

La crítica de Friedrich Schlegel a las concepciones naturalistas de la representación artística

Friedrich Schlegel's critique of the naturalistic conceptions of artistic representation

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372032114>

María Verónica Galfione¹

Abstract: In the present work we try to reconstruct the critique of Friedrich Schlegel to the aesthetic conception of the young Herder. From the analysis of these critique we try to show that the schlegelian distinction between an "objective poetry" and another one of "interesting" character was not oriented to guarantee the radical condemnation of the modern art but rather to question Herder's commitment with a Naturalistic conception of artistic beauty. Schlegel discovered here a continuity between the two opposing positions in the *Querelle* and derived from this common element the inability of both positions to recreate an objective art. As we shall see at the end of these pages, Schlegel considered that the reestablishment of poetic objectivity in the modern world could only be achieved by means of a radicalization of the very subjectivist tendencies; That is, by means of an aesthetic theory that would consistently assume the need for a reflexive mediation of the totality of the poetic elements.

Keywords: Friedrich Schlegel; objective poetry; interesting poetry

Resumen: En el presente trabajo procuramos reconstruir las críticas que realiza Friedrich Schlegel a la concepción estética del joven Herder. A partir del análisis de dichas críticas se intentará demostrar que la distinción schlegeliana entre una "poesía objetiva" y otra de carácter "interesante" no se hallaba orientada a garantizar la condena radical del arte moderno sino más bien a cuestionar el compromiso de Herder con una concepción naturalista de la belleza artística. Schlegel descubría en este punto un momento de continuidad entre las dos posiciones enfrentadas en la *Querelle* entre los antiguos y los modernos y hacía derivar de este elemento común la incapacidad de ambas posturas para recrear un arte de carácter objetivo. Como veremos hacia el final de estas páginas, Schlegel consideraba que el restablecimiento de la objetividad poética en el marco de las nuevas condiciones que imponía la modernidad solo podía lograrse por medio de la propia radicalización de las tendencias subjetivistas; es decir, por medio de una teoría estética que asumiera de manera consecuente la necesidad de una mediación reflexiva de la totalidad de los elementos poéticos.

Palabras clave: Friedrich Schlegel; poesía objetiva; poesía interesante

¹ Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Humanidades, Pab. Agustín Tosco, primer piso, Ciudad Universitaria, Córdoba, 5000, Argentina. E-mail: veronicagalfione@yahoo.com.ar

1 Introducción

En *Sobre el estudio de la poesía griega* Friedrich Schlegel introduce el par conceptual “poesía objetiva” y “poesía interesante” para caracterizar la diferencia que existía entre la poesía antigua y la poesía moderna, respectivamente (SCHLEGEL 1979: 215). La primera forma poética es presentada por Schlegel como el correlato objetivo de la concepción kantiana del juicio estético de lo bello. En este sentido, Schlegel sostiene que la poesía objetiva no conoce “ningún interés” ni tiene “ninguna pretensión de realidad” (SCHLEGEL 1979: 211);² ella es “libre juego sin un objetivo determinado” (SCHLEGEL 1989: 241-242). La poesía objetiva, agrega Schlegel, no se halla atada a la realidad sino más bien a las leyes de “la posibilidad interna”. Ella “no tiene permitido contradecirse y debe coincidir plenamente consigo misma”. De forma similar a Karl Philipp Moritz, Schlegel señala que la poesía objetiva es “completamente carente de fines y, sin embargo, conforme a fin de una manera incondicional” (SCHLEGEL 1979: 291s).

La poesía moderna se halla signada, en cambio, por la falta completa de autonomía, esto es, por su dependencia con respecto a un interés de carácter filosófico o, en términos estético-efectuales, por el predominio del entendimiento por sobre las demás facultades del ánimo. Lo interesante es aquello que no place en la apariencia y por sí mismo sino más allá de ella y en función de un “interés en la realidad del ideal” (SCHLEGEL 1979: 211) que introduce la subjetividad del artista:

Es interesante todo individuo original que tenga una cantidad más grande de contenido intelectual o de energía poética. Un contenido más grande, digo de manera intencional. Pues se trata de una cantidad más grande que la que ya posee el individuo receptor. Pues lo interesante exige una receptividad individual, incluso a veces un estado de ánimo momentáneo de la misma (SCHLEGEL 1979: 252s).

De manera tal que, a diferencia de lo que sucedía en el caso de la poesía de carácter objetivo, donde la expresión de las intenciones del poeta y el estado de ánimo del receptor quedaban subordinados a la configuración del todo, en la poesía moderna alcanzan preeminencia los rasgos individuales y los intereses personales. El arte moderno, sostiene Schlegel en este sentido, “ni siquiera tiene pretensiones de

² Salvo allí donde sea consignada en las referencias bibliográficas la versión española de los textos, todas las traducciones de lengua extranjera pertenecen a la autora del artículo.

objetividad... su ideal es lo interesante, esto es, la fuerza estética subjetiva” (1979: 208).

Diversos autores han interpretado la distinción schlegeliana entre una poesía bella u objetiva y otra de carácter interesante, en términos de una reivindicación del arte antiguo.³ Esto resulta evidente en el caso de Hans Robert JAUB (1970: 67-196), Arthur LOVEJOY (1916: 385-596; 1917: 65-77) y Hans EICHNER (1985: 23s), por citar tan solo algunos de los intérpretes más importantes del pensamiento de Schlegel. Así, mientras Jaub interpreta la posición de Schlegel en términos de una *grecomanía*, contraria al arte moderno (JAUB 1970: 69s), Eichner sostiene de una manera contundente que:

[...] no se puede dudar [...] ni de que Schlegel defiende en 1795, en el ensayo *Sobre el estudio*, un punto de vista clasicista ni de que su teoría literaria se transforme radicalmente en los próximos dos años y pueda ser denominada como romántica a partir de 1797 (EICHNER 1983: 23).

Sin embargo, existen diversos elementos que permiten cuestionar las lecturas que identifican al joven Schlegel con el bando de los *anciens*. En este sentido, no solo resulta importante tomar en consideración el cuestionamiento explícito que realiza Schlegel del imperativo winckelmanniano de una imitación de los antiguos, sino también sus críticas a la propuesta anticlasicista de Herder y el *Sturm und Drang*. Un análisis detenido de estas últimas permitiría demostrar que el objetivo del ensayo de Schlegel no es rechazar el arte moderno sino condenar la concepción naturalista de la belleza artística que se encontraba en la base de las dos posiciones que se enfrentaban en la *Querelle*. Desde su perspectiva, la referencia común al naturalismo explicaría la incapacidad tanto de antiguos como modernos para recrear un arte de carácter objetivo en el marco de las condiciones que imponía la modernidad.

En el presente trabajo procuramos reconstruir las críticas de Schlegel a la concepción estética del joven Herder e inferir, a partir de ellas, la posición schlegeliana con respecto a las posibilidades y a los límites de las formas artísticas contemporáneas. Como veremos, Schlegel considera que un posicionamiento adecuado frente a los desafíos que impone la impronta subjetivista del arte moderno solo puede lograrse por medio de una radicalización de las propias tendencias subjetivistas; es decir, por medio

³ Se trata de una afirmación que reproduce en buena medida el juicio de Friedrich Schiller, quien había ridiculizado la postura de *Sobre el estudio de la poesía griega* en una de sus *Xenien* al calificarla de *Graecomanía*. “A penas nos ha abandonado la fiebre de la galomanía/ y ya estalla una fiebre todavía más violenta, la de la grecomanía” (SCHILLER 1962: 292).

de una teoría estética que asuma de manera consecuente la necesidad de una mediación reflexiva de la totalidad de los elementos poéticos.⁴ Según sostenemos, este sería el motivo por el cual sus críticas se dirigirían de una manera prioritaria hacia la perspectiva del *Sturm und Drang*. Dicho en pocas palabras, esta última representaría un peligro mayor que la posición de Winckelmann para el desarrollo del arte moderno, en la medida en que abrazaría una concepción limitada de la subjetividad que intentaría presentarse como una imagen consumada de la totalidad.

