

# El concepto de 'autonomía' en el pensamiento estético alemán

## su origen y actualidad

Autor:

Rohiand de Langbehn, Regula

Tutor:

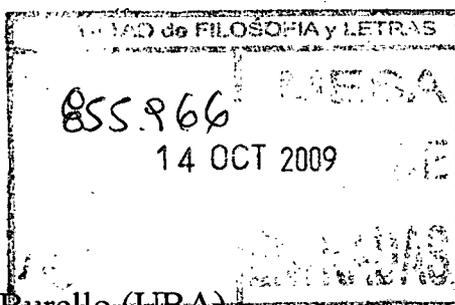
Zubieta, Ana María

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

**Tesis**  
**N. 4.6**



Lic. Marcelo G. Barello (UBA)

Tesis de Doctorado:

**El concepto de 'autonomía' en el pensamiento estético alemán:  
su origen y actualidad**

Directora: Dra. Regula Rohland de Langbehn

Consejera: Dra. Ana María Zubieta

FFyL, Letras, UBA

2009

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

## Reconocimientos

Este trabajo fue hecho mayormente en dos ciudades, Buenos Aires y Heidelberg, y en parte gracias a dos becas doctorales: la de la UBA y la del DAAD. Ojalá ambos países, Argentina y Alemania, mantengan firme su decisión de fomentar la investigación en Humanidades, y ante todo, de proporcionar formación universitaria -incluso a nivel de posgrado- con criterio amplio y de manera accesible.

Además del rol oficial que eficientemente cumplieron en Argentina las Dras. Regula Rohland de Langbehn (UBA) y Ana María Zubieta (UBA), contribuyeron desde Alemania el Dr. Dieter Borchmeyer, anfitrión oficial en Heidelberg, y más útil y desinteresadamente, los Dres. Ulrich Gaier (Konstanz), Michael Einfalt (Freiburg) y David Freudenthal (Frankfurt a. M.), así como los Profs. Karen Saban (Heidelberg) y Pablo Preve (Mannheim). En Buenos Aires, entre la de otros colegas, se destacó la ayuda de los Profs. de la UBA Jorge Goldzsmidt, Nicolás Bermúdez y Matías Bruera. El apoyo incondicional de mi mujer fue la columna vertebral de estos ocho años de estudio. A todos los mencionados, mi sentido agradecimiento.

Buenos Aires, septiembre de 2009

**El concepto de 'autonomía' en el pensamiento estético alemán:  
su origen y actualidad .**

*Índice*

**Presentación**

**I. Definición**

1. Etimología y lexicología
2. Formulaciones convencionales
3. Usos extra-germánicos
4. Primacía de lo literario
5. Alcances históricos
6. Estatuto de la categoría

**II. Gestación**

1. Prehistoria: la Antigüedad greco-romana
2. Un comienzo posible: el Renacimiento italiano
3. Elaboración francesa
4. El desarrollo británico

**III. Preparación**

1. El pensamiento estético alemán hacia 1750
2. Las nuevas disciplinas
3. El "escritor libre" y el "mercado literario"
4. *Sturm und Drang*: el culto del genio

**IV. Formulación**

1. K. P. Moritz
2. I. Kant
3. F. Schiller
4. J. W. Goethe

**V. Institucionalización**

1. Clasicismo
2. Idealismo
3. Romanticismo
4. Restauración
5. Europa, entre el Realismo y el Esteticismo

**VI. Reactualización**

1. Imperio
2. Nietzsche y el Esteticismo alemán
3. Fin de siglo
4. Guerras y vanguardias

5. Alemania, entre la reconstrucción y la división
6. T. W. Adorno
7. El período álgido
8. Posmodernidad

### **Conclusión**

### **Bibliografía**

1. Hasta el siglo XIX (inclusive)  
Compilaciones  
Obras individuales
2. Siglos XX y XXI  
Estudios teóricos, críticos e históricos  
Estudios léxicos y enciclopédicos

Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo. En éste, el lugar del arte se ha vuelto incierto. La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad.

Pero la autonomía del arte es irrevocable. Han fracasado todos los intentos de restituirle al arte mediante una función social aquello en lo que duda y en lo que manifiesta dudar. Ahora bien, su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera.

Th. W. Adorno, *Teoría estética*

## Presentación

La investigación que sigue es una amplia exposición histórica y crítica de una noción moderna que, como tantas otras, recién cobra forma definitiva en el *Sattelzeit* o “período de encabalgamiento” (Koselleck) que va de 1750 a 1800, momento en el que tantos nuevos conceptos fueron formulados en el seno del pensamiento occidental. En tanto se trata de una categoría de uso acotado al campo de la reflexión estética y en la medida en que nos limitamos al ámbito germano parlante, que fue su territorio originario y más fecundo en lo teórico, su aparición es algo esporádica, aunque recurrente, y más allá de invocaciones aisladas que puedan hacerse de ella, su tratamiento se da en el seno de disciplinas tales como la Teoría Literaria y artística en general, la Filosofía, la Sociología, y la Historia del Arte. En sus inicios, este trabajo se proponía efectuar una cala temporal en lo que en la Germanística se conoce como “período artístico” (*Kunstperiode*) o “época de Goethe” (*Goethezeit*), aproximadamente situado entre 1770 y 1830, y describir allí cómo repercutía poéticamente la norma de la autonomía en las diversas producciones literarias en lengua alemana. Nos animaban a ello algunos estudios, como *Autonomie und soziale Funktion der Kunst* de R. P. Janz (1973) y *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe* de D. Borchmeyer (1977), que recorrían la obra de autores específicos –incluyendo a veces también la obra teórica y ensayística– y mostraban las incidencias poetológicas de la categoría, a su vez emplazando dichas producciones en su contexto socio-histórico. Pronto advertimos, sin embargo, que el acotamiento cronológico inicial resultaba por demás estrecho: excluir del tratamiento de la cuestión a Klopstock y Lessing, yendo hacia atrás en el plazo fijado, y a Heine y la ‘Joven Alemania’, yendo hacia adelante, no sólo parecía demasiado tradicionalista en tanto reposición a-crítica de un procedimiento antaño habitual y hoy muy cuestionado, sino que además amenazaba con resultar estéril por su estrechez. Toda periodización es arbitraria, pero ésta, además de dejar afuera conexiones elementales, corría el riesgo de ser irrelevante merced a lo ya hecho previamente, dada la cantidad de estudios concentrados en ese lapso. De este modo, una primera modificación fue la de expandir en ambos sentidos el período histórico abarcado, llevándolo hasta donde pareciera adecuado para concebir más integralmente el tema.

Con esto, no obstante, los problemas recién comenzaban. Pues pronto se hizo evidente que los textos ‘secundarios’ consultados, siempre en la estela de la *Teoría estética* de Adorno (1970), que por su impacto prácticamente parecía haber re-inventado el problema de la autonomía del arte, se referían muy diversamente a la idea de autonomía aplicada a lo artístico-estético, a la

que recurrieran según una definición *ad hoc* y meramente operativa, casi nunca explícita. Así, bien podía ser que por ‘autonomía’ se aludiera o a la situación de profesional económicamente independiente del poeta en la sociedad burguesa, o a la posibilidad de que un escritor imaginara un tema con entera libertad respecto de los referentes reales, o a la decisión de juzgar una obra como un *novum* y sin compararla con obras anteriores (incluso de otras artes) por parte de los críticos, o a la capacidad de gozar una obra sin aplicarla uso práctico alguno por parte del público, etcétera. Las definiciones terminológicas o conceptuales, por cierto, no ayudaban: eran muy escasas, y lo peor es que no siempre coincidían entre sí (según el caso, el énfasis etimológico terminaba en una exaltación de la autonomía como norma de valor de los productos artísticos, el énfasis sociológico destacaba los aspectos inherentes al sistema mercantil, y el énfasis histórico, por su parte, parafraseaba las concepciones clásicas de la idea, en ocasiones cubriendo un arco que iba rápidamente del Idealismo hasta la escuela de Frankfurt). Al cabo de un par de años de lecturas, estaba claro que resultaría mucho más valioso un estudio conceptual que se propusiera ser amplio tanto en sus alcances históricos como en su concepción semántica del mismo, superando cuando fuera preciso, y en aras de la comprensión, los límites del ámbito germano parlante, y de hecho, los límites de la poesía y la literatura. Dos presupuestos complementarios habían quedado, así, destruidos: el de que la idea de autonomía en sentido estético posee una definición más o menos estable en general, y el de que el concepto está estudiado a fondo en la tradición germánica, que tanto lo ha empleado y esgrimido. Antes que una definición, se imponía una genealogía. Disciplinariamente, así, al ir tras las huellas de la noción estética de autonomía y sus nociones afines, el estudio se había ido extendiendo de la Germanística a la Historia del Arte en general, y más aun, a lo que en alemán se conoce como “Historia de los Conceptos” (*Begriffsgeschichte*), un enfoque que supone detectar la actualidad problemática de una idea y describir analíticamente su desarrollo histórico, renunciando a definiciones unilaterales y a conclusiones tajantes.

En rigor, la historia del concepto propiamente dicho debería limitarse apenas a los últimos dos siglos y medio, cuando el racionalismo ilustrado socavó las bases de la tradicional cosmovisión religiosa del mundo, pero nos ha parecido necesario ahondar en la historia profunda a fin de comprender los procesos a largo plazo y las tendencias e influencias a veces ocultas, sin confundir la superficie léxica con lo conceptual. Al contrario de esta amplitud de criterio cronológico, en lo geográfico-cultural nos hemos concentrado, como queda dicho, en el marco germánico, que es por lejos el fundamental en esta materia, para no perdernos en una búsqueda infinita; sólo en pocos momentos hacemos necesarios desvíos en esta línea: sobre todo en lo que llamamos la ‘prehistoria’ del concepto, como es lógico, y a mediados del siglo XIX, cuando la

noción se expande por el resto de Europa y se ve radicalmente reelaborada y reinterpretada. Tampoco hemos procedido con pretensiones de exhaustividad, lo que sería desaconsejable (si no imposible), sino con un criterio de relevancia cultural y de pertinencia temática, ahondando en los momentos y casos más productivos de la discusión. Y aun en estas instancias, sin pretender una descripción integral del pensamiento estético del caso, sino sólo en lo referido al concepto que estudiamos (así, por ejemplo, nos detenemos exhaustivamente en ciertos filósofos cruciales, pero para problematizar sus posibles aportes a la categoría específica, y no para agotar sistemáticamente sus respectivas posturas en materia de estética, algo que podrá hallarse en sus respectivos especialistas). Como nuestro subtítulo lo indica, hacemos deliberado hincapié en el momento en el que aparece el concepto y en nuestro horizonte más reciente, mediante incursiones específicas en quienes hemos detectado como los formuladores de la noción – Moritz, Kant, Schiller y Goethe- y sus máximos reactualizadores –Adorno, P. Bürger y Habermas-. No por ello dejamos de mencionar los hitos más importantes previos y posteriores a dichos períodos, a fin de completar un panorama diacrónico satisfactorio y cuyos momentos menos revisados aquí acaso den pie –y ojalá así sea- a futuros estudios específicos (explorando así una continuidad, siquiera soterrada, que la Germanística por lo general ignoró hasta pocas décadas atrás).

