decir, por la exposición de lo individual», 207-8.) Estos reproches vienen a decir en última instancia que los conceptos de Schiller presuponen un interés moral en la realidad de lo ideal y no son, por tanto, en origen categorías estéticas puras, por lo que no podrían aportar ninguna característica específica de lo bello. En realidad, Schiller constata desde el primer momento que la sensación de lo ingenuo «no es una complacencia estética (en la naturaleza), sino moral, pues es transmitida por una idea y no está generada de forma inmediata por una contemplación; además, no se guía en absoluto por la belleza de las formas» (414). La primera conclusión, desde nuestra perspectiva, es que tampoco Schiller separó en sus «paralelismos» el arte moderno del canon clásico de lo bello. En este sentido, lo sentimental en Schiller y lo interesante en Schlegel señalan conjunta y simultáneamente la nueva posición de la «revolución estética» ya iniciada. Pero, ¿cómo pueden desarrollarse a partir de ahí los principios de una «normatividad poética»? La vinculación retroactiva de lo interesante al criterio de lo bello facilitó a Schlegel esta tarea, mientras que las dificultades de Schiller comenzaron precisamente en este punto. ¿Cómo debía fundarse un canon del arte poético moderno sin la vara de medir clásica de lo bello, desarrollarse a partir de la manera de sentir lo sentimental y articularse en géneros literarios? Y, por otro lado, ¿cómo podían determinarse con el concepto de lo ingenuo las características y límites del antiguo arte poético, si la percepción de lo ingenuo en los poetas antiguos suponía ya un interés sentimental por ellos? La imagen schilleriana del poeta ingenuo, ¿no corría el peligro de recaer inevi-

tablemente en aquella concepción «wertheriana» de Homero, desenmascarada por Schlegel como una modernización inapropiada?

Schiller era, evidentemente, consciente de este peligro. Así lo demuestra su intento por distinguir el interés del «gusto sentimental de nuestra época» por lo ingenuo—descrito por él—en la naturaleza y en los poetas antiguos, interés que no pasaba de ser una pose (415), y también, por otro lado, del diferente sentimiento de la naturaleza que también poseían los antiguos. La primera distinción se inspira en el «amigo sensible de la naturaleza» y apunta ya en este pasaje a Rousseau, de quien más tarde se distanciará expresamente:<sup>34</sup> «Esa naturaleza que envidias a quien carece de razón no es digna de respeto ni añoranza. Está por detrás de ti, y siempre habrá de estarlo» (428). El rechazo de Schiller al rousseauianismo de su siglo que «prefiere impedir que comience el arte a esperar su culminación» (452), impone a la imagen idílica de la antigua simplicidad un fin no menos claro que el que le impuso Schlegel por las mismas fechas. En efecto, con la belleza, el sosiego y la simplicidad ingenua, lo que nuestra sensibilidad moderna busca en la naturaleza y cree encontrar en los antiguos, no hemos hecho otra cosa que eliminar aparentemente lo que nos separa de ellos: «El sentimiento de que se habla aquí no es, pues, el que tenían los antiguos, sino que coincide más bien con el que nosotros tenemos para con los antiguos. Ellos sentían de manera natural; nosotros sentimos lo natural» (431). Schiller aduce al respecto el mismo ejemplo que Schlegel: el del joven Werther, que buscaba refugiarse en Homero y a quien la misma escena leída llenaba de un sentimiento completamente distinto del que habría llenado a Homero, su creador. Pero, ¿qué pudo haber sido lo ingenuo en los antiguos al margen de nosotros y más allá de la «concepción wertheriana»? ¿En qué se funda, en realidad, la esperanza de poder indagar aún hoy, con la distancia del tiempo, ese «sentimiento completamente distinto» de Homero, o la «grecidad pura» de Schlegel?