2 Antiguos y modernos

Como ya mencionamos, *Sobre el estudio de la poesía griega* coloca a la poesía antigua en las antípodas de la tendencia subjetiva del arte moderno. No obstante, la caracterización schlegeliana de la poesía antigua en términos de poesía objetiva no reproduce los lineamientos classicistas, ni se halla orientada a garantizar una condena unilateral de las formas artísticas modernas. Lo que Schlegel se propone en este ensayo es discutir, más bien, los dos tipos de respuestas que había recibido el problema del subjetivismo del arte moderno; esto es, la de Winckelmann, que aspiraba a recrear el arte antiguo, y la del joven Herder, que defendía la especificidad y el valor de las formas poéticas de carácter no clásico.

Las críticas a la concepción winckelmanniana del arte antiguo y a su proyecto de una revitalización del mismo en el marco de la modernidad son desarrolladas por Schlegel en algunos textos menores contemporáneos a *Sobre el estudio de la poesía griega*. Entre ellos, resulta de particular interés para nosotros un ensayo de 1794 que lleva por título *Sobre los límites de la belleza* (SCHLEGEL 1979: 34-44).⁵ Schlegel

⁴ En este sentido, nuestro trabajo se opone a aquellas lecturas que interpretan el tránsito de Schlegel hacia el romanticismo en términos de una inversión valorativa del concepto de lo “interesante”. Esta tendencia reproduce la tesis hegeliana acerca del carácter subjetivo de la ironía romántica (Cf. HEGEL 1999: 211; 1979: 415; 2000: 77). De hecho, si entendemos el pensamiento romántico estético como el resultado de la revalorización de “la fuerza subjetiva negada”, que había sido denigrada en *Sobre el estudio de la poesía griega*, asumimos que lo que se encuentra en el centro del pensamiento romántico de Schlegel es la personalidad del artista y la posibilidad de quebrar la norma estética en función del ingenio subjetivo. Así lo interpreta Jauß en el marco de la discusión: “Die Ästhetik der Schönen Künste als Grenzphänomen” (1968: 715). Desde nuestra perspectiva, en cambio, el concepto de poesía romántica se halla orientado a repensar la posibilidad de una poesía de carácter objetivo en el marco de las condiciones “subjetivas” que imponía la modernidad. En este sentido, se orienta el trabajo de Heinz-Dieter WEBER (1973).

⁵ Se trata de un texto que fue escrito durante el año 1794 y publicado en mayo de 1795 en el *Teutscher Merkur* de Wieland. Antes de eso, el texto había sido rechazado por Schiller.

asumeen dicho texto las críticas herderianas al modelo clasicista y hace referencia, en tal sentido, a la falta de sentido histórico que evidenciaría la resolución de la *Querelle* en favor de los antiguos. Sin embargo, a diferencia de Herder, Schlegel no se encuentra dispuesto a remitir la condena de la poesía moderna al exceso de teoría de la perspectiva winckelmanniana.⁶ Desde su punto de vista, el problema de la concepción clasicista de Winckelmann radicaría más bien en su caracterización de la belleza artística en términos de una naturaleza perdida.⁷

Para Schlegel, esta caracterización de la bellezaintroduce un doble dogmatismo en el terreno artístico. No solo sujeta al arte moderno a un modelo externo, sino que supone la subordinación de la reflexión estética a intereses de orden formativo.⁸ Frente al énfasis winckelmanniano en la necesidad de mantener vivo el recuerdo de una naturaleza perdida, Schlegel remarca en “Über die Grenzen des Schönen” el estatuto autónomo y productivo de la creación poética:⁹

Si el arte no tuviera su propia legalidad, si fuera solo naturaleza, entonces ella sería tan solo un débil recurso de la vejez. A quien no se le haya privado completamente aún de toda juventud y fuerzas, correría hacia la verdad y dejaría a los ancianos revitalizarse junto a esas momias de la vida y a los débiles deleitarse en esas sombras sin esencia (SCHLEGEL 1979: 38).

La postura contraria a la del clasicismo winckelmanniano se halla representada por Herder, quien condena la falta de vitalidad de la estética del clasicismo y promueve la

⁶ Según había señalado Herder, la historia del arte antiguo de Winckelmann era “más sistema de lo que podía serlo una historia” (HERDER 1984: 224).

⁷ Recordemos aquí que Winckelmann había descubierto en la imitación de los antiguos la única vía posible para garantizar la grandeza de lo moderno (WINCKELMANN 1969: 4). Esta propuesta se hallaba fundada en una concepción del tiempo histórico que, lejos de atribuirle a este la capacidad de producir *algo nuevo*, lo convertía en la causa de la corrupción de las formas naturales. Desde la perspectiva de Winckelmann, la degeneración de la naturaleza, que había tenido lugar desde la crisis del mundo antiguo, obligaba a los artistas modernos a concentrarse en las obras de la Antigüedad. Para él, estas conservaban vivo el recuerdo de una perfección natural que, de otro modo, hubiese resultado completamente inaccesible para el artista moderno (ASSUNTO 1990: 79; GALFIONE 2012: 165-190).

⁸ Winckelmann le atribuía un valor formativo a la propia forma sensible del arte antiguo. Desde su perspectiva, “los conceptos de todo, de perfección, en la naturaleza de la antigüedad” hacían más visibles el carácter fragmentado de la naturaleza moderna (WINCKELMANN 1964: 12). En este sentido, podría decirse que tanto el interés de Winckelmann por el estudio del arte antiguo como la máxima de la imitación de los antiguos respondían a motivaciones de naturaleza formativa. En tanto las formas artísticas del mundo griego eran “simples e ininterrumpidas, y en la unidad múltiples, justamente en la medida en que eran armónicas” (WINCKELMANN 1964: 130), el estudio y el goce de las mismas permitía restablecer el equilibrio entre aquellas fuerzas espirituales que habían sido disociadas por medio del proceso moderno de especialización.

⁹ Al respecto, Schlegel sostenía en *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer*: “la mayoría de los amigos de los antiguos compran su conocimiento de los mismos con un completo desconocimiento y un ciego desmerecimiento de los modernos: no ven en su tiempo más que ruinas de humanidad destruida y su vida completa es como una elegía junto a la urna del pasado” (SCHLEGEL 1979: 625).

inversión de la relación clasicista entre arte y naturaleza a los fines de transformar a la naturaleza misma en una entidad de carácter productivo. De esta forma, Herder procura dar cuenta del momento de espontaneidad que se encuentra presente en la creación artística y que es anulado por Winckelmann por medio de la referencia al ideal de la belleza antigua (HERDER 1892: 465s).¹⁰ Sin embargo, tampoco la postura de Herder resulta satisfactoria para Schlegel. Para este, además de responder a una lógica de carácter compensatorio, la perspectiva de Herder se opondría a la posibilidad de un abordaje reflexivo de la representación artística.