Dada nuestra continua apelación al vocablo ‘autonomía’, cabe aclarar asimismo que no se trata de un protocolo filológico que sólo dé cuenta de cuándo y cómo se usa este término con relación al arte y la estética. Y no porque eso sería demasiado extenso, sino porque sería demasiado breve: aún hoy día, el término es muy específico y no de uso común. En cambio, tratamos de cubrir el campo semántico del concepto en sus ocurrencias más relevantes, sin desatender conceptos que le son esencialmente afines, como el de ‘genio’ o ‘artista libre’, o que bien son directamente sinónimos, como “valor propio” o “valor inherente” (*Eigenwertigkeit*) o “legalidad propia” o “normatividad propia” (*Eigengesetzlichkeit*). Más que de la forma escrita de las ideas implicadas en el macro-concepto de ‘autonomía’ artístico-estética, nos hemos ocupado de las ideas mismas, pero sólo en tanto y en cuanto se dan en forma más o menos combinada y sistematizada. Dada la enorme complejidad semántica y la diversidad léxica de la idea, nos resultó imprescindible comenzar con una exposición sobre los sentidos y usos posibles del concepto; la llamamos “definición” en aras de síntesis, porque en rigor de verdad es un estudio terminológico que contrapone y problematiza varias definiciones, para dar cuenta de la complejidad de la cuestión. Luego de esta sección, necesaria como planteo introductorio, sobrevienen los capítulos históricos, alineados en orden cronológico desde la Antigüedad clásica hasta la denominada ‘posmodernidad’. No sólo hemos tratado de atenernos a la historia de la

idea en el ámbito germano parlante, sino que además, en la medida de lo posible, hemos procurado hacerlo con bibliografía alemana, a fin de ilustrar y facilitar el aspecto reflexivo. De especial importancia es aquí el capítulo III (“Formulación”), en el que describimos las instancias propiamente fundacionales del concepto de ‘autonomía del arte’ o ‘estética’; contra lo que podría suponerse, al ponerlos en una nueva serie creemos efectuar aportes valiosos acerca de autores sobre los que presuntamente ya estaría todo dicho. Concluido el relevamiento histórico, en unas últimas páginas hemos querido aun hacer un recuento de la investigación, enumerando algunas conclusiones y consideraciones bibliográficas.

A los fines de una exposición más clara y organizada, hemos tratado de concentrar en un mismo lugar el tratamiento de autores marcadamente longevos o productivos, que por ende se caracterizan por periodizaciones internas, de modo que a veces el desarrollo cronológico no es del todo lineal. Lo mismo sucede con los ‘formuladores’ y los ‘reactualizadores’, en los que a veces subsumimos algunos desarrollos ajenos importantes, o que bien se superponen con el tratamiento por separado que hacemos del período al que pertenecen.

Ha de quedar en claro que aquí estudiamos el uso teórico-crítico de la idea de ‘autonomía’ en el campo artístico y estético, no su aplicación o sus efectos concretos en el plano de la inmanencia de las obras de arte. De ahí nuestra concentración en textos teóricos, críticos, metodológicos, estéticos, y en fin, textos de ‘no-ficción’, por sobre obras literarias o de otras artes –por ejemplo, cinematográficas- en sí, con excepción de aquellas dignas de mención por su notable valor reflexivo y poetológico. A esto se suma una aclaración metodológica sobre el trabajo con la bibliografía: dada la índole transversal de nuestro estudio, hemos renunciado a la típica división entre fuentes primarias y textos secundarios, que supondría una clara cesura cronológica. De haberla, ésta estaría situada acaso a fines de la década de 1960, pero dejaría a muchos pensadores –sobre todo a los que se desempeñaron en el ámbito más o menos cercano a la Escuela de Frankfurt- en una posición equívoca. Aunque en su génesis la idea de autonomía fue elaborada por “poetas y pensadores” sumamente originales y controversiales, a lo largo del tiempo los artistas fueron progresivamente dejando de hacer aportes significativos, y ésta fue quedando relegada a críticos y pensadores sin obra artística propia, pasando de ser una herramienta creativa a ser casi puramente un concepto crítico, y pasando de las discusiones sobre poética al campo de lo *wissenschaftlich*, lo académico. Ese matiz se hace evidente en el propio material, y se delata en el hecho de que lo que llamamos ‘continuidad’ del concepto tiende a ser hoy en día un intento de redefinición y reformulación que trata (infructuosamente) de reducir su polisemia inherente.

En tanto nuestro objeto de estudio no es sólo el concepto estético de autonomía, sino también

la historia de cómo se estudió dicho concepto en el ámbito germano parlante, hemos preferido citar textualmente -incluso *in extenso*- a parafrasear o hacer meras alusiones cuando la referencia era importante y sumamente adecuada a nuestras necesidades argumentativas; de aquí las continuas cesiones de palabra a los propios involucrados, cesiones cuya fluida integración al presente trabajo a menudo hace olvidar que muy normalmente se trata de verdaderos hallazgos filológicos, en tanto sintagmas dispersos en obras extensas y no necesariamente de índole poético-reflexiva. Asimismo, hemos procurado no repetir dichos propios o ajenos, por lo cual hemos buscado comentarios alternativos para ilustrar cuestiones similares. Con todo esto, creemos y queremos contribuir a la exigua bibliografía específica en español. En este mismo sentido, hemos integrado las traducciones existentes -que muy ocasionalmente corregimos- a nuestras traducciones de textos inéditos (que diferenciamos con comillas punteadas), remitiendo en todos los casos a la bibliografía final. Acaso contraviniendo un básico principio filológico, pero en atención a la legibilidad lo más amplia posible del trabajo, no sólo mencionamos las obras que fueron traducidas al español con el título que oportunamente recibieron, sino que además nos referimos a las obras inéditas también traduciendo literalmente su título; con este mismo ánimo es que hemos traducido todos los términos en lengua extranjera, y no sólo las citas, reproduciendo entre corchetes aquellas expresiones especialmente relevantes o ambiguas. Cabe aclarar que prácticamente la totalidad de las obras importantes fueron consultadas además en su lengua original, lo cual nos ha permitido no pocas veces hacer aclaraciones de términos originales incluso al citar una traducción.

Este trabajo se extendió en el tiempo y en el espacio lo suficiente como para realizar nuevas revisiones y actualizaciones bibliográficas, incluso en cuanto a las traducciones aparecidas entre tanto. Por esto, también la primera década del siglo XXI ha quedado integrada, permitiéndonos formular y justificar hipótesis sobre el actual horizonte 'posmoderno'.

## I. Definición

*Índice:* 1. Etimología y lexicología; 2. Formulaciones convencionales; 3. Usos extra-germánicos; 4. Primacía de lo literario; 5. Alcances históricos; 6. Estatuto de la categoría.

*Sumario:* La categoría de 'autonomía' fue introducida en el pensamiento estético alemán como constatación de la especificidad de la creación artística y la recepción estética, y de inmediato fue sometida al estudio de sus posibilidades de repercutir sobre la sociedad. Desde entonces, ha estado por sobre o por debajo de la superficie de todas las discusiones en materia de arte. En los últimos años, tras un intenso período de tratamiento y análisis de la categoría signados por la polémica e incluso en el ámbito de la opinión pública (con su auge a comienzos de la década de 1970), se ha operado un reencadre de ésta que la instala casi exclusivamente en el campo de la estética académica, donde se procura definirla o al menos, exponer las dificultades para una definición homogénea y suficiente. Después de los años setenta, el concepto desaparece de la vida pública alemana, pero empieza a aparecer en los diccionarios y enciclopedias. No sólo el significado del concepto está en duda, sino ante todo el sentido: mientras que los investigadores oscilan entre una determinación más sociológica (como 'emancipación', 'libertad', etc.) o más lógica (como 'legalidad propia', etc.) de la idea, la mayor duda actual es si se trata de una norma de valor o de una noción descriptiva. Asimismo, sólo recientemente también las naciones vecinas han tomado conciencia del problema tal como se planteara específicamente en Alemania hacia el 1800.

### 1. Etimología y lexicología

Aunque nacida explícitamente en el seno del idealismo filosófico y el clasicismo literario, recién a fines del siglo XVIII, la categoría de 'autonomía' con relación a la esfera estética y la praxis artística ha sido una verdadera piedra de toque para todo el pensamiento alemán moderno, en tanto se sitúa a la base del criterio de evaluación de las obras, y subsume, con la aparente sencillez de una expresión formulaica (las más usuales son *Autonomie der Kunst*, "autonomía del arte", y *ästhetische Autonomie*, "autonomía estética"), una amplia gama de problemas y matices en permanente estado de discusión y reformulación, e incluso en estado de postergación indefinida. En tanto idea carente de sentido consensuado (es notoria la resistencia teórica a ensayar siquiera una definición tentativa que se registra hasta tiempos recientes), y hasta carente de plasmación uniforme, las complicaciones terminológicas que atañen a esta categoría estética no son una mera cuestión de detalle: son el obvio reflejo de la indefinición que aqueja a este concepto, que como prácticamente todos los conceptos, es un producto histórico.