## VIII

Schiller—como Schlegel antes de él—eludió al parecer esta última cuestión, que llevaría a la aporía del historicismo. Su explicación de la poesía antigua

34. La crítica explícita de Schiller a Rousseau se halla en las páginas donde trata de la elegía (451-2); otros párrafos de la crítica del idilio sentimental (468, 472) podrían estar dirigidos contra él.

mantiene el concepto de lo ingenuo a pesar de que, para la lógica de su distinción, habría sido oportuno hablar de dicho concepto únicamente como la visión del objeto que se ofrece a una actitud sentimental. De la crítica a la falsa sensibilidad de su siglo, que añora la felicidad de la naturaleza sencilla en vez de dolerse por la pérdida de su perfección (428), deriva una nueva imagen de la Antigüedad muy cercana a la de Schlegel por su rigor y que puede entenderse incluso como el complemento de la determinación de lo objetivo desde la perspectiva del artista que produce. El poeta antiguo nos enseñaría a «comprender la naturaleza de primera mano» (433). Su verdadera perfección, que le caracteriza frente al poeta moderno, reside en su «amor por el objeto» (429), que sabe describir con la máxima exactitud y fidelidad porque «lo posee enteramente» (433). Lo que de entrada nos resulta ajeno en la poesía ingenua, es decir, «el hecho de no poder capturar aquí al poeta en ningún lugar» (433) resulta ser precisamente una ventaja de los poetas antiguos, capaces de conmovernos mediante la «verdad sensible» y la «actualidad viva» (438), que son aún naturaleza allí donde nosotros buscamos la naturaleza perdida (432).

Pero, por otro lado, el principio de la «representación absoluta» (470), que fundamenta la preeminencia de los griegos en su propio terreno, la poesía ingenua, muestra también, no obstante, los límites de su capacidad y aporta el motivo que, según Schiller, los «retuvo en un grado inferior» (478, nota). Como el poeta ingenuo depende de su objeto, la «naturaleza común» puede resultarle peligrosa, y los poemas de los antiguos sólo son bellos «en la medida en que es bella la naturaleza que hay en ellos y fuera de ellos» (*ibid.*). Schiller aduce al respecto a modo de ejemplo las descripciones de la naturaleza femenina y la relación entre ambos sexos; en ellas se demuestra que la obra de los poetas antiguos terminaba «en la sensación externa». Según él, no habían aprendido aún a «convertir un objeto limitado en infinito mediante una operación sentimental» (*ibid.*). Este argumento aparece al final de una larga discusión sobre los defectos de la poesía griega mantenida desde la *querelle d'Homère*. En ese mismo contexto, Friedrich Schlegel había considerado ya como una imperfección y hasta como un «auténtico fallo» la «sensibilidad infantil de la edad épica», la «dureza frecuentemente amarga y cruel de la antigua tragedia» y el «exuberante desenfreno de los años finales de la época lírica» (151). Y aunque ulteriormente justificó históricamente esos fallos en función de la «totalidad de la historia natural del arte y el gusto», la fase arcaica y la helenística del arte poético griego no fueron, aun así, objeto de su aprecio estético. En este sentido, Schiller, en su calidad de *moderne*, se situó por delante del *ancien* Schlegel. Al no atribuir ya la imperfección de los an-

tiguos poetas a la fase primitiva y al distinto mundo de sus costumbres sino a las cortapisas impuestas al poeta ingenuo por estar constreñido a imitar la naturaleza, Schiller situó la *querelle d'Homère* en un nuevo nivel de reflexión estética. De ese modo, la superioridad del arte poético de los modernos en temas como el del amor no se debe propiamente a la «favorable circunstancia» de su superior civilización e historia cultural (como decía Schlegel, 145), sino a la libertad del poeta sentimental «para ir más allá de la naturaleza y acceder a lo ideal» (478, nota). Mientras el genio ingenuo depende de la experiencia y tiene su fuerza en la «representación absoluta» de su objeto, pero sin alcanzar más allá de él, el genio sentimental «inicia su actividad justamente allí donde el otro concluye la suya; su fuerza consiste en completar con sus propios recursos un objeto deficiente y, a partir de un estado de limitación, colocarse por su propia fuerza en un estado de libertad» (476). La imitación de la naturaleza es la medida, pero también el límite, de la perfección del arte antiguo; la preeminencia del arte moderno comienza en el punto en que, al faltarle realidad histórica, comprende su posibilidad de ir más allá de la limitación a la naturaleza bella y del hacer poético mediante un tratamiento del objeto deficiente e incluso indiferente de por sí (470).