La primera crítica de Schlegel apunta a desenmascarar aquella imagen por medio de la cual Herder procura presentar a la estética del *Sturm und Drang* como un modelo alternativo frente al tipo de respuesta que había ofrecido la estética ilustrada ante la crisis de legitimación ontológica del concepto de belleza; esto es, frente al viraje de la misma hacia una perspectiva estético-efectual y la vinculación de la problemática estética con intereses de carácter comunicativo. Dicho brevemente, Herder acuerda con la estética ilustrada acerca de la necesidad de liberar a la creación artística de las regulaciones artificiales de la estética neoclásica. No obstante, desde su perspectiva, la sustitución de las reglas poéticas por el análisis de los efectos de las obras en el plano de recepción, que proponen las estéticas ilustradas, subordina los intereses estéticos a principios de naturaleza formativa. Por este mismo motivo, Herder se posiciona de una manera ambivalente frente a la naciente ciencia de la estética. Para él, el surgimiento de la nueva disciplina pone fin a la subordinación del ámbito artístico a la concepción limitada de los fenómenos naturales que suponía el modelo mimético de la estética racionalista. Sin embargo, la identificación de la belleza con la esfera del conocimiento sensible, que establece Alexander Gottlieb Baumgarten, también se presenta como el punto culminante del proceso de desnaturalización de la belleza artística que había tenido su origen con el clasicismo francés (HERDER 1899: 178s).

Frente a estas perspectivas, el objetivo del *Sturm und Drang* consistiría en restablecer el vínculo existente entre el arte y la naturaleza. A tales efectos, Herder reemplazaría el principio clásico de la imitación por medio de la postulación de una conexión inmediata entre la fuerza creativa del artista y la fuerza generativa natural. De

¹⁰ Además de reconocer los méritos de la obra de Winckelmann, Herder critica en este texto su negación del origen oriental de la mitología y el arte antiguo, por una parte, y la atribución de un carácter modélico a las formas históricas de este último, por la otra.

manera tal que el sentimiento creador, liberado de las reglas abstractas de la poética clásica y de toda instancia reflexiva, se presentaría como el vehículo adecuado para la expresión de los poderes naturales y la producción de obras de carácter original.¹¹

Schlegel comparte en buena medida la perspectiva crítica del *Sturm und Drang* acerca de la cultura moderna. En este sentido, resulta llamativa su denuncia de la escisión entre la vida y el arte que se produce, por una parte, a partir de la identificación moderna de la naturaleza con un orden de carácter mecánico-causal y, por la otra, a partir de la formalización de la dimensión artística. Al respecto, Schlegel señala en *Über die Grenzen des Schönen*:

Por medio del arte solo se transforma el hombre en una forma vacía, por medio de la sola naturaleza se transforma en un ser salvaje y desalmado. Es una imagen lastimosa, ver amontonado un tesoro del arte más perfecto y extraordinario como una colección común de cosas costosas. Sin consuelo e inmenso se presenta el hueco delante de nosotros: el hombre está desgarrado, la vida y el arte están separadas (SCHLEGEL1979: 36).

De igual modo, Schlegel se muestra contrario a la instrumentación de la esfera estética a la que da cabida el proyecto educativo de la estética ilustrada. En este sentido indica el autor:

El goce debe ser libre, no puede ser medio para un fin. Goce con intenciones ulteriores sería negocio y no goce. Necesitar lo santo significa profanarlo, pero lo bello es santo. Ustedes pueden formar un entendimiento por medio de las representaciones, a las costumbres por medio de las bellezas, el arte puede volverse materia para el pensador, pero el gusto no gana nada con eso (SCHLEGEL1979: 37-38).

Sin embargo, Schlegel hace extensiva esta última crítica a la propia perspectiva del joven Herder. Desde su punto de vista, la apelación a la pura inmediatez del sentimiento creativo también se halla determinada por una lógica de carácter instrumental. Por cierto, el objetivo de Herder no consiste en garantizar la eficacia de la formación moral o ciudadana, como sucedía en el caso de Johann Christoph Gottsched o incluso en el de Gotthold Ephraim Lessing; pero sí en compensar aquellas pérdidas que había ocasionado el reciente proceso de modernización.¹² El artista es, en este sentido, un salvaje en

¹¹ El concepto de naturaleza que introducían en este punto las nuevas tendencias estéticas refleja las transformaciones que habían tenido lugar en el ámbito de las ciencias naturales desde mediados del siglo XVIII. En términos generales, podría decirse que las nuevas teorías de la generación procuran dar cuenta del carácter dinámico de los procesos evolutivos naturales y dejan de lado, por ello mismo, la teoría moderna de la preformación (PROSS1999: 187-226).

¹² En este sentido, lo interesante se vinculaba con lo *naif* en tanto ambos se hallaban determinados por la inclinación hacia el objeto (Cf. MENNEMEIER 1971: 113).

medio de los hombres civilizados, ya que, a diferencia de estos, aún se halla en condiciones de liberarse de las mediaciones reflexivas y de revitalizar aquellas fuerzas naturales que habían sido oprimidas por el avance de la civilización.

Según lo entiende Schlegel, la vinculación de la esfera estética con objetivos de carácter emotivo-psicológico, que propone el Herder del *Sturm und Drang*, se vería reflejada en su menosprecio por las perspectivas estéticas de corte especulativo, por una parte, y por los aspectos formales de la representación artística, por la otra. Así, en una carta del 28 de agosto de 1793, Schlegel le reprocha a su hermano, fuertemente influenciado por el *Sturm und Drang*, el hecho de que sus juicios estéticos “no admitan ninguna prueba, tales como conceptos o proposiciones generales”, y sean “cosa del sentimiento, que siempre tiene su particularidad” (SCHLEGEL 1987: 135).

3 La figura de Hamlet

En este contexto problemático es posible comprender la focalización de Schlegel en Shakespeare, el poeta emblemático del *Sturm und Drang*, y el desplazamiento del mismo con respecto a la figura de Goethe. Según permite constatarlo su correspondencia, el primer contacto de Schlegel con *Hamlet* se produce durante el año 1791. Ya en ese momento, Schlegel se siente desconcertado por la disociación entre la fuerza subjetiva y la objetivación estética que se evidencia en la obra de Shakespeare y vislumbra la posibilidad de escribir un tratado sobre la misma (SCHLEGEL 1987: 30). En una carta del 19 de junio de 1793 dirigida a su hermano August, Schlegel se refiere a la figura de Hamlet en los siguientes términos: “Lo más interior de su ser es un nada horrenda, desprecio del mundo y de sí mismo. Este es el espíritu de la poesía, todo lo demás solo carne, envoltura” (SCHLEGEL 1987: 105).

Por cierto, no se trata de un juicio abiertamente positivo sobre la obra del poeta inglés. Sin embargo, la desconfianza de Schlegel frente al teatro de Shakespeare no se desprende del hecho de que este violase las reglas poéticas clásicas. Algunos años más tarde, Schlegel se referiría a este punto en los siguientes términos: “el juicio habitual, según el cual la incorrección de Shakespeare pecaría contra las reglas del arte es, por decir poco, muy apresurado, en la medida en que no existe aún ninguna teoría objetiva” (SCHLEGEL 1979: 314).

Desde nuestra perspectiva, la ambigua posición que asume Schlegel ante la obra shakesperiana solo puede ser comprendida en la medida en que se tenga en cuenta el tipo de recepción de la misma que había realizado el movimiento del *Sturm und Drang*. Entre las diversas intervenciones intelectuales que hicieron posible la consolidación de la nueva interpretación de Shakespeare, es importante mencionar la caracterización del poeta inglés que ofrece Herder en su artículo de 1773. Dicha caracterización resulta particularmente significativa porque Herder no se limita a remitir la obra shakesperiana a la subjetividad creativa del autor sino que conecta esta última con la acción de una fuerza de carácter natural.