Etimológicamente, y sin ánimos de hipostaziar las etimologías en pos de exactitud o autenticidad, la idea de autonomía como autodeterminación o autorregulación se presenta *prima*

*facie* como asaz inequívoca: el vocablo griego *autonomía* –del cual deriva su homónimo latino– designa específicamente la capacidad propia de cualquier ente u organismo de darse a sí mismo (*autós*) su propia ley (*nómos*), es decir, de regular por sí solo su funcionamiento, constituyéndose en su propia autoridad.<sup>1</sup> Pertenece, por lo tanto, a la misma familia semántica que las ideas de libertad, independencia, soberanía, emancipación, e incluso autosuficiencia y autarquía, categorías fundamentales para la antigua cosmovisión social –y *a fortiori*, individual– del mundo helénico en la época clásica (hacia el siglo V AC). Por ende, aparece ya en el más temprano pensamiento socio-político helénico: en Heródoto y Jenofonte, por caso, en quienes vale por la independencia política de una *polis*. En la *Antígona* de Sófocles, el gran trágico de la subjetividad helénica, la palabra ya es usada, por extensión, en un sentido ético, y ya en la era cristiana, el sofista Himerio (ca. 315-386) parece haberla utilizado por primera vez en estricto sentido estético, como “*poietikés autonomías*” (por oposición a las reglas prefijadas por las convenciones retóricas).<sup>2</sup> El término se reincorpora a la filosofía –y ante todo a la jurisprudencia– durante el Renacimiento, tras una virtual desaparición de la escena en la Edad Media («El Medioevo no conoce el concepto de autonomía»; Pohlmann, 1971: 702), preanunciada ya por su escaso uso en el pensamiento romano. Y es el pensamiento renacentista, en efecto, quien lo inscribe de lleno en la filosofía política moderna, con un sentido como el que Max Weber le confiere en su clásica definición de ‘autonomía’ como categoría política en *Economía y sociedad* (1922): “el concepto de autonomía se halla ligado, para hablar con alguna precisión, a la existencia de un círculo de personas determinable en algún modo en función de ciertas notas [*Merkmalen*], aun cuando éstas sean cambiantes, círculo personal que, ya sea por consenso o en virtud de estatuto, se halla sujeto a un derecho particular que puede, en principio, modificar libremente. El concepto no se altera, sea cual fuere el aspecto de este círculo personal, ya se trate, por ejemplo, de una sociedad anónima, de un ayuntamiento o de un estamento, de un gremio, de un sindicato o de un estado feudal. [...] la autonomía de un círculo personal, surgida por consenso o estatutariamente, es cualitativamente algo más que simple libertad contractual” (Weber, 1992: 560).<sup>3</sup>

La Ilustración, finalmente, lleva la categoría del “círculo de personas” al nivel individual de la

<sup>1</sup> Para una definición y una historia del concepto en sentido amplio (no estético) y dentro de la tradición germano parlante, cfr. los respectivos artículos de R. Pohlmann (1971) y E. Feil (1987).

<sup>2</sup> El fragmento –según la versión alemana de H. Völker– reza así: «Quizás se pensará que es superfluo analizar las reglas apropiadas [*kunstgerechten Regeln*] para los discursos nupciales. Porque cuando rigen Himeneo, los coros nupciales, y la audacia de la libertad poética [*dichterische Freiheit*], ¿queda lugar para el arte?» (Himerios, 2003: 154). El hallazgo filológico, en Pohlmann, 1971: 702.

<sup>3</sup> Max Weber, a su vez, podría haberlo retomado de Wilhelm Dilthey, quien lo habría reintroducido en la academia alemana: «Parece que Dilthey es de mucha importancia para el uso universal de ‘autonomía’ como rasgo distintivo del moderno desarrollo del hombre y del mundo en general. ‘Autonomía’ le sirve como macro-concepto y como concepto rector, que utiliza sin restricciones» (Feil, 1987: 27).

subjetividad humana, postulando que cada ente ha de ser autónomo no sólo ya en el sentido político original, sino también en el sentido antropológico de que cada individuo ha de ser autónomo intelectualmente, si domina lo sensual que hay en él (no sólo si se ‘libera’ de los demás, sino además si se libera de sus condicionamientos mayormente físicos y los pone al servicio de la razón). En la tradición de la Ilustración alemana, y aunque Christian Wolff aún utiliza el término en 1756 en sentido puramente político (un sentido, por ejemplo, cuyo mejor exponente es el preámbulo de la Constitución norteamericana de 1776), es recién Kant quien le asigna un auténtico papel central desde el punto de vista antropológico. En el contexto de su así llamado ‘rigorismo ético’, la autonomía moral aparece como la precondition *sine qua non* de la libertad en sentido ético y como superación de la mera acción guiada por la voluntad, que es esencialmente heterónoma.<sup>4</sup> Pues “toda justificación heteronómica contradice, según Kant, a la dignidad de la vida moral. Todo lo que sirve a otro fin, en el mundo de los fines no tiene más que precio. La dignidad, por el contrario, corresponde solamente a lo que es un fin en sí y por sí mismo y para el cual existe todo lo demás. [...] El concepto de autonomía es la llave para el conocimiento de la vida práctica” (Windelband, 1951 II: 96).

Consumación encarnada de la *Aufklärung*, Kant pasa de hablar de la autonomía moral en tanto capacidad de autodeterminación humana en virtud del uso de la razón a la autonomía como categoría del juicio de gusto, expandiendo en forma directa las posibilidades de su ‘antropología trascendental’. Como lo establece el prólogo a la *Crítica del Juicio* (1790), la última de sus tres grandes ‘críticas’, en el sujeto humano más allá de lo empírico existen tres *Seelevermögen* o “capacidades psíquicas” superiores que son de por sí ‘autónomas’: el entendimiento, el juicio y la razón. Más adelante en el mismo tratado, asimismo, introduce la premisa de que el “*Genio* [...] da la regla al arte” (Kant, 2003: 273). Como se ve, Kant postula en verdad una doble autonomía, o mejor dicho, dos aspectos sustanciales de la idea: mediante el concepto de genio, la de la producción artística con respecto a otras prácticas e incluso con respecto a los modelos del pasado; mediante el sujeto trascendental, la del juicio de gusto con respecto a intereses y criterios exógenos (la satisfacción moral, el placer sensual, etc.). Esta segunda variante, que la psicología analítica de Kant expone como ‘autonomía de la capacidad de juzgar’ estéticamente, sin ingerencia del entendimiento ni de la razón, marca un aspecto psicológico del concepto, el de la recepción, más allá del económico-operativo (libertad del arte y el artista) y el ontológico (la obra de arte como organismo autosuficiente). Seguramente porque el sujeto trascendental kantiano -impersonal y suprahistórico- cayó en desuso como categoría filosófica, este abordaje

<sup>4</sup> Para una ligazón entre el pensamiento de Kant, el concepto de autonomía y las ideas de libertad y democracia, v. Mannheim, 1957: 266s. Como tantos otros, Karl Mannheim jugó el papel de defender los valores democráticos alemanes fuera de Alemania durante el régimen nazi.

será escasamente recuperado en las discusiones crítico-teóricas posteriores, salvo en las discusiones específicamente centradas en este filósofo o sus continuadores inmediatos (Schiller, Schelling, etc.), o bien aquellas inspiradas de algún modo en ciertos ideales ilustrados, por muy *sui generis* que sean.<sup>5</sup>

La apropiación kantiana del término es por cierto tan recurrente en algunos de sus escritos que el vocablo ha quedado casi indisolublemente unido a su persona, incluso en el campo de la estética.<sup>6</sup> Y al mismo tiempo, dicha apropiación es tan renovadora y *sui generis* que hace difícil no pensar en una total ruptura terminológica, más allá de la continuidad morfológica: «La ocasional aplicación literal del concepto también en sentido ético y estético que se hace en la literatura griega no tiene nada que ver con la enfatización de éste en el Idealismo alemán. La captación del concepto de autonomía por parte de la filosofía kantiana tomándolo del ámbito jurídico-político [...] y su postulación de una auto-legislación [*Selbstgesetzgebung*] propia de la razón teórica del sujeto está evidentemente ligada al surgimiento de los modernos conceptos de sujeto y de individualidad, la concomitante idea de genio, y la liberación del arte respecto de la concepción clásico-humanista, heterónoma, que desconoce una libertad que incluye la carencia de función» (Wolfzettel, 2000: 432).

Así como Kant fue quien introdujo el uso del término ‘autonomía’ en el campo propiamente estético, está claro que fueron recién sus lectores primeros y más calificados quienes le dieron plena carta de ciudadanía. Kant es quien autoriza la palabra –y de hecho, la idea en general– para que habite en el ámbito estético, y más tarde empieza a plasmarse sintéticamente la idea de una ‘autonomía’ en la producción y la recepción del arte. Esto se hace patente con Schiller en su intercambio epistolar con su amigo G. Körner a partir de 1790, si bien todavía en el reducido ámbito de la élite intelectual alemana con epicentro en Jena y Weimar. Aunque prefiera otras expresiones, el Schiller bajo el impacto pleno de Kant se vale con toda naturalidad de sintagmas tales como *Autonomie in der Erscheinung* (“autonomía en la apariencia”), *Autonomie in der Technik* (“autonomía en la técnica”), o *Autonomie des Sinnlichen* (“autonomía de lo sensible”) para definir la compleja noción que informa toda su estética de madurez, y al tiempo que termina de imponer la noción en el pensamiento estético de su época, coadyuva a bautizarla como ‘autonomía’. Más aun, subiendo la apuesta de Kant, por así decirlo, que en la segunda introducción a la *Crítica del Juicio* (§ V) hablaba de una “heautonomía” (es decir, una autonomía autoconferida) como principio *a priori* que la facultad de juicio se aplica a sí misma

<sup>5</sup> En su completo estudio sobre la Escuela de Frankfurt, R. Berman insiste en filiar terminológicamente a Adorno y Horkheimer con Kant: «Para la Teoría Crítica, la autonomía es el proyecto de un sujeto que no está sustraído a la determinación heterónoma, pero que es capaz de sustraerse» (Berman, 1989: 15).