La nueva delimitación entre cultura natural y artificial trasciende sin duda en este punto las implicaciones morales de lo sentimental. Schiller llega a sentar aquí los principios de una «normatividad poética» (467, nota) que esboza la característica y los logros del arte moderno futuro—visto desde el año 1797—bajo un aspecto que faltaba en la determinación de la poesía interesante en Schlegel. La significación de lo sentimental no se agota, de ninguna manera, en lo típico de los tres géneros poéticos: la sátira, la elegía y el idilio, a cuya descripción dedica tanto espacio el tratado de Schiller. En él, la sátira, la elegía y el idilio no se han de entender como tres «géneros poéticos», tal como habían sido cultivados también ya bajo esos nombres, pero en condiciones distintas, en la Antigüedad clásica,<sup>35</sup> sino como un «triple modo de sensibilidad y de modalidad poética» que «cae fuera de los límites de la poe-

35. Es cierto que, al principio, Schiller dice de Horacio que se le podía «denominar el verdadero creador de ese tipo de poesía sentimental» (432), pero este juicio se restringe más adelante: la experiencia nos enseña que ningún tipo de poesía se ha mantenido igual que lo que fue entre los antiguos, ni siquiera en manos del poeta sentimental (incluso del mejor), y que a menudo se practican géneros muy nuevos bajo nombres antiguos» (467, nota.). La atribución histórica de lo ingenuo a la Antigüedad clásica y de lo sentimental a la modernidad se impone continuamente; cf. también p. 435: «los poetas de este género ingenuo no están ya tan en su sitio en una era artística».



sía ingenua» y presupone, por tanto, una superación de fronteras que Schiller tiende a considerar «un auténtico género (y no una mera variedad) y una ampliación del verdadero arte poético» (466, nota). La poesía sentimental amplía el verdadero arte poético, es decir, el clásico, al abandonar la imitación de la naturaleza y liberarse de la atadura ingenua al objeto. Y eso es precisamente lo que la convierte en principio del arte poético moderno. Los tres géneros de poesía sentimental presuponen que el poeta moderno—a diferencia del antiguo—«no puede mantener sólo una única relación con su objeto», sino que será él mismo quien elija la manera de tratarlo (440). La emoción que nos provoca no se funda en su objeto sino únicamente en la reflexión sobre la impresión que «le producen los objetos» (441). Al complementar la naturaleza por medio de la idea, puede «convertir un objeto limitado en infinito mediante una operación sentimental» y, en fin, según demuestra Schiller tomando como ejemplo a Klopstock, puede imitar el arte de la música que «provoca en el ánimo un determinado estado, sin necesitar para ello un objeto concreto» (456, nota).

## IX

No hay duda de que actualmente, tras habernos acostumbrado a comprender el arte de la modernidad con categorías de la reflexión y de la desobjetivación, vemos bajo una luz más nítida estas posturas extremas de la teoría schilleriana de lo sentimental. Tampoco hay que olvidar que la «desobjetivación» significa en Schiller una «operación sentimental» que, además, quería poner al servicio de la expresión de ideas. Tampoco puede negarse que el esquema histórico en dos fases y la pareja de categorías estéticas de lo ingenuo y lo sentimental en el escrito de Schiller es amplificada por una tercera fase, la de lo *ideal*, a la que el hombre sentimental aspira constantemente pero que no puede alcanzar (438) y que, finalmente, tendrá que satisfacer el idilio ideal y futuro del Elíseo. Son límites impuestos originalmente en el horizonte de la filosofía idealista y de la teoría poética de Schiller a la modernidad de la «operación sentimental» y a la reflexión dotada de nuevos derechos.<sup>36</sup>

36. Véase D. Henrich, «Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik» (*Zs. für philos. Forschung* IX, 1957, pp. 527-47), quien muestra cómo Schiller se aparta de la *Kritik der Urteilskraft* kantiana con su nuevo concepto de lo bello como «libertad en la manifestación», al vincular lo estético con lo moral, pero incurre en dificultades («Schiller intenta comprender la objetivación de la subjetividad, no incluida en el sistema kantiano, sirviéndose de los conceptos de la teoría de la subjetividad en Kant», 539) y no llega a pensar como una unidad los dos fenómenos de lo bello y lo sublime.