En este sentido, sería posible afirmar que el acercamiento herderiano a la obra de Shakespeare se halla orientado a garantizar la fundamentación ontológica del momento productivo de la creación poética. De manera tal que el creador individual se presenta como un mediador entre el ámbito de la contingencia histórica y la acción de una fuerza natural eternamente productiva. El poeta es, en otras palabras, un “mortal dotado de fuerza divina”, un “creador del mundo y de la historia” o un “intérprete [*Dolmetscher*] de la naturaleza en todas sus lenguas” (HERDER 1984: 535, 536, 546),¹³ en la medida en que hace posible la emergencia de nuevas creaturas naturales.

Como lo ponen en evidencia sus reiteradas menciones a la figura de Hamlet, Schlegel reconoce tanto como Herder la centralidad de la obra de Shakespeare para el desarrollo de la poesía moderna. Sin embargo, el joven filósofo no se halla dispuesto a interpretar a Shakespeare a partir del modelo de una naturaleza productiva ni a caracterizar su obra por medio del concepto de organicidad, como sugiere Herder. Más aun, para el futuro teórico del romanticismo alemán, la obra shakesperiana debe ser definida a partir de su particularidad y por su carácter absolutamente fragmentario.

Sin embargo, Schlegel no busca condenar las deficiencias formales de la obra de Shakespeare, sino reinterpretarlas desde una perspectiva histórico-filosófica. Considerada desde esta óptica, la poesía shakesperiana representa el punto culminante de la disociación de las fuerzas constitutivas del ánimo a la que había conducido la

¹³ El determinismo naturalista que se escondía detrás de estas expresiones se pone de manifiesto en el siguiente pasaje *Ideas*: “Shakespeare no fue Sófocles, Milton no fue Homero, Bolingbroke no fue Pericles; pero, en su tipo y en su lugar, ellos fueron lo que aquellos habían sido en los suyos. Por lo tanto, cada uno aspira a ser en su lugar lo que, según el curso de las cosas, puede ser. Esto debe ser y es imposible para él ser una cosa distinta” (HERDER 1965: 149).

emergencia del principio moderno de la subjetividad (SCHLEGEL 1967: 15).¹⁴ A esto último se refiere Schlegel al señalar, en una carta de 1791, que “el modo de pensar de Hamlet” constituye el centro espiritual de la obra, en la medida en que esta coloca la aspiración hamletiana a una unidad incondicionada por encima de todo lo existente. Las consecuencias de esta disposición anímica son señaladas por Schlegel en su reseña del texto de August Schlegel, “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister (im vierten Stück)”, publicado en la revista *Las Horas*. Allí Friedrich Schlegel afirma que Hamlet: “había perdido los hilos por medio de los cuales se enlaza lo infinito con lo finito y se puede establecer un acuerdo entre aquello que debe ser y lo que es” (1987: 30).

En este contexto, el carácter fragmentario de la obra poética se presenta como el correlato formal de la grandeza espiritual del héroe, mientras que la “disonancia colosal” que produce el encuentro de este último con el mundo prosaico de los mortales refleja la preeminencia moderna del principio subjetivo. La grandeza del entendimiento de Hamlet, señala Schlegel en una carta a su hermano, es la única responsable de la muerte interior del héroe. “Si fuera menos grande”, afirma el autor, “sería efectivamente un héroe”, puesto que la pureza de su alma no se vería amenazada por el peligro de la acción.

No obstante, este movimiento no solo se registra en el caso de los personajes sino que también lleva al poeta a rechazar toda posible configuración de carácter determinado a los fines de no ver cercenada su vasta interioridad.¹⁵ En ambos casos, sin embargo, el noble objetivo de garantizar el libre desarrollo del individuo singular tendría como resultado, según Schlegel, el recrudescimiento de las fuerzas exteriores y la postración del héroe y del genio poético frente al poder acrecentado de las condiciones objetivas.¹⁶ En términos más concretos, sería posible decir que, así como la incapacidad

¹⁴ En *Sobre el Estudio...* Schlegel se refiere a Hamlet en términos similares: “Su espíritu (el de Hamlet) se separa, desgarrado en direcciones opuestas como en el caballete de tortura.” (1979: 247).

¹⁵ Schlegel introduce así el argumento del alma bella. Este argumento sería utilizado luego por el propio Schlegel para criticar “el peligroso indiferentismo contra todas las formas” que descubriría en la obra de Jacobi. En su reseña del *Woldemar*, Schlegel calificará al misticismo jacobiano de “enemigo de las leyes” (SCHLEGEL 1965: 279). Curiosamente, algunos años más tarde, Hegel empleará este mismo argumento en contra del propio Schlegel. En los fragmentos correspondientes a los “Años de aprendizaje filosófico”, Schlegel señala: “Pero cuando se pregunta así por la verdad, se calla la naturaleza; y para instintos semejantes, para una prueba tan dura, no es nada el mundo, pues nuestra frágil existencia no puede conseguir nada que satisficiera nuestras exigencias divinas” (SCHLEGEL 1987: 105).

¹⁶ En otro sentido interpreta Rene Wellek la relación de Schlegel con Shakespeare. Según sostiene este autor, todos aquellos elementos de la obra de Shakespeare que Schlegel caracterizaba negativamente

de Hamlet para enfrentarse con su destino conduce “el suicidio del espíritu libre” (SCHLEGEL 1987: 98), la grandeza creativa del poeta solo puede tener como resultado la imperfección formal de la obra efectivamente producida. Esto es, la obra shakespeariana carece de cierre desde el punto de vista formal, pues la ausencia de toda acción convierte a la caída del héroe en un suceso de carácter arbitrario, en vez de hacer de él un castigo justo por un delito verdaderamente cometido (SCHLEGEL 1987: 136).¹⁷

4 La *Manier*

En *Sobre el estudio de la poesía griega*, Schlegel se sirve del concepto de *Manier* a los fines de enfatizar el carácter subjetivo de la representación shakespeariana y de poner en evidencia, a su vez, el momento de pasividad que se halla contenido en la liberación de la potencia creativa del autor. En lo que respecta al primer punto, es conveniente recordar que el término *Manier* había sido utilizado por Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* a los fines de caracterizar a aquellos artistas exagerados que pretendían alejarse de los imitadores sin poseer el talento para convertirse en auténticos creadores.

El amaneramiento es una especie de remedo, a saber, de la mera peculiaridad (originalidad) en general, a objeto de alejarse en todo lo posible de los imitadores, sin poseer, no obstante, el talento para ser en tal caso ejemplar a la vez... Lo ostentoso (preciosista), lo alambicado y afectado sin más fin que distinguirse de lo común (aunque sin espíritu), son parecidos al comportamiento de aquel de quien se dice que se escucha hablar o que se para y anda como si estuviese sobre un tablado, para ser admirado con la boca abierta, cosa que siempre delata a un chapucero (KANT 1991: 227).

Las connotaciones negativas de este concepto son matizadas por Goethe en su ensayo de 1789, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. En este trabajo, Goethe no desacredita completamente la *Manieren* tanto creación extravagante –“No necesitamos

durante su período clásico serían valorados positivamente durante su etapa romántica (WELLEK 1981: 13ss; Cf. BRÄUTIGEM 1976: 323s).