<sup>6</sup> «Autonomía estética es la salida del arte de su culpable minoría de edad», dice alusivamente D. Borchmeyer (Wittkowski, 1990: 277).

para juzgar la naturaleza, el gran dramaturgo suabo llega a aplicar esa propiedad gnoseológica humana a las formas sensibles en sí: “La forma, en su sentido más propio, ha de ser a la vez determinante de sí misma y estar determinada por sí misma; lo que ha de darse no es mera autonomía, sino heautonomía” (Schiller, 1990: 61). El ejemplo sirve para ilustrar la fuerza mimética que los términos usados por Kant ejercían sobre Schiller y los lectores de la época.

Sutilezas léxicas aparte, no hay que perder de vista que un ideal de libertad *absoluta* supone la postulación de que esa libertad es ante todo un don autoconferido; la pulsión propia de la categoría a afirmarse como un absoluto ha llevado a muchos a matizarla (normalmente, calificándola de ‘relativa’),<sup>7</sup> e incluso hasta negarla.<sup>8</sup> «Hasta lo autónomo surge sólo gracias a la interacción», advertirá Wolfgang Iser ya en los años noventa del siglo pasado (Iser, 1996: 224), un contexto ‘posmoderno’ y por ende desfavorable para rescatar nociones con aires ilustrados y racionalistas. Y es que el concepto de autonomía estética se vio amenazado desde el principio por una radicalización del valor socio-cultural del arte, que pretendía ponerlo por encima de cualquier otro factor cultural, e incluso vital. Este proceso se echó a andar ya con el Romanticismo alemán, y a la sazón desembocó, como se sabe, en el movimiento denominado ‘esteticista’, bajo la consigna de *l’art pour l’art*. Pero Viktor Žmegač recuerda que no se debe confundir «la diferencia entre *autarquía social* [*gesellschaftliche Autarkie*] y *autonomía lógica* [*logische Autonomie*]”, pues se trata de «una distinción fundamental, sin la cual son inevitables las confusiones conceptuales» (Žmegač, 1996: XXV).<sup>9</sup>

A pesar de su rica historia, el término ‘autonomía’ no parece gozar de gran reconocimiento lexicológico al día de hoy, situación que se agrava tanto más si la búsqueda se restringe al ámbito artístico-estético. Los diccionarios especializados, enciclopédicos o lexicográficos, a menudo pasan por alto la expresión (o algún sinónimo que la reponga), delatando así su apenas mediana integración al campo intelectual y cultural, condición que sólo en fecha muy reciente fue remediada.<sup>10</sup> Todavía en 1982 se quejaba el historiador de la literatura Gerhard Sauder, al

<sup>7</sup> Cfr. el señero estudio de B. Lypp, 1972, que oponía- al calor de los acontecimientos de fines de la década de 1960, el “absolutismo estético” (concepto peyorativo, que combina el *Ancien Régime* con el culto del *art pour l’art*) con la “razón política”.

<sup>8</sup> «Puesto que la conciencia del ser humano está determinada por la sociedad en la que vive, toda postulación de autonomía –en cualquier ámbito que se la aplique- es una ficción» (Verspohl, 1972: 199). En una discusión especializada en el tema, y llevando la cuestión a un tono humorístico, W. Wittkowski y B. Bräutigam llegan a sugerir, incluso, que «la autonomía es un invento de la Germanística» al constatar lo difícil que es definirla (Wittkowski, 1990: 172).

<sup>9</sup> La distinción repone, a su vez, una anotación de Brecht en sus diarios durante el exilio, cuando el 24/8/40, a raíz de la poesía de Wordsworth, éste nota «cuán diversa es la función del arte» y concluye diciendo: «El arte es un ámbito autónomo [*autonomer Bezirk*], si bien bajo ninguna circunstancia es un ámbito autárquico» (Brecht, 2000: 417).

<sup>10</sup> Por citar algunos casos conspicuos del horizonte actual, a modo de diagnóstico panorámico: no hay entradas respectivas ni en el *Lexikon der Kunst* de la editorial Herder (1987s.), ni en el reputado *Kunstlexikon* de P. W. Hartmann (1997), ni en *Der Brockhaus. Kunst* (2001). Referencias de escaso desarrollo, en cambio, pueden hallarse

verificar la respectiva entrada sobre ‘autonomía’ a secas en el *Diccionario histórico de filosofía* editado por J. Ritter, diciendo: «Lamentablemente falta una sección específica sobre el concepto de autonomía en la estética» (Sauder, 1982: 133). En 1992, el *Diccionario de estética* editado por Henckmann y Lotter dedicó una carilla al concepto, al que, tras homologar con el de “autolegislación” (*Selbstgesetzgebung*), define como “la protección de lo estético y del arte frente a las exigencias y leyes que los quieren someter a la autoridad de la moral, la política y la religión (heteronomía), en beneficio de una práctica libre que obedezca únicamente a las leyes de la belleza y/o del arte” (Henckmann, 1998: 29). Recién en el año 2000, casi simbólicamente, los *Conceptos básicos de estética (Ästhetische Grundbegriffe)*, inscriptos en la corriente disciplinaria de la “historia de los conceptos” (o “historia conceptual”),<sup>11</sup> presentan en su primer tomo una larga entrada (casi cincuenta páginas) histórico-terminológica sobre “Autonomie”, de méritos indiscutibles por sus alcances. Más allá de sus posibles deficiencias,<sup>12</sup> este rico artículo –que comienza declarándose como *problematische Begriffsgeschichte*, una “problemática historia del concepto”- viene a probar dos datos importantes por igual: que el concepto de ‘autonomía’ es esencial para la discusión actual sobre cuestiones de estética, y que a la vez carece de un sentido unívoco y consensuado, obligando a una descripción histórica en lugar de una definición lógica del mismo.<sup>13</sup>

Incluso podría irse más lejos y señalarse que el concepto mismo de autonomía no es demasiado importante en sí, más allá del campo de aplicación. En un estudio terminológico, el autor constata el problema inicial de la *presunta evidencia*: «‘Autonomía’ es actualmente un concepto tan corriente como al parecer evidente con el que designar una realidad fundamental y

---

por ejemplo en el *Lexikon der Kunst* de la casa Seemann (1987s.), donde la entrada “Autonomie der Kunst” remite meramente a otras tres (“Avantgarde”, “Kunst” y “L’art pour l’art”); en la brevísima sub-entrada “Autonomie der Kunst” del *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (1998) de la editorial académica Felix Meiner (donde confusamente se define al arte como «autónomo tanto ante la artesanía como ante [...] la ciencia»; Regenbogen, 1998: 88); o en los artículos de una carilla en el *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie* (2004) y en el *Metzler Lexikon Literatur* (2007). Hasta la fecha, sólo el extenso artículo de Wolfzettel y Einfalt (2000) le da el merecido lugar al concepto específico, más allá de las definiciones estrictamente filosóficas y filológicas que podían encontrarse ya en sendos primeros volúmenes del señero *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971s.) editado por J. Ritter y del *Handbuch Philosophischer Grundbegriffe* (1973), los que por supuesto atendían al concepto genérico y no a su aplicación estética. Curiosamente, los *Geschichtliche Grundbegriffe* no registran ni siquiera el término “Autonomie” a secas, aunque sí, en cambio, “Autarkie”. En el plano histórico, por cierto, hay que decir que en el fundacional *Deutsches Wörterbuch* de los hermanos Grimm no figuraban ni el término “Ästhetik” ni “Autonomie”. Sin embargo, sí aparece tempranamente “Autonomie” (definida como la «capacidad de orientar sus ocupaciones, actos y circunstancias jurídicas según direcciones elegidas por sí mismo») en la *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* de 1821 (Ersch, 1821: 485).

<sup>11</sup> Para una aproximación a la misma, v. Koselleck, 1992: 107-129. Las primeras definiciones programáticas de peso académico figuran en los primeros tomos de Ritter, 1971, y Brunner *et al.*, 1972.

<sup>12</sup> Ante todo, el hecho de que el artículo está dividido en dos secciones a cargo de sendos especialistas, Friedrich Wolfzettel y Michael Einfalt, que por su respectiva especialización en literatura francesa acaban ofreciendo un abordaje más extragermánico que nacional del problema.

<sup>13</sup> Que este trabajo no se ha integrado a la producción académica alemana como una insoslayable referencia lo muestra su ausencia en las bibliografías de Engelhard, 2004, y Bradl, 2005 (artículos, ambos, que abordan específicamente el problema de la autonomía del arte en Kant y en Hegel, respectivamente).

universal; vale por autodeterminación [*Selbstbestimmung*] del ser humano, de la sociedad o incluso, sin que el uso metafórico resulte problemático, autodeterminación del mundo, meramente. [...] Lo que es la ‘autonomía’ se presupone como algo evidente casi sin excepciones» (Feil, 1987: 25); y luego arriba a una conclusión crítica: «El saldo es que ni antes de Kant ni en Kant, ni en sentido político ni en sentido filosófico, ‘autonomía’ es un concepto extendido y central; ‘autonomía’ no significa una autodeterminación [*Selbstbestimmung*] universal y absoluta, sino una autodeterminación en el marco de una determinación superior e interna. Por ende, hay que diferenciarlo de soberanía [*Souveränität*] y autocracia [*Autokratie*], que van más allá de la ‘autonomía’» (*ibid.*, 107).