Sin embargo, el reconocimiento de tales límites no debe impedirnos ver la amplia importancia que pudieron tener las determinaciones de lo sentimental en Schiller para el paso de la teoría poética romántica a la modernidad, un paso que él no dio. Con este paso, que dejaba atrás la esperanza—compartida por Schlegel y Schiller—de una poesía ideal futura y hacía superflua, por tanto, en el camino de la cultura estética una tercera fase en cuanto utopía ya superada, lo sentimental se libera de tener que reflejarse en el ideal y puede ponerse al servicio de la fe del Romanticismo en sí mismo, expresada de nuevo en cuanto determinación y legitimación categorial. En realidad, lo sentimental en la teoría poética de Schiller presenta ya tres determinaciones fundamentales que lo aproximan a lo «romántico» haciéndolo apenas distinguible de lo sentimental: en su calidad de «arte de lo infinito», lo sentimental tiene en común con lo romántico no sólo la progresividad de la poesía universal, sino también la doble determinación de significar tanto una relación con la naturaleza (en cuanto sensación de la armonía perdida con la totalidad del mundo) como con lo temporalmente lejano (en cuanto añoranza de la simplicidad de la niñez o de la Antigüedad clásica). En el ámbito de estas determinaciones de lo sentimental con que Schiller preparó evidentemente el camino a la teoría poética formulada desde 1798, y para llegar al concepto pleno de lo romántico, falta sólo lo *interesante*, aquel principio de la «fuerza estética subjetiva» explicada por Schlegel en función de las determinaciones de lo característico, lo individual y lo original, pero valoradas aún desfavorablemente como principio de la poesía moderna, pues «ni siquiera plantearían exigencias de objetividad» (204).<sup>37</sup> La crítica de Schlegel a Schiller, según

37. R. Brinkmann (véase nota 24) ha intentado exponer desde una lógica histórico-evolutiva (complementando tesis anteriores de A. O. Lovejoy, cf. p. 348) la revalorización de lo «interesante» como calidad favorable en la teoría poética romántica de Schlegel demostrando que ese giro aparecía ya prefigurado en algunos planteamientos de sus primeros escritos. El paralelismo entre la orientación del pensamiento de Schiller y el círculo de Schlegel se queda en él demasiado corto, pues Brinkmann, en sus esfuerzos por adjudicar a Schlegel la prioridad en la concepción de una teoría poética de la modernidad, sólo concibe ya tipológicamente las categorías de Schiller, las sitúa en la «intemporalidad del clasicismo» (p. 361) y, de ese modo, hace tan poca justicia a la filosofía de la historia de Schiller como a su justificación de la poesía moderna en función del concepto de lo sentimental. Aunque sea cierto que Schlegel no se convirtió de grecorromano en romántico de la noche a la mañana, en la exposición de Brinkmann sigue sin explicarse cómo pudieron transformarse las definiciones desfavorables de lo interesante dadas en el texto en las definiciones favorables del arte romántico o de la poesía universal progresista sin que se hubiese producido un nuevo cambio en Schlegel. Pero si el impulso fundamental para este cambio hubiera sido la provocación que supuso el escrito de Schiller—según parece probable por lo que dice Lovejoy, cuya tesis sólo puedo con-

la cual «el estado de ánimo sentimental sólo se convierte en poesía por lo característico, es decir, por la exposición de lo individual» (208) se justifica plenamente desde el punto de vista del Romanticismo. Pero Schlegel no pudo llegar a ese punto de vista hasta que—según confiesa él mismo—el tratado de Schiller le hizo ver con una «nueva luz» los «límites del territorio de la poesía clásica» y «la artificiosidad originaria de la poesía moderna» (204-5).

El escrito de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental], que visto a la luz y como consecuencia histórica de la *Querelle des anciens et des modernes* se presenta como un nuevo intento de «mediar en la larga disputa entre los amigos unilaterales de los antiguos autores y los nuevos», aparece ya como un primer acto de aquella «revolución estética» llevada a cabo inmediatamente después por la primera generación de románticos, por Friedrich Schlegel y Novalis.