¹⁷ En este punto, Schlegel parece tomar los mismos criterios del drama burgués que había enunciado Lessing algunos años antes. Sin embargo, para Schlegel el crudo azar ya no constituye la única alternativa frente al recurso literario del castigo justo. Como lo pone en evidencia el caso de Hamlet, también es posible derivar el completo desarrollo de la obra del alma del héroe. A esto se refiere Schlegel en una carta de junio de 1793: “Las ansias de vengar a su padre, la indignación con su madre, es solo la ocasión para la interna ruina de Hamlet, el fundamento de todo yace en él mismo, en el exceso de su entendimiento (o quizás más, en la falsa dirección del mismo, y en la escasez de una fuerza proporcional de la razón) y el tema mismo, desesperación, hace imposible un verdadero final” (1987: 105). En *Sobre el estudio*, Schlegel no hace referencia, sin embargo, a la posibilidad de una objetividad ganada por medios artificiales. Según es posible suponer, pesa en este punto el interés schlegeliano por cuestionar el posicionamiento del *Sturm und Drang* frente al arte moderno.

repetir aquí que tomamos la palabra *Manier* en un sentido elevado y respetable, que, por lo tanto, los artistas que, según nuestra opinión, caen en el círculo del manierismo, no tienen motivo para quejarse por ello” (GOETHE 1985: 82)– sino que pone en evidencia, más bien, algunas de las consecuencias paradójicas a las que da lugar la pretensión moderna de restituir un trato *espontáneo* con el material poético. De lo que se trata para Goethe es de mostrar el talante subjetivo de las obras manieristas al presentarlas como el resultado de la combinación arbitraria de acontecimientos externos, que realiza el artista en función de sus necesidades expresivas. A los fines de explicar el concepto de *Manier*, Goethe sugiere pensar en aquellos paisajes, en los cuales “una multiplicidad de objetos pequeños subordinados” es resumida en una “expresión general”. Allí habla el autor, señala Goethe, en lugar de los objetos (GOETHE 1985: 82; SZONDI 1974: 69).

A esta misma tendencia del arte moderno se refiere Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega* al mencionar el carácter manierista de la representación shakesperiana:

Su representación no es nunca objetiva, sino completamente manierista... Por *Manier* entiendo, en el ámbito artístico, una dirección individual del espíritu y un talante individual de la sensibilidad que se exteriorizan en representaciones que serían idealistas (SCHLEGEL 1979: 251s).

De este modo, Schlegel explota las connotaciones subjetivistas del concepto goethiano de *Manier* a los fines de cuestionar la interpretación herderiana de la obra de Shakespeare como “totalidad viviente” o “creación verdadera y original.”¹⁸ Lejos de restituir el vínculo con una presunta naturaleza perdida, lo que pondría en evidencia su obra sería más bien una notable falta de generalidad. Ella no se apartaría de la dirección general de la poesía moderna, como pretendía el *Sturm und Drang*, sino que, al igual que esta, viviría de la enfatización unilateral de lo característico y lo individual.

¹⁸ En *Sobre el estudio*, el término *manierista* parece ser utilizado en un sentido similar al concepto de lo interesante. Schlegel ponía en evidencia esta equivalencia al afirmar que Goethe “está en el centro entre lo interesante y lo bello, entre lo amanerado y lo objetivo...” (SCHLEGEL 1979: 261) La identificación de lo manierista con lo subjetivo y del estilo con lo objetivo aparecía ya en Körner (SCHILLER; KÖRNER 1973:225s). Sobre el papel de mediador jugado por Körner en la relación Goethe-Schlegel en torno a los conceptos de estilo y *Manier*, se puede consultar el trabajo de O. Walzel (1914: 44s). En una carta de Schlegel del 13 de noviembre de 1793, el manierismo es identificado, por otra parte, con la presencia de *Stelle* o topos (SCHLEGEL 1987: 155). Aquí emerge el sentido de *Manier* como trabajo rutinario y mecánico de los epígonos, que había aparecido ya en el siglo XVII (LINK-HERR 2010: 809s). Quizás sea posible interpretar que lo que le molesta tanto a Schlegel en este punto, o lo que convierte a los *Stellen* en elementos manieristas, es su transformación en cliché tras la crisis de la tradición.

5 El problema de una poesía nacional

Pero la apelación de Schlegel al concepto de *Manier* también se halla orientada a cuestionar el presunto carácter popular que Herder le atribuía a la obra de Shakespeare. Esto último resulta particularmente significativo si se tiene en cuenta la centralidad que adquiere en Alemania, hacia fines del siglo XVIII, la discusión acerca de la posibilidad de una poesía nacional.¹⁹ La tensión en la que se encuentra el menosprecio por la elaboración formal, por una parte, y la pretensión de promover una poesía nacional, por la otra, espuesta en evidencia por primera vez por Schlegel durante el debate de 1791 en torno a los poemas de Gottfried August Bürger.²⁰

El joven Schlegel advierte allí que la mera liberación de las formas artificiales de la teoría clasicista no basta para generar una poesía auténticamente nacional. Esta conclusión se sigue en buena medida de la propia negativa de Schlegel a admitir la interpretación naturalista de la creación poética que propone el *Sturm und Drang*. Como ya mencionamos, la fuerza poética de Shakespeare no es para Schlegel manifestación mundana de una plasticidad originaria, sino más bien expresión de un individuo desgarrado. Por este motivo, la mera apelación a aquella solo puede conducir a incrementar el estado de fragmentación que se pretende superar. En este punto, el futuro pensador romántico llega a defender una opinión contraria a la que sostiene su hermano en su apología de Bürger frente a los ataques de Schiller.²¹

¹⁹ Schlegel criticaría explícitamente la interpretación de Shakespeare como poeta popular. A esto se refiere en el siguiente pasaje de una carta dirigida a su hermano y fechada el 19 de junio de 1793: “Solo para quien lo comprenda, se correrán aquellos a un segundo plano; para quien no se sumerja completamente en Hamlet, aquellos se adelantan más y el todo se presentará como una banalidad” (SCHLEGEL 1987: 105).

²⁰ El 15 y 17 de enero de 1791, Schiller publica una dura crítica de la *Akademie der schönen Redekünste* de Gottfried August Bürger en *Allgemeine Litteratur – Zeitung* de Jena. Esta reseña, que lleva por título *Rezension über Bürgers Gedichte*, se halla orientada a atribuirle a Bürger todos los errores del *Idealisierungskunst* y a achacar a la obra su absoluta falta de buen gusto. La postura de Bürger podría ser resumida en las siguientes palabras: “Toda poesía debe ser popular, pues tal es el sello de su perfección”. (BÜRGER 1987: 730). En su correspondencia con August, Friedrich se muestra favorable a la reseña de Schiller y sostiene en este sentido que: “el conocido juicio de Schiller me parece indescriptiblemente verdadero en lo que atañe a la vulgaridad y egomanía. Te confieso que no entiendo qué es lo que encuentras bello o grande en su obra” (SCHLEGEL 1987: 155).