En rigor de verdad, no sólo el de ‘autonomía’ es un término problemático dentro de este campo. Los pares a los que normalmente se lo asocia para expresar la idea aquí estudiada, la “estética” y lo “estético” (*Ästhetik, ästhetisch*) o el “arte” (*Kunst*) como concepto global, son producciones léxico-conceptuales originales del siglo XVIII, y más específicamente, de la segunda mitad del mismo. Como bien comenzaron a marcarlo numerosos académicos alemanes e ingleses a mediados de 1950, la importancia de las nuevas palabras advenidas al vocabulario europeo dieciochesco como expresión de cambios históricos y culturales es un dato que no debe perderse de vista si se quiere comprender el pasado fundante de nuestra actual cultura occidental. Es sabido que este abordaje lingüístico de la historia desembocó en una específica disciplina académica alemana, la *Begriffsgeschichte* (“historia de los conceptos”),<sup>14</sup> y ha sido precisamente esta especialidad historiográfica la que mejor ha demostrado cuán vigente está todavía esa verdadera ‘revolución léxica’, que según el más eminente miembro de esta corriente, Reinhard Koselleck, se dio ante todo en el *Sattelzeit* o “período de encabalgamiento” que va de 1750 a 1800. De hecho, también el determinante concepto de “estética” fue introducido en la cultura moderna hacia esta época, y también por el pensamiento alemán, al que la disciplina quedaría por ende directamente afiliada.<sup>15</sup> Más aun: fue acuñado como un neologismo técnico por A. G. Baumgarten, un discípulo de Christian Wolff y de la escuela racionalista leibniziana, quien ya en su escrito de promoción académica introduce el término para definirlo luego en su

<sup>14</sup> Erich Rothacker consolidó la disciplina fundando la revista *Archiv für Begriffsgeschichte* ya en 1955, cuyos editores serían luego H.-G. Gadamer y J. Ritter, a su vez el editor del célebre *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. También hacia esos años se constituyó el grupo –incluyendo a R. Koselleck– que luego daría lugar a los *Grundbegriffe* en 1967. En el caso inglés, pueden destacarse los tempranos comentarios de Raymond Williams (*Culture and Society*, 1958) y Eric Hobsbawm (*The Age of Revolution*, 1962), que aunque expresan la toma de conciencia sobre el tema, no merecen mayor desarrollo (algo que el propio Williams subsanó años después con su posterior volumen léxico *Keywords*).

<sup>15</sup> A fines del siglo XIX, Marcelino Menéndez y Pelayo supo observar, con humor: “Aunque la Estética no sea exclusivamente ciencia alemana, como pregonan con su admirable y habitual modestia los críticos ultra-rhenanos, no puede negar, el más prevenido en contra de ellos, que desde los últimos años del siglo XVIII hasta el momento actual, sólo en Alemania ha alcanzado la filosofía del arte un verdadero y orgánico desarrollo; sólo allí tiene verdadera historia” (Menéndez y Pelayo, 1886 IV 1: 7-8).

*Aesthetica* (1750-1758) con una formulación ya célebre: “*Aesthetica* [...] est scientia cognitionis sensitivae” (*ibid.*: 79).<sup>16</sup> Desde entonces, e independientemente de las redefiniciones que sufrió la estética como área de la filosofía práctica, el atributo ‘estético’ fue perdiendo su relación filológica con el plano sensible como instancia cognitiva,<sup>17</sup> hasta quedar limitado al campo de las artes; hoy, ‘estético’ (*ästhetisch*) y ‘artístico’ (*artistisch*) a menudo valen por sinónimos, más allá de la inflexión que el primero hace en el plano de la recepción y el segundo, en el de la producción. Como sub-disciplina filosófica, la estética no ha dejado de crecer desde el destronamiento de la metafísica a manos de la Ilustración. Para marcar la idiosincrasia germánica por la que el término estaría signado, R. Grübel opone la tradición estética alemana a la anglosajona y observa: «La estética alemana, en cambio, se aferró al delineamiento de lo bello como un valor intrínseco [*Eigenwert*], cancelando tanto el objetivismo como el subjetivismo del valor» (Grübel, 1996: 605).

Y si bien no puede decirse que en este crucial período haya surgido la palabra *Kunst* (“arte”), sí puede afirmarse al menos que lo que le aconteció a este vocablo fue una notoria resemantización, pautaada ante todo por la aparición cada vez más frecuente de la forma singular (cual si hubiera algo quintaesencial a todas las artes) y por su específico acotamiento al campo intelectual-espiritual,<sup>18</sup> en desmedro del campo de la praxis (aun cuando el término *Kunst* deriva del verbo *Können*, o sea el “poder hacer”<sup>19</sup>). Este fenómeno se repite, cabe aclararlo, en todas las principales lenguas europeas.

Es así, entonces, que las diversas ideas parciales (‘autonomía’, ‘arte’, ‘estética’) que las típicas fórmulas de la categoría de autonomía en el ámbito estético subsumen aparecen en Alemania poco antes de 1800, junto con las condiciones materiales y sociales que les dan marco, si bien tardan en fundirse en un sintagma simple y autoevidente (algo que se irá dando a lo largo del siglo XIX).

## 2. Formulaciones convencionales

<sup>16</sup> Respectivamente, «ciencia del conocimiento y la representación sensibles», y «La estética es la ciencia del conocimiento sensible». Como bien lo resalta Wolfgang Iser: «Baumgarten ha acuñado la expresión ‘estética’ como forma abreviada de *episteme aisthetiké*» (Iser, 1996: 65), es decir, con clara intención cognoscitiva. Para una visión problemática de la etimología del concepto, v. el artículo de C. Peres en Körner *et al.*, 1986: 5-48.

<sup>17</sup> Vale la pena recordar que el griego *aisthesis* equivalía en la Antigüedad clásica al latino *sentio*, que en español es etimológicamente familiar.

<sup>18</sup> Para una buena síntesis de este proceso, v. Kristeller, 1951.

<sup>19</sup> V. J. y K. Grimm, V: 2667. Valiéndose de esta etimología, Schopenhauer podrá decir: “En moral, la buena voluntad es el todo; nada, en el arte. En el arte se necesita poder, como lo indica la palabra alemana” (Schopenhauer, 1942: 785).

En el campo cultural general, ocasionalmente se habla de una autonomía de los signos (Mukarovsky),<sup>20</sup> una de los textos escritos respecto de sus autores (Ong),<sup>21</sup> y hasta una autonomía de las artes entre sí. Sin embargo, más allá de la relación de cercanía o afinidad que éstas puedan tener, todas estas ideas son distintas al concepto funcional y más tradicional de autonomía en el ámbito estético, un concepto que por lo general es una suma de ideas parciales.

En lengua alemana existe hoy una doble fórmula instituida en el uso común, por sedimentación y decantación, y que normalmente también ha arraigado con traducción literal en las lenguas de países vecinos: *Autonomie der Kunst* (“autonomía del arte”) y *ästhetische Autonomie* (“autonomía estética”). A su vez, ambas conocen una formulación alternativa y menos frecuente: el compuesto *Kunstautonomie* y *Autonomie des Ästhetischen* (“autonomía de lo estético”). Literalmente, las dos dicen algo distinto, y que en todo caso podría ser un elemento parcial de un macro-concepto mayor. Sin embargo, se las suele usar como equivalentes directos, salvo cuando se pretende marcar una diferencia específica (por ejemplo: «Ya sea como forma de conocimiento, ya sea con relación a un efecto específico o la satisfacción de una necesidad específica: el valor estético (y la implícita idea de autonomía a él asociada) también ha sobrevivido a la moderna crisis del arte, por lo que hoy quizás se debería hablar más de una autonomía de lo estético en sentido antropológico que de una autonomía del arte»; Wolfzettel, 2000: 436). Por cierto, también se emplean las expresiones *Autonomie des Schönen* (“autonomía de lo bello”) y *Autonomie der Ästhetik* (“autonomía de la estética”), destinadas a remarcar la independencia de los objetos artísticos o de la disciplina que los estudia (no concibiéndola como mera disciplina ancilar de la filosofía), respectivamente. Y para referirse a la postura de quien defiende la autonomía en el ámbito estético, suele hablarse de *Autonomieästhetik* o *Ästhetik der Autonomie* (“estética de la autonomía”), que remite siempre al Idealismo y/o al Clasicismo de Weimar.

Aunque a menudo las dos variantes más usuales se usan como sinónimos, en principio no es lo mismo hablar de autonomía estética que de autonomía del arte *in toto*, o menos aun de algún arte en particular (casi siempre, la literatura). La fórmula ‘autonomía del arte’ pone énfasis en el momento de la producción o en las obras; la primera, en cambio, pone el acento en la recepción como hecho estético o sensación (*aisthesis*), y sería entonces la forma acortada de ‘autonomía del juicio estético’, por lo que remitiría sólo al plano del receptor. Con la vaga expresión ‘autonomía de lo bello’, a su vez, puede darse a entender la independencia del juicio estético —en tanto éste es quien sanciona la belleza-, o bien el estado libre —e ‘inútil’, como tantas veces se

<sup>20</sup> En el ámbito alemán, el único tratamiento sistemático de la posición del fundador del estructuralismo checo dentro del problema de la autonomía estética le corresponde a A. Olechnowitz, 1981: 220-293.

<sup>21</sup> Para una historia de esta noción en el pensamiento alemán a partir de Chladenius, v. Szondi, 1975: 27s.

dirá- de los objetos bellos. De este modo, según qué expresión se utiliza puede que se aluda a un cierto aspecto parcial o bien a la totalidad de la idea, conscientemente o no. Para designar el macroconcepto en su totalidad, quizás hubiera convenido introducir el compuesto 'autonomía artístico-estética', abarcando con claridad los distintos matices de ambas formulaciones convencionales; pero en la jerga estética alemana se ha estandarizado el uso de las fórmulas parciales indicadas, incluso para aludir a la idea íntegra, con todos sus presupuestos involucrados. La riqueza de fórmulas indica, en todo caso, que existe un macro-concepto, una idea global, que subsume componentes diversos. Cada uno de los tres grandes elementos de la 'institución arte' puede tener una autonomía que le es propia e independiente de los demás, así como también puede recaer en lo opuesto: un artista puede ser libre de crear o sometido a un encargo específico; una obra puede ser gozada en sí o ser utilizada para algún fin instrumental; un receptor puede juzgar con criterio independiente o bien ser un consumidor masificado y acondicionado. Hoy en día, en el mundo germánico (y en realidad, en todo el resto del mundo), cuando se habla de 'autonomía del arte' o de 'autonomía estética' se tiende a presuponer los diversos aspectos en forma integrada, sin mayor análisis y sin el deseo de destacar algún rasgo aislado. Este uso indiscriminado ha sido una permanente fuente de malentendidos.