Al final de su incursión curiosa más allá de los límites que le son propios, el romanista ha de considerar una paradoja de la historia de la literatura alemana que el gran paso histórico al Romanticismo tuviera como punto de partida precisamente la posición de un *ancien*, Friedrich Schlegel, que sólo veía una «crisis transitoria del gusto» en lo interesante en cuanto principio de la literatura moderna y creía en un acercamiento a la Antigüedad clásica como el «gran destino del arte poético alemán» (197), mientras que, por otra parte, Friedrich Schiller, que resolvió la antinomia entre la cultura natural de la Antigüedad clásica y la artificial de la modernidad desde la posición de un *moderne*, adoptando una actitud progresista según el espíritu de la Ilustración, haya entrado a formar parte del Parnaso del clasicismo de Weimar, vuelto hacia el pasado.<sup>38</sup>

38. Actualmente, mi estudio sincrónico se ha complementado diacrónicamente gracias a la tesis doctoral presentada en la universidad de Constanza por H. D. Weber, *Friedrich Schlegels «Transzendentalpoesie» und das Verhältnis von Kritik und Dichtung im 18. Jahrhundert* (véase notas 8 y 12). La problemática de la *Querelle* desde su recepción en la crítica alemana se ilustra con una nueva luz bajo la perspectiva de este trabajo, que explica desde la historia de su función la fundamentación de la crítica autónoma en Schlegel como una réplica contemporánea a los problemas de la estética del siglo XVIII («Para llegar a una categorización positiva del

firmar desde mi perspectiva de la historia de esta problemática—, se podría dudar de que Schlegel fuera en su texto «mucho más filósofo de la historia que Schiller» (según Brinkmann, 361). Es de sospechar que no llegó a serlo hasta que el tratado de Schiller le demostró cómo debía resolverse históricamente la contradicción manifiesta en su escrito entre la historia natural acabada del arte antiguo y la progresión infinita del arte moderno.

arte que se concibe a sí mismo como moderno fue necesario devaluar completamente las definiciones de arte derivadas de una estética filosófica», p. 228). El cambio de perspectiva en los planteamientos se revela, sobre todo, en que, en la discusión abierta en Alemania, el carácter modélico de los griegos lleva a plantear el problema no tenido en cuenta por la *Querelle* de «cómo puede imponerse ahora, en la modalidad de la subjetividad en el arte, la objetividad de lo bello dada sin cuestionamientos en la definición metafísica (p. 107)». También Herder llega a esos planteamientos a través de la relativización nacional y temporal de lo bello heredada de la *Querelle* al desarrollar, remitiéndose a la hermenéutica bíblica, una teoría de lo bello que defiende su sentido universal contra el relativismo histórico: lo bello, que no está ya previamente dado como algo metafísicamente determinable y sustancialmente imitable, puede recabarse de nuevo a modo de quintaesencia suprahistórica de manifestaciones históricas en el proceso hermenéutico y convertirse en forma de concepción del conocedor y el crítico (p. 123). La relación de fundamentación mutua entre reflexión crítica y conciencia productiva del arte, ausente de la teoría del genio en Herder, se convierte entonces en Fr. Schlegel en motivación dotada de una nueva determinación funcional para otorgar al mismo tiempo a la crítica la legitimación estética del arte «progresista» y moderno «al hacer éste que el conocimiento crítico de su mutabilidad histórica sea determinante para él, de modo que la crítica se constituya en elemento estructural del propio arte» (p. 124). El texto de Schlegel aparece en esta perspectiva como una posición transitoria en la que aún no se ha logrado categorizar favorablemente el arte moderno. Mi punto de vista sobre la solución de la *Querelle* en el primer Romanticismo es que Schlegel llegó a esa categorización sólo cuando Schiller le puso ante los ojos la solución filosófico-histórica de la antinomia entre Antigüedad y modernidad, entre perfección natural del arte ingenuo y progresión interminable del arte sentimental. En contra de esa opinión, H.-D. Weber parte de la insatisfacción de Schlegel con la categoría no específicamente estética de lo sentimental, intenta comprender el siguiente paso de Schlegel en la derogación formal de lo *objetivo* en lo *romántico* (p. 174) y examina las consecuencias y aporías del concepto puramente estético de un arte romántico, resultantes de todo ello, hasta el fracaso inevitable de la «nueva mitología». Resulta dudoso que la paradoja de la historia de la literatura a la que he aludido haya sido resuelta desde esa perspectiva y es probable que sólo pudiera solucionarse mediante una reconsideración de la *Querelle*.