²¹ “¿Contra lo que yo he escrito últimamente, me hablas en tono de reproche de idiosincrasias? ¿Ustedes, que odian a la razón y desprecian el pensar, que endiosan a la naturaleza todopoderosa si ella está cuidadosamente purificada de todas las virtudes, que creen en las revelaciones de vuestros corazones y que tienen una doctrina que consiste en una autoactividad sublime? Yo soy sin embargo solo un pobre lacayo, mi autoactividad no va más allá del derecho y la belleza, ella no se avergüenza de obedecer a la sabiduría.” (SCHLEGEL 1987: 135) “¿a qué llaman ustedes naturaleza? ¿Quizás a todas las cosas singulares, tales como existen? ¿O al alma del todo? ¿La vida todopoderosa, que en amor recíproco y

Sin pronunciarse directamente acerca del objetivo del proyecto de Bürger,²² Friedrich Schlegel se limita a señalar, en una carta dirigida a August hacia mediados de 1793, que el rechazo de toda idealización formal resulta inadecuado para favorecer el desarrollo de la esperada poesía popular. Desde su punto de vista, el abandono de los recursos formales conduce a la identificación inmediata del yo poético con la personalidad empírica del autor y da lugar a obras que carecen de generalidad. Esto es, la confianza ilimitada en los poderes creativos del genio natural, que manifiesta Bürger, no suministra las bases necesarias para la fundación de una mitología de carácter popular, sino que conduce a la creación de un conjunto de obras aisladas, que se hallan “ligadas entre sí por la violencia externa, sin una verdadera cohesión, sin un todo” (SCHLEGEL 1979: 238).

Según sostiene Schlegel en 1791, el yo poético de Bürger es “como una rareza natural, que es conservada en los gabinetes de los naturalistas” (1987: 27).²³ Por ello mismo, su obra puede volverse objeto de la curiosidad, como la moda, pero resulta insuficiente para restablecer un “gusto público”, como aquel que habría florecido en Grecia sobre la base de una auténtica mitología popular. “Cada artista,” afirma Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega*, “existe para sí mismo, es un egoísta incomunicado en medio de su época y de su pueblo. Hay tantas maneras (*Manier*) individuales como artistas originales” (1970: 239).

6 El alma bella del poeta

En lo que atañe al posicionamiento de Schlegel frente al énfasis herderiano en la originalidad del poeta resulta importante hacer referencia aquí al juego dialéctico que establece el joven filósofo entre los términos *sujeto* y *objeto*. En una primera instancia,

lucha recíproca consigo misma envuelve todo lo que surge y se hunde en su propia plenitud infinita?... No debemos negar para ello nuestra fuerza más noble, no podemos desestimar la armonía interna. Pues, ¿no es la razón sino la vida más elevada?” (SCHLEGEL 1987: 136).

²² “Cuanto más íntimamente está unida esa (poesía) con la peculiaridad de los pocos, por los cuales y para los cuales ella existe, tanto más satisface su propósito y es quizás intragable para el pueblo” (SCHLEGEL 1987: 27).

²³ Schlegel escribe esta carta en octubre de 1791, tras la reseña de Schiller a Bürger. Véase también la carta del 12 de noviembre de 1793 (SCHLEGEL 1987: 155). A fines de mayo de 1793, Schlegel sostenía al respecto que “el espíritu que tiene un efecto demasiado peculiar solo resulta comprensible para aquellos pocos cuya esfera es lo suficientemente grande. Nuestros artistas componen habitualmente para sí mismo y piensan tan poco en el mundo como este en ellos” (1987: 98).

Schlegel se niega a descubrir en la obra shakesperiana un producto natural, como propone Herder. No obstante, en un segundo momento, Schlegel pone en evidencia la dependencia de la representación manierista con respecto a determinaciones de carácter objetivo. Desde el punto de vista de Schlegel, la pretensión de disponer los elementos objetivos bajo un sentimiento general e indeterminado, impide todo análisis racional de los mismos. Por este motivo, afirma Schlegel, la consumación de las obras manieristas solo puede presentarse como un favor de la naturaleza:

Así como la naturaleza produce lo bello y lo feo mezclados con una riqueza exuberante por igual así también Shakespeare. Ninguno de sus dramas es bello en su conjunto; nunca la belleza determina la ordenación del todo. Al igual que la naturaleza, incluso sus bellezas aisladas raras veces están libres de añadidos feos, y solo son medios para otro fin; sirven al interés característico o filosófico (SCHLEGEL 1987: 250).

En este sentido, podría decirse que la crítica schlegeliana a la poética del *Sturm und Drang* no se halla orientada a cuestionar el momento productivo de esta última, ni a restituir una configuración objetiva previa a la emergencia del principio moderno de la subjetividad. No es la referencia a la productividad subjetiva aquello que distancia a Schlegel de la estética del *Sturm und Drang*, sino más bien el hecho de que dicha productividad sea remitida a una instancia (la fuerza natural) que no puede ser penetrada por medio del principio de la reflexión. Schlegel considera que esto último no solo entorpece el surgimiento de una teoría estética que pueda asumir funciones normativas, sino que neutraliza, además, los propios intentos de Herder por recatar el momento creativo o espontáneo de la producción artística. De hecho, si el poeta desechara la actividad reflexiva a los fines de conectarse con la fuerza creativa originaria,²⁴ se limitaría a proyectar sobre la configuración poética la forma contingente bajo la cual él mismo es afectado por los acontecimientos objetivos. Así entendida, la diatriba del *Sturm und Drang* contra las convenciones estéticas y la búsqueda de un contacto inmediato con la naturaleza productiva tendría como correlato la renuncia al ejercicio de la libertad, pues, de esta forma, el poeta solo se entregaría al orden azaroso de las impresiones externas: “La fructífera y sin frutos exigencia de extenderse en lo infinito, de atravesar el perfume de lo singular, somete al hombre tan violentamente que el poder de la naturaleza a menudo le quita toda la libertad” (SCHLEGEL 1979: 39s).

²⁴ “¡Huye, parece decirle al hombre de manera hechicera, huye de tu pequeño orden, de tu arte pobre de espíritu, venera a la multiplicidad digna de honor, a la santa confusión de tu rica madre, de cuyos pechos llenos fluye toda la vida verdadera!” (SCHLEGEL 1979: 39).

7 El naturalismo estético

Según sostiene Schlegel, tanto los partidarios de los antiguos como los defensores de los modernos procuran resguardar el contenido de verdad de la representación artística por medio de la remisión de la misma a una instancia que es pensada en términos sustanciales. Esta tendencia adopta características peculiares en función del modo en que es concebida en cada uno de estos casos aquella dimensión que debe operar de sostén o de prototipo de la representación artística. El clasicismo winckelmanniano asume una concepción de la naturaleza que incorpora una fuerte dosis de preformación. De hecho, el interés de Winckelmann por la historia del arte antiguo hunde sus raíces en la pretensión de restablecer un modelo de articulación entre las partes y el todo que esté en condiciones de suplantar la pérdida moderna de la perfección (*Vollkommenheit*) natural.

Desde la perspectiva de Schlegel, sin embargo, esta salvación de la objetividad de la representación artística introduce un principio que resultaba inaccesible desde el punto de vista subjetivo y que acaba estropeando el proyecto winckelmanniano. En este sentido, resulta determinante el hecho de que la *Vollkommenheit* del arte griego se presente como un *faktum*, cuyas raíces escapan a la vista del investigador; pero también adquiere una importancia decisiva la convicción de Winckelmann con respecto al carácter ahistórico del arte prototípico de la Antigüedad. Así entendida, la belleza se presenta como un ideal de carácter regulativo; esto es, como un principio que rompe la inmanencia de la representación artística y que, contra las pretensiones objetivistas de Winckelmann, reproduce la lógica moderna del “interés” y la referencia subjetiva.