Calando en detalle, podría decirse que hay diversos niveles y alcances de la idea de 'autonomía' (o sus sinónimos: independencia, libertad, etc.), según a quién o a qué atañe: la autonomía artística implicaría crear por necesidad 'espiritual', no material o externa; no crear por orden y ni siquiera por encargo, sino por propia voluntad; y no crear según leyes antiguas ni según modelos ajenos. Y la estética, por su parte, podría sintetizarse en juzgar por méritos intrínsecos a la elaboración de la obra de arte de la que se trate, y no por criterios de uso o de aplicación práctica (pedagogía y moral, bienestar físico, etc.). Si quisiéramos reunir los planos artístico y estético en un macro-concepto de autonomía, podríamos formular una tríada de libertades: libertad con respecto a leyes ajenas, con respecto a autoridades ajenas, y con respecto a usos prácticos.

En efecto, la esfera del arte se compone de diversos elementos (podemos presentarlos con la clásica tríada de creador, obra y receptor), cuya mancomunidad articulada configura un circuito, una 'institución' moderna.<sup>22</sup> Así, puede haber una autonomía de cada uno de ellos, a la vez que una autonomía global, un macro-concepto que abarque todos los niveles. Con un ánimo clarificador un tanto excesivo, Hans Freier ha distinguido oportunamente tres posibles usos del

<sup>22</sup> Aunque internacionalmente hoy se reconoce a George Dickie como el máximo y primer responsable de la visión 'institucionalista' del arte y la literatura, hay que recordar que Peter Bürger introduce la noción de "institución arte" en Alemania a comienzos de la década de 1970. V. P. Bürger, 1997: 48. Ya en plena posmodernidad, B. Schlink ha hecho notar con acierto que «la literatura se vuelve institución cuando las viejas instituciones se caen» (Schlink, 2005: 304).

concepto de 'autonomía' en este ámbito: «la aplicación del concepto de autonomía en el ámbito de la estética tiende al descontrol, pues los planos de referencia con los que se determinan –por su contenido– las demarcaciones que se expresan en el concepto de autonomía sólo están definidas imprecisamente. Por esto sugiero ante todo separar la autonomía del arte, la autonomía de la obra de arte, y la autonomía de lo estético, aun cuando dicha diferenciación siga resultando insuficiente. Bajo 'autonomía del arte' se subsume primero su ubicación especial dentro del proceso económico de producción (separación de la artesanía y su determinación formal con arreglo a una finalidad [*zweckrationale Formbestimmtheit*]) y dentro del sistema de las necesidades; segundo, su independización [*Verselbständigung*] institucional respecto del ámbito de influencia del Estado y la Iglesia; y tercero, su autonomía respecto de la religión, la filosofía y la ciencia. La tesis de la autonomía de la obra de arte, en cambio, le atribuye a dicha obra o el carácter de un mundo de juego con legalidad propia y cerrado en sí [*eigengesetzlich-geschlossen*] que sería el sitio de una verdad incrementada, o la interpreta de forma idealista como el producto de una imaginación autónoma, que sintetiza sujeto y objeto. La teoría de la autonomía de lo estético, por último, no aborda una problemática exclusivamente artística, sino que define lo estético en su versión racionalista, como modo de conocimiento sensible (A. G. Baumgarten), en su versión idealista, como principio trascendental de la capacidad de juicio reflexionante (Kant), en su versión materialista-antropológica, como sistema de signos independiente situado entre los reflejos condicionados y el lenguaje (Lukács). Estos tres tipos de autonomía, ni siquiera bien diferenciados en sí mismos, son incongruentes, pero en la teoría idealista de la autonomía estética remiten recíprocamente uno a otro. Hay que determinar su relación» (Freier, 1974: 330-331). El propio Peter Bürger, responsable de la definición más sintética y actualmente exitosa del concepto de 'autonomía del arte', distingue a la perfección estas tres sub-categorías ("producción, recepción y obra") al describir lo que designa "estética idealista": «la concepción del productor como genio, de la recepción como un acto de inmersión [*Sichversenken*] contemplativa en la obra, y la de la obra como totalidad orgánica» (P. Bürger, 1983b: 27). Sintetizando, puede decirse que la teoría de la autonomía del arte supone, en términos de la tríada creador/obra/receptor, un cierto tipo de artista que encuentra en sí mismo los parámetros originales para crear, un cierto tipo de obra que lleva en sí las normas bajo las cuales juzgarla y que no se presta a ningún uso práctico, y un cierto tipo de receptor que se sumerge en la obra sin otra pretensión que la de gozarla tal cual es; este circuito lógico es el esquema, al menos, de lo que en general se define como 'arte alto', por oposición al arte 'bajo' o 'popular', que en principio obedece a una utilidad concreta.

Asimismo, puede pensarse que cuando se dice 'autonomía estética' se está abreviando –aun

sin saberlo- el sintagma 'autonomía de la esfera (o de la praxis) estética', y por ende, se lo está aplicando como forma sinonímica de 'autonomía del arte', pero la diferencia es importante. Decir que el juicio de gusto es autónomo respecto de lo moral y cognitivo, postulando el célebre 'placer desinteresado' kantiano, no necesariamente equivale a decir que el artista que produjo la obra en cuestión fue mayormente libre de hacer lo que quería en un sentido tanto expresivo como económico, o bien que la obra en sí es una totalidad orgánica con un valor *per se*.<sup>23</sup> Por supuesto, no ha de ser casual que K. P. Moritz y Kant hayan descripto la recepción estética como autónoma precisamente en el momento en el que empezaron a darse las condiciones propicias para un incipiente mercado artístico en Alemania, condiciones que dejan al sujeto productor en total libertad de buscar conchabo donde la plazca y crear lo que le venga en gana, a propio riesgo de no poder ganarse la vida. Pero es evidente que puede haber perfectamente 'autonomía estética' (es decir, del juicio de gusto) sin que haya 'autonomía del artista' (o sea, libertad artística): en Kant, el creador es el 'genio', y en tanto tal, es absolutamente libre y original con respecto a las reglas artísticas y la tradición, pero no tiene por qué ser un hombre social, económica y políticamente libre. De hecho, es evidente que para Kant los 'genios' han sido en su mayoría anteriores a la Ilustración, y por lo tanto, no tan 'autónomos' en sentido moral ni 'emancipados' en sentido económico. Incluso pueden postularse desfases entre ambas autonomías durante el siglo XVIII, algo que Habermas pone en claro al usar por primera vez en su obra el concepto, en su relevante artículo sobre Walter Benjamin de 1972: "'Autonomía' significa aquí la emancipación [*Selbstständigkeit*] de las obras de arte de las demandas de utilización externas al arte [*kunstexterne Verwendungsansprüche*]; la autonomía de la producción artística pudo desarrollarse ya antes, en el seno de las distintas formas de mecenazgo" (Habermas, 1984: 309).

Otro problema adicional, y ciertamente no poco importante, es el de que en idioma alemán la idea de *Autonomie* en sentido artístico-estético también se deja explicar por definición extensa y con una diversidad de términos que funcionan como sinónimos casi absolutos en este caso puntual. De modo que no sólo estamos ante el caso de que un mismo nombre designa distintos problemas, sino también ante el caso de que un mismo problema a veces se designa con distintos nombres, según la época y el autor de turno. Nuestro concepto no sólo es polisémico, sino también polimórfico, y por eso el balance léxico actualizado tiene que dar cuenta de la

<sup>23</sup> Es más: en el primero de los simposios de Germanística organizados en los Estados Unidos por W. Wittkowski se discute no ya la autonomía de la obra y la del receptor (en este caso el espectador, por tratarse de los dramas de Schiller), sino incluso la de los personajes. V. en especial Wittkowski, 1982: 273-294 y 406ss. Ciertamente es ése todo un tema en sí mismo, pero la dialéctica entre receptor contemplativo y fenómenos como la empatía o la identificación (esencial a las artes narrativas) no puede quedar absolutamente fuera de consideración al tratar el problema de la autonomía.

vaguedad que le es inherente: «Más un término técnico que un concepto estético básico, ‘autonomía’ [*Autonomie*] circunscribe todas las formas de emancipación [*Verselbständigung*], autoafirmación [*Selbstsetzung*] e independencia [*Unabhängigkeit*] de los fenómenos artísticos, y muestra un amplio espectro connotativo, con abundancia de equivalencias conceptuales totales o parciales (perfección [*Vollkommenheit*], pureza [*Reinheit*], absoluto [*Absolutheit*], libertad [*Freiheit*], finalidad en sí [*Selbstzweck*], inutilidad [*Nutzlosigkeit*], *l’art pour l’art*, etc.)» (Wolfzettel, 2000: 434).

De hecho, el *Diccionario histórico de filosofía* de Ritter ya indicaba como sinónimos puros de ‘autonomía’ los términos *Selbstbestimmung* (“auto-determinación”), *Selbstgesetzgebung* (“auto-legislación”) y *Eigengesetzlichkeit* (“legalidad propia”),<sup>24</sup> caracterización que en los *Conceptos básicos de estética* se repite prácticamente en forma idéntica.<sup>25</sup> Y a menudo, en los textos específicos aparecen también usados los términos *Selbstständigkeit*, *Eigengesetzlichkeit*, *Selbstzweckhaftigkeit*, *Eigenständigkeit*, *Selbsttätigkeit*, *Selbstbezüglichkeit*, *Selbstgenügsamkeit*, y *Selbstnormierung*.<sup>26</sup> Según el caso, también puede apelarse a términos más vagos pero esencialmente afines, como *Unabhängigkeit* (“independencia”) y *Freiheit* (“libertad”), o posibles derivados (como el no infrecuente *Zweckfreiheit*, es decir, “libertad respecto de finalidad”). En un típico caso de vocablos de raíz germánica y de raíz greco-latina que expresan prácticamente la misma cosa y que conviven pacíficamente, la palabra *Autonomie*, en su origen un préstamo del griego, equivale a más de una forma léxica germánica sin mayores problemas.<sup>27</sup>

Y es que en alemán, los prefijos *Selbst-* y *Eigen-* permiten una fácil oposición con palabras comenzadas con *Fremd-*, así como lo que en griego son lo ‘auto-’ y lo ‘hetero-’.<sup>28</sup> En K. P. Moritz, sin embargo, el primer pensador en el que –como hoy es reconocido por todos– empieza a plasmarse el conjunto de ideas subsumidas bajo el denominador ‘autonomía del arte’, no aparecen ni la palabra *Autonomie* ni otras afines, y hay que esperar recién a que Kant la introduzca, aunque aún ni siquiera bajo esta forma específica de fórmula: «En lugar del concepto de autonomía, Moritz utiliza ante todo el de lo ‘acabado en sí mismo’ [*in sich selbst vollendet*]. El concepto de autonomía se desarrolló mayormente en los siglos XVII y XVIII en la

<sup>24</sup> El término *Gesetzlichkeit* no sólo guarda el sentido de “legalidad” (o “legitimidad”), con el que siempre lo vertimos aquí, sino también el de “normatividad”.