Según ya mencionamos, Herder advierte estos problemas en su crítica temprana a la estética de Winckelmann y procura resolverlos por medio de la introducción de una concepción productiva de la naturaleza. Mediante la caracterización de la actividad poética en términos de expresión de una naturaleza productiva, Herder aspira a salvar la multiplicidad histórica y a superar el momento de heteronomía que se halla contenido en la perspectiva winckelmanniana. Sin embargo, desde la perspectiva de Schlegel, tampoco la respuesta de Herder se encuentra en condiciones de afrontar el problema de la representación artística moderna.

Como ya vimos, la teoría herderiana del genio se halla orientada a liberar a la representación artística de aquellas determinaciones externas que introducía la

perspectiva clasicista. No obstante, también Herder falla a la hora de garantizar la inmanencia de la representación artística. Para Schlegel, la sustitución de la imagen del artesano por la metáfora de la fuerza natural vincula la apariencia estética con un principio que, por su propio carácter incondicionado, debe encontrarse por encima de toda posible representación. Con esto último, Herder traicionaría su concepción organicista de la creación poética y abandonaría, a su vez, su programa historicista. Lo primero, porque la representación artística resultaría dependiente de una instancia organizadora que se encontraría fuera de la propia representación. Lo segundo, por el hecho de que, en tanto creaciones del genio, las diferentes manifestaciones artísticas se presentarían como emanaciones de un principio de carácter intemporal. De la profunda relativización de la representación artística concreta que se produciría en ambos casos, da cuenta la equiparación de la tragedia de Sófocles con la obra shakesperiana que propone Herder a la hora de respaldar la originalidad del dramaturgo inglés (HERDER 1984: 526s).²⁵

De manera tal que, la primacía que le es concedida por Herder a la imaginación, por sobre el momento reflexivo, y al aspecto *poiético*, por encima de la perfección inmanente a la representación, no resultaría menos insatisfactoria que la inversión de estos términos que tendría lugar en la perspectiva winckelmanniana. Si la propuesta de Winckelmann se traduciría en el imperativo de una imitación mecánica de un ideal hipostasiado, el énfasis de la Herder en la fuerza creativa y en la historicidad de las formaciones artísticas disolvería, según Schlegel, la peculiaridad de las obras en la oscuridad de la sustancia spinociana.

8 La unificación de los extremos. A modo de conclusión

Frente al carácter unilateral de las perspectivas enfrentadas en la *Querelle*, Schlegel sostiene en una carta a su hermano del 27 de febrero de 1794, que “el problema de nuestra poesía” consiste en “la unión de lo esencialmente moderno con lo esencialmente clásico: si agrego que Goethe, el primero de un período del arte totalmente nuevo, ha

²⁵ La crítica de Schlegel a la falta de reflexividad de la perspectiva herderiana se encuentra en diferentes pasajes de su obra. Entre ellos, resulta de particular interés el siguiente fragmento en la medida en que pone en evidencia la falta de fuerza productiva de Herder: “El sentido es la característica dominante de Herder. ¿No es lo masculino, la agudeza, la sal, lo que le falta? En realidad, le falta la filosofía y con ello todo. Pero también le falta la praxis y, con ello, también la fuerza productiva” (HERDER 1980: 39).

comenzado a acercarse a la meta, quizás me comprendas” (SCHLEGEL 1987: 185). Según lo analizado hasta el momento, podríamos decir que lo “esencialmente clásico” haría referencia aquí a la idea de una perfección inmanente a la representación artística (*Vollkommenheit*), que es evocada por la historia del arte winckelmanniana, mientras que el elemento propio de la poesía moderna coincidiría con aquella fuerza productiva que es enaltecida por la poética del *Sturm und Drang*. De manera tal que la “unión de lo esencialmente moderno con lo esencialmente clásico” debería resultar equivalente a la conjunción de la perfección inmanente a la representación artística, por un lado, con la liberación de las fuerzas subjetivas de carácter productivo, por el otro.

En términos estético-receptivos la unificación de antiguos y modernos se traduciría, para Schlegel, en la exigencia de leyes objetivas para el enjuiciamiento artístico que no pongan en duda, sin embargo, la soberanía de la obra de arte singular, esto es, su capacidad para establecer parámetros valorativos propios. A esto se refiere Schlegel en una carta dirigida a su hermano el 28 de agosto de 1793: “No pretendo construir un poema *a priori* según conceptos. Para el creador no ha leyes, pero un juez solo puede actuar con sentido a partir de leyes” (SCHLEGEL 1987: 129).

Una vez planteado el problema del arte moderno en tales términos, Schlegel se ve obligado tanto a explicar el origen de la unilateralidad de las perspectivas de Winckelmann y de Herder, como a demostrar de qué manera sería posible garantizar la coincidencia de la “perfección de la forma artística” con la “fuerza creativa subjetiva”. La respuesta a la primera pregunta es formulada por Schlegel en *Sobre los límites de la belleza* y remite a la dependencia de ambas perspectivas con respecto a una concepción naturalista de la representación artística.

Como puede inferirse de lo expuesto hasta aquí, Schlegel no cree que estos autores le hayan asignado a la producción artística la tarea de imitar la naturaleza en un sentido tradicional. De hecho, tanto la historia del arte de Winckelmann como las reflexiones estéticas de Herder constituyen ya una respuesta frente a la crisis de aquella idea de *belle nature* que había servido de base para el paradigma mimético neoclásico. El punto crítico remitiría, más bien, al modo en que ambos pensadores procuran superar la relatividad estética que había traído aparejada la crisis de la ontología clásica. Para Schlegel lo problemático sería el hecho de que, en los dos casos, el restablecimiento del contenido de verdad de la representación artística se encuentre mediado por la recreación de nuevas instancias de carácter sustancial.

Desde la perspectiva de Schlegel, tanto Herder como Winckelmann introducirían un contenido que resultaría ajeno a la representación artística y opaco desde el punto de vista de la conciencia subjetiva y que, por ello mismo, se presentaría como un obstáculo a la hora de configurar una obra de carácter objetivo. En el caso de Winckelmann esto sucedería a raíz de la transformación del arte antiguo en un modelo naturalde perfección, en la medida en que esto haría de él un ideal de carácter regulativo que solo podría ser vinculado con la representación artística bajo la forma de un interés de orden subjetivo. En el planteo de Herder, en cambio, la restitución de la objetividad poética se vería impedida por su tendencia a pensar la representación artística como expresión de una fuerza natural. Para Schlegel, esto supondría tanto como remitir a esta última – en su absoluta irrepresentabilidad –, y no ya a la necesidad interna de la representación artística concreta, la tarea de dar cuenta del contenido de verdad de la dimensión estética.

Según lo entiende Schlegel, la resolución del problema de la poesía moderna dependería de la posibilidad de redefinir los dos elementos enfrentados en la *Querelle* de tal forma que, en la propia contraposición, pudiera vislumbrarse la identidad profunda de los mismos. Esto supondría, antes que nada, una traducción en términos productivos de aquella totalidad inmanente del arte antiguo que Winckelmann presenta como un hecho de carácter natural. En segundo lugar, resultaría necesario garantizar la reflexividad de la fuerza genética herderiana, a los fines de que la misma pudiese convertirse en causa de su propia determinación.

Schlegel satisfaría este doble objetivo por medio de la introducción de algunos elementos provenientes de la filosofía fichteana. De tal manera que la representación artística sería remitida a la acción incondicionada de un Yo que, además de formarse a sí mismo por medio de una cadena de acciones de carácter inconsciente, debe reconocerse como causa fundante de dicha formación (STOLZENBERG 2009: 27-50). Para Schlegel, el proceso de autoformación inconsciente del yo coincidiría con el desarrollo armonioso de las formas poéticas antiguas, mientras que la autorreflexión del yo, que tendría lugar en un segundo momento del proceso formativo, sería la responsable de la apariencia caótica del arte moderno.

La referencia a una acción inconsciente del Yo se hallaría orientada a exonerar a la imitación del arte antiguo de toda sospecha de heteronomía. Para Schlegel, ella permitiría deducir el arte antiguo a partir de las fuentes naturales y simples de la razón

humana universal, sin verse obligado a aceptar la existencia de una intencionalidad de carácter abstracto y formal.²⁶ La apelación al concepto de reflexión, en cambio, buscaría reconstruir la historia del arte moderno en términos de una superación progresiva de las determinaciones externas de la creación poética. De lo que se trataría en este último punto sería de mostrar que la propia tendencia del arte moderno hacia una mediación reflexiva de todos los parámetros artísticos—esto es, hacia la progresiva racionalización de todas las formas y contenidos poéticos—, apunta hacia el restablecimiento de la antigua objetividad perdida. Al igual que la actividad reflexiva del Yo en la filosofía de Fichte, la reflexividad poética cancelaría de manera progresiva, según Schlegel, la creencia en una instancia objetiva que limita desde fuera la acción de la fuerza productiva. Ella se encargaría de demostrar que, lejos de lo que podía haber creído la tradición, tanto la forma como el contenido de la representación artística encuentran su origen y su fundamento en la propia acción poética de la subjetividad.

Considerado desde esta perspectiva, resulta comprensible el hecho de que el joven Schlegel juzgue prioritario combatir la tendencia de Herdera abandonarse a la acción irreflexiva de las fuerzas naturales, y asuma una actitud más complaciente frente a la perspectiva clasicista. Lo que volvería a aquellos particularmente peligrosos para el arte moderno sería su tendencia a consagrar una imagen sesgada de la subjetividad, en lugar de exigir la destrucción de aquellos obstáculos que impiden el libre desarrollo de la misma. Desde el punto de vista de Schlegel, solo esta última actitud resultaría adecuada para restablecer el primado de la objetividad; esto es, para recuperar aquella “totalidad viviente” que, en el mundo griego, se había ofrecido bajo la forma de un regalo natural. En este sentido, Schlegel señala en una carta de 1793, dirigida a su hermano, que “si ellos [artistas y jueces artísticos] se sienten tan tristes de tener ya algunos conceptos, entonces, no deben detenerse allí sino continuar por un camino lleno de espinas que conduce luego, sin embargo, de nuevo a la naturaleza” (1987: 141).

²⁶ La fijación de Schlegel al punto de partida subjetivo que había introducido la estética de Baumgarten puede apreciarse con claridad en el siguiente pasaje de *Von der Schönheit in der Dichtkunst*: “Los filósofos que quieren correr la prueba del agrado puro del hombre a la existencia del objeto deben negar el ser o la cognoscibilidad de la propiamente dicha naturaleza humana pura” (SCHLEGEL 1981: 26).

Referencias bibliográficas

- ASSUNTO, Rosario. *La Antigüedad como futuro*. Trad. Zósimo Gonzáles. Madrid: Visor, 1990.
- BRÄUTIGEM, Bernd. Eine schöne Republik. Friedrich Schlegels Republikanismus im Spiegel des Studium-Aufsatzes. *Euphorion*, n. 70, p. 315-339, 1976.
- BÜRGER, Gottfried A. Von der Popularität der Poesie. In: *Sämtliche Werke*. München/Wien: Carl Hanser, 1987.
- EICHNER, Harald. Einleitung. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Über Goethes Meister/Gespräch über die Poesie*. Paderborn/München/Wien/Zürich/Schöningh, 1985. p. 26-32.
- GALFIONE, María Verónica. Representación y naturaleza: reflexiones acerca del sentido de la imitación de los antiguos en la Historia del arte antiguo de J. J. Winckelmann. *Revista de Humanidades*, Santiago (Chile), n. 25, p. 165-190, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Berliner Ausgabe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1985. t. XIX.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999. Bd. 13.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Bd. 20.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie des Rechts Berlin 1819/1820*. Hamburg: Felix Meiner, 2000.
- HERDER, Johann Gottfried. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1965. Bd. 2.
- HERDER, Johann Gottfried. *Samtliche Werke*. Berlin: Weidmann, 1892. Bd. VIII.
- HERDER, Johann Gottfried. *Samtliche Werke*. Berlin: Weidmann, 1899. Bd. XXXII.
- HERDER, Johann Gottfried. *Werke. Herder und der Sturm und Drang, 1764-1774*. München/Wien: Hanser, 1984. Bd. 1.
- JAUB, H. Robert. *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink, 1968.
- JAUB, H. Robert. Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”. In: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. p. 67-106.
- KANT, Immanuel. *Crítica a la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- LINK-HERR, Ursula. Manier/manieristisch/Manierismus. In: BARCK, Karlheinz; FONTIUS, Martin; WOLFZETTEL, Friedrich; STEINWACHS, Burkhard (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010. Bd. III, p. 790-846.
- LOVEJOY, Arthur. On the meaning of romantic in early German romanticism. *Modern Language Notes*, n. 31, p. 385-396, 1916 / n. 32, p. 65-77, 1917.
- LOVEJOY, Arthur. Schiller and the Genesis of Romanticism. *Modern Language Notes*, n. 35, p. 136-146, 1920.
- MENNEMEIER, Franz N. *Friedrich Schlegels Poesiebegriff, dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*. München: Wilhelm Fink, 1971.
- PROSS, Wolfgang. Die Begründung der Geschichte aus der Natur: Herders Konzept von “Gesetzen“ in der Geschichte. In: BÖDEKER, Hans Erich; REILL, Peter Hanns; SCHLUMBOHM, Jürgen (Hg.). *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750 1900*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999. p. 187-226.

- SCHILLER, Friedrich. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962. Bd. 1.
- SCHILLER, Friedrich; KÖRNER, Christian. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. München: Winkler, 1973.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1967. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I. 1796-1801*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1979. Bd. 1: *Studien des Klassischen Altertums*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1987. Bd. 23: *Bis zur Begründung der romantischen Schule (15. September 1788 - 15. Juli 1798)*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Schriften aus dem Nachlass. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1981. Bd. 16: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften*. Hg. v. Wolf Dietrich Rasch. München: Carl Hanser, 1965.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literarische Notizen. 1797-1801*. Hg. v. Hans Eichner. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein, 1980.
- SCHNYDER, Peter. *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*. Paderborn: Schöningh, 1999.
- STOLZENBERG, Jürgen. Geschichte des Selbstbewusstseins. Fichte-Schelling-Hegel". In: SANDKAULEN, Birgit et al. (Eds.). *Gestalten des Bewusstseins*. Hamburg: Meiner, 2009. p. 27-50.
- SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. Bd. 1.
- WALZEL, Oskar. Die Sprache der Kunst. *Goethe-Jahrbuch*, I, p. 3-62, 1914.
- WEBER, Heinz-Dieter. *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München: Fink, 1973.
- WELLEK, René. *A History of Modern Criticism 1750-1950*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1981. v. 2. The Romantic Age.
- WINCKELMANN, Johann. J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Reclam, 1969.
- WINCKELMANN, Johann. J. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Weimar: Böhlau, 1964.

Recebido em 02/03/2017
Aceito em 29/05/2017