<sup>25</sup> Respectivamente, Ritter, 1971 I: 701; y Wolfzettel, 2000: 431.

<sup>26</sup> Formas, todas, que Wolfzettel no menciona (*ibid.*).

<sup>27</sup> Sobre la cualidad polimórfica del concepto, v. el pionero artículo de L. Kühn (1909).

<sup>28</sup> En castellano, por otra parte, ‘autonomía’ no parece tener equivalentes lexicales a los que apelar en el campo de la estética (‘autodeterminación’ tiene entre nosotros un matiz político; ‘autolegislación’ o ‘autolegalidad’ serían neologismos no aceptados por el uso; ‘autorregulación’ parece enfatizar lo orgánico, o lo funcional, en todo caso); el hecho de que la idea haya llegado acuñada en lengua extranjera, y más aún, en jerga erudita, le ha garantizado una cierta estabilidad bajo sus clásicas formas originales traducidas literalmente.

jurisprudencia, y recién adquirió sentido filosófico amplio gracias a la teoría kantiana de la autonomía» (Sauder, 1982: 133).

De modo que las ideas de lo ‘intrínseco’, lo ‘perfecto’, lo ‘absoluto’, lo artísticamente ‘puro’, lo ‘porque sí’ o ‘en sí’, y demás, están en el origen mismo de la categoría, y muchas veces son sólo otra manera de mentar la cuestión, a falta de términos más definidos. Sin duda, éste es uno de los varios motivos por los que se tardó en reconocer la paternidad de la idea de ‘autonomía del arte’ a Moritz, por muy superficial que parezca: el hecho de que este autor *jamás* utiliza ese término, ni otros directamente relacionados, y prefiere expresarse con giros o expresiones perifrásticas y analógicas.

Si se mira más de cerca la cuestión, y si bien es cierto que *Autonomie* es un término favorito de la *Aufklärung* y en especial de Kant, por lo que su transporte a la esfera estética resultó tan fácil, no menos cierto es que también los formuladores explícitos del concepto con frecuencia se valieron de muchos otros términos: el propio Kant emplea mayormente el término *Eigengesetzlichkeit* (literalmente, “legalidad propia”), y Schiller, por su parte, prefiere el vocablo *Selbstständigkeit* (literalmente, “auto-mantenimiento”, aunque siempre vertido como “independencia”) en su escrito más enfocado en este problema: las *Cartas sobre educación estética* (1795).

Más aun, si se revisa la bibliografía teórica alemana se advertirá que el concepto aparece en forma estandarizada recién en los tratamientos del problema posteriores a mediados de la década de 1970, cuando el mismo se naturalizara definitivamente, sobre todo gracias a la influencia de la crucial *Teoría estética* de Adorno (1970);<sup>29</sup> el hecho de que tampoco se opere con un concepto estable en dicha obra, que reintrodujo y redefinió la categoría, no es menor.<sup>30</sup> Hasta entonces, todavía podía darse el caso de que se abordara la cuestión sin hacer uso ni mención del término ‘autonomía’, utilizándose a tal fin cualesquiera de los cuasi sinónimos que acabamos de enumerar, así como ideas más amplias y abstractas. Un ejemplo clásico lo vemos en *El principio esperanza* (1954-1959), donde el marxista Ernst Bloch arremete contra la noción de un modo

<sup>29</sup> Albrecht Wellmer señaló en su contribución a las “Conferencias Adorno” de 1983, que confirmaron la vigencia del pensamiento estético adorniano: “Se puede aventurar que, al menos en Alemania, ninguna otra filosofía del arte ha surtido un efecto tan permanente sobre artistas, críticos e intelectuales” (Wellmer, 1993: 13).

<sup>30</sup> Después del impacto de la *Teoría estética*, el concepto de ‘autonomía del arte’ quedó definitivamente asimilado en el discurso académico alto, pero por un tiempo se siguió apelando a otras expresiones más comprensibles (por ser de raíz germánica), sobre todo a la hora de plantear el tema ante un público no especializado (como la opinión pública o la población escolar). Por ejemplo, en *Literaturwissenschaft und Methode* (1971), de Leo Pollman, donde el problema es aludido también como *Eigengesetzlichkeit* o “legalidad propia” (I, 45 Anm., 94) y *Selbstzuordnung der Sprache* o “auto-ordenamiento del lenguaje” (I, 29-33, 37, 40-42, 51, 62; II, 23, 67), o bien en el tomo *Literatur* (1973), de la serie estudiantil Fischer-Kolleg, que define la “función de la literatura” como la feliz unión de “comunicación y legalidad propia” (*Mitteilung* y *Eigengesetzlichkeit*; p. 11). Con el correr del tiempo, se fue volviendo infrecuente aludir a la cuestión sin designarla como ‘autonomía’.

tan severo como vago, refiriéndose a ella como “estética burguesa” o como “estética de la pura contemplación” (Bloch, 1979: 387 y 388).

De modo que si se quiere estudiar e historiar este concepto, hay que atender a las varias manifestaciones lexicales con que se presenta, y no contentarse puramente con las ocurrencias ‘autonomía estética’ o ‘autonomía del arte’, o demás, pues a menudo se habla de lo mismo con otras palabras. Lo importante es detectar el complejo temático, el macro-concepto, y no las eventuales formulaciones; de aquí que se imponga una historia crítica de la idea en sentido amplio y no de las fórmulas fijas. Una historia del concepto demasiado estricta correría el riesgo de omitir figuras clave (por ejemplo, Moritz), y no serviría como herramienta de una definición conceptual esclarecedora. Tampoco se debe acotar la búsqueda a los tratamientos declarados del asunto: en cualquier discusión más o menos seria sobre la función social o el ‘uso’ del arte suele aparecer la cuestión de la autonomía del arte, ya que no es una idea antagónica y excluyente, sino complementaria;<sup>31</sup> incluso, aunque de forma implícita, es común que lo mismo suceda cuando se discute la valoración del arte (en tanto las modernas escalas de valor siempre tienen que asumir una postura definida ante el fenómeno de la autonomización estética). Que los problemas que aquí estudiamos no aparezcan ni explícita ni implícitamente en este tipo de discusiones puede expresar una omisión gravosa, o las más de las veces, que la autonomía se ha transformado en un presupuesto tan obvio que se ha esencializado, por lo que el estudioso de turno no guarda ninguna distancia crítica con él y lo asume como algo obvio y suprahistórico. Una opacidad que pasa inadvertida puede devenir falsa transparencia; la historia de un problema es también la historia del silencio sobre ese problema cuando se lo debería haber mencionado.

### 3. Usos extra-germánicos

Estudiar la historia y el sentido de un cierto concepto -incluyendo sus aspectos léxicos- en una lengua ajena a su lengua de origen permite, y en cierto modo exige, una toma de distancia crítica y comparativa respecto de sus posibles equivalencias en otras lenguas, ante todo en las principales lenguas europeas. Por mucho que se pretenda ahondar en la historia del concepto dentro del mundo germano parlante, tanto el problema de la traducción de los términos con que habitualmente se lo expresa como el problema de la adaptación de la idea en sí por parte de las culturas vecinas es inherente a esa historia misma, aunque permanezca como un factor secundario.

<sup>31</sup> «Quien plantea esta pregunta [¿para qué arte?], toca el dogma de la autonomía del arte», dice Reinold Schmücker (Schmücker, 2001: 13).

Lo primero que puede decirse al revisar las principales elaboraciones estéticas europeas de los últimos dos siglos es que, comparadas con su contraparte alemana, presentan un tratamiento de la idea de autonomía estética cuantitativamente inferior y cualitativamente distinto. Inferior porque, habiendo surgido en Alemania, la idea llegó a los países cercanos recién después del 1800, con la ‘segunda generación’ (Schelling, A. W. Schlegel), y fue asimilada lentamente –y ya pasado el furor iluminista- por una élite que veía con desconfianza el optimismo progresista y moralista de la burguesía -clase ya predominante en Europa occidental- y que vio en la idea un arma oportuna *pour épater le bourgeois*. Distinto porque, inevitablemente, dicha asimilación se dio en marcos con orientaciones culturales y circunstancias socio-políticas muy diversas, que llevaron a adaptar el concepto a formas lingüísticas comprensibles en esos contextos, con otros énfasis y matices. Así, las denominaciones de *l’art pour l’art* (término acuñado por Constant y divulgado por Cousin) o *Aestheticism* (acuñado por Brimley) devinieron las respectivas consignas para exaltar el mundo del arte por mera oposición al mundo prosaico y cotidiano, con una relación débil, si alguna, con los momentos cognitivo y ético que eran propios de la idea de autonomía estética en su origen alemán.<sup>32</sup> Pues el Esteticismo, un fenómeno originalmente anglo-francés, es tanto una radicalización de algunas sub-ideas del principio de autonomía del arte como un silenciamiento de otras, y por ende, una deformación.<sup>33</sup> De aquí que resulta muy descaminada la definición de “*art pour l’art*” del *Diccionario de Estética* de Henckmann y Lotter (1992), cuando empieza diciendo: “Designa la exigencia establecida en la definición de Kant de la percepción de lo bello como el ‘placer desinteresado’” (Henckmann, 1998: 21).

Dicho esquemáticamente, dos grandes factores culturales han empañado la posible adaptación extra-germánica de la específica idea de autonomía estética, ocupando su lugar con nociones cercanas: a mediados del siglo XIX, la doctrina de *l’art pour l’art* o ‘Esteticismo’, y a mediados del siglo XX, el método vagamente conocido como ‘Formalismo’ (según la designación que le dieran justamente sus enemigos). La primera surgió en Francia y se extendió por toda Europa a fines de siglo, haciendo eclosión ante todo en Inglaterra. El segundo surgió en la década de 1920 en Rusia, y tras arraigarse en los países eslavos de Europa Oriental como Checoslovaquia y Rumania, acabó implantándose en Europa Occidental. Claro que una es una doctrina artística

<sup>32</sup> Curiosamente, tras reconocer la “diversificación onomasiológica” propia del concepto, Wolfzettel la limita ante todo «a la teoría artística de los países románicos y del ámbito anglosajón» (Wolfzettel, 2000: 434); un examen atento revela cuán errónea es esta afirmación: si bien es cierto que en los demás idiomas se tardó en discutir la idea de la ‘autonomía del arte’, y mucho más aun bajo ese nombre en particular, no es menos cierto que en alemán se utilizaban –al menos hasta la *Teoría estética* de Adorno, como acabamos de ver- muchos otros términos, incluso muy vagos.

<sup>33</sup> La definición de *Ästhetizismus* de Žmegač ilustra los alcances del concepto para la cultura alemana: «A veces el concepto abarca la totalidad de las corrientes culturales (de los siglos XIX y XX) en las que se concede el máximo rango antropológico o incluso social a la creatividad artística, entendiendo al arte como contraproyecto totalmente independiente [*eigenständig*] respecto de la realidad» (Borchmeyer / Žmegač, 1994: 22).

(pronto devenida en verdadera forma de vida por parte de sus cultores) y la otra, una teoría crítica, pero ambas contaminaron el vocabulario práctico y teórico muy intensamente en su momento, reabsorbiendo las premisas de la estética idealista alemana de forma tal que resultaba difícil reconocerlas.

La influencia del 'Formalismo' y su método de apreciación inmanente hacia la época de la Segunda Guerra Mundial es notable, e incluso traspuso el continente europeo y se extendió por el mundo anglosajón.<sup>34</sup> Un referente de este ámbito reconoce a comienzos de los años sesenta: «En nuestra época, que la obra de arte y el objeto estético en general son 'autónomos' y 'autocontenidos' –y por ende debe tomárselos como tales- es un lugar común tan fuerte que tenemos que actualizarlos nosotros mismos. Pero esto no ha sido siempre un lugar común. En efecto, a lo largo de la mayor parte de la historia del arte occidental, esa concepción hubiera resultado no tanto falsa, sino más bien incomprensible. En tales períodos, los valores del arte eran icónicos, o bien cognitivos, o morales, o sociales, sin nada que el arte pudiera llamar lo suyo propio. Repudiar esa visión del arte es 'el más tremendo cambio [...] en toda la historia del arte'. Sin embargo, incluso hasta hoy, no ha sido evaluado como corresponde, excepto quizás por Malraux» (Stolnitz, 1961b: 131).<sup>35</sup>

Las elaboraciones de esta corriente no son uniformes, pero hacen un marcado hincapié en la evaluación del material de la obra de arte tal como se presenta, sin atender a otras consideraciones. A partir de sus estudios literarios y lingüísticos, el Formalismo supuso –como lo resume R. Jakobson- “la búsqueda progresiva de las leyes internas del arte” (Todorov, 1997: 8), pero su *vulgata* muchas veces propuso una exaltación dicotómica de la forma por sobre el contenido que a menudo ocultó, más que esclarecer, la especificidad de lo estético. Exclusivamente literaria (sus nociones clave eran las de 'literatureidad' y 'función poética del lenguaje'), trató de usársela, a su vez, como modelo para un reenfoque inmanentista y formal en las demás artes, una adaptación metodológicamente difícil. Como sea, el impacto de esta concepción y su vecindad respecto del concepto de autonomía estética puede percibirse en la obra de la mayoría de los críticos y teóricos del momento, sin importar la extracción ideológica (de hecho, como habrá de verse, también el pensamiento germánico se plegó en cierto momento a esta corriente). *Grosso modo*, podría decirse que el Formalismo, al igual que el Esteticismo, es sólo un aspecto del concepto pleno de autonomía, pero nunca del todo similar: sin hacer afirmaciones fuertes sobre el creador como genio original, la obra como mundo en sí, o el

<sup>34</sup> En los Estados Unidos, la conferencia de A. C. Bradley *Poetry for Poetry's Sake* (1901) había marcado ya desde inicios de siglo un lineamiento inmanentista, dando lugar a la escuela crítica que luego se conoció como *New Criticism*. Pero hasta después de la guerra, esa postura era muy minoritaria y excéntrica.

<sup>35</sup> La cita interna de Stolnitz es de A. Hauser. La alusión a Malraux no es solitaria en este contexto: también Wolfzettel cita *Les voix du silence* (Wolfzettel, 2000: 432).

receptor como contemplador retirado de la praxis mundana, con otro vocabulario y con acento en los elementos técnicos (o ‘formales’) a los fines de la evaluación. Sobre todo, no hay conexión alguna con el momento ético, sino un rechazo explícito: todo lo ‘externo’ al juicio estético es perturbador. Como bien lo señalara críticamente Galvano Della Volpe: “el problema del carácter específico del arte, al no poder solucionarse en la esfera común de la problemática del conocimiento, debe ser localizado y resuelto en otro lugar: precisamente en el aspecto técnico de la organicidad semántica (el estilo) de dicha esfera, del cual dependen la variedad de los medios expresivos (estilísticos), sus correspondientes poéticas y, en suma, los géneros artísticos” (Della Volpe, 1987: 115).

De modo que hasta apenas dos o tres décadas atrás, en los ámbitos de las demás grandes lenguas europeas, cualquiera de las fórmulas que hoy son tradicionales en alemán solían aparecer mucho menos frecuentemente traducidas en versión literal, y a menudo, incluso si lo hacían, sólo asociadas al Esteticismo decimonónico o a ciertos desarrollos del siglo XX, sin relación directa con su extracción y reelaboración germánica. No obstante, es evidente que muchas veces, aunque no se usara el concepto en sus formas clásicas y se hablara, por caso, de *intrinsic value* o *l'art pour l'art*, los problemas inherentes a la cualidad de autónomo podían aparecer en medio de discusiones sobre el uso y la función del arte, como era el caso, por ejemplo, de *Art as Experience* de John Dewey y *Languages of Art* de Nelson Goodman, o bien las *Situations* (incluyendo la *Que'est ce qu'est la littérature?*) de Jean Paul Sartre<sup>36</sup> y la *Sociologie de l'art* de Duvignaud, por nombrar ejemplos clásicos y conspicuos del ámbito anglosajón y francés. En esas obras, la noción de que el arte se define por un valor puramente específico aparece de forma tangencial, a veces apenas sospechada, y en general se considera a ese valor como un factor más de una suma de consideraciones a ponderar. El que acaso haya sido el tratado de teoría literaria más leído del siglo XX, el de Wellek y Warren (1948), exponía el asunto en tono ligeramente sarcástico, con términos vagos y situándola dentro de la tradición anglosajona: «la cuestión de la función de la literatura posee una larga historia [...] No es una cuestión que el poeta o quienes gustan de la poesía planteen instintivamente [...] En cambio, la plantean los utilitarios y los moralistas, o los estadistas y los filósofos, o sea, los representantes de otros valores particulares o los árbitros especulativos de todos los valores. Ellos preguntan: ¿cuál es el uso de la poesía –*cui bono?* Y lo preguntan en vista de una plena dimensión social o humana. Así confrontados, el poeta y el lector instintivo de poesía se ven forzados, en tanto ciudadanos moral e intelectualmente responsables, a darle alguna respuesta razonable a la

<sup>36</sup> En su estudio sobre Flaubert, Sartre dice más puntualmente: «la mayor exigencia del arte era la autonomía [*autonomie*] de la literatura. Para un cierto número de escritores, elle debe plantearse para sí y no poseer otra finalidad que sí misma» (Sartre, 1972: 137)

comunida. [...] Pero desde el movimiento romántico en adelante, el poeta a menudo ofreció, al confrontar con la comunidad, otra respuesta: lo que A. C. Bradley llama ‘poesía por la poesía’ [*poetry for poetry’s sake*]» (Wellek/Warren, 1984: 37). No obstante la cruda simplificación del problema, es evidente que el concepto de autonomía del arte era un factor subyacente a la posición de los autores, enfrentados a los “utilitarios y moralistas”. Y otro ejemplo prototípico de apelación *en passant* a la categoría nos lo ofrece el tan divulgado Robert Escarpit cuando dice, por ejemplo, que “toda obra es literaria en cuanto abandona su carácter de instrumento para transformarse en un fin en sí misma. Es literaria toda lectura no funcional, la que satisfaga una necesidad cultural no utilitaria” (Escarpit, 1962: 31). Ambas instancias ilustran la típica manera de abordar el problema fuera de Alemania: más como continuación del debate sobre la ‘utilidad’ del arte que como un análisis de la especificidad estética, y sin grandes miramientos respecto de la subjetividad del creador y el receptor.<sup>37</sup>

Más cercanos a nosotros en el tiempo, es sintomático que ciertas referencias del tema ‘autonomía del arte’ en lengua no alemana, como *L’absolu littéraire* (1978) de los franceses Ph. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy o *The Ideology of Aesthetics* (1990) del británico T. Eagleton,<sup>38</sup> remitan pura y exclusivamente a fuentes germánicas, lo cual demuestra una cierta conciencia internacional de que todo el plexo de ideas estéticas reunido bajo el concepto de ‘autonomía estética’ guarda siempre una profunda relación con los desarrollos teóricos alemanes. En los últimos años, y de hecho, ya en el siglo actual, la situación ha cambiado. Las grandes tradiciones académicas europeas finalmente han reconocido el peso específico de la historia cultural alemana en este campo, para lo cual fueron imprescindibles ciertas traducciones y ciertos trabajos de divulgación.<sup>39</sup> Hoy, por ejemplo, resulta inadmisibile el postulado posestructuralista de que la auto-referencialidad pura en literatura es un desarrollo francés que se consumó en Mallarmé, como aún lo sostenían M. Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) y R. Barthes

<sup>37</sup> En el prólogo al compilado *¿Para qué arte?* (2001), señalan los editores: «Claro que en nuestro país la filosofía del arte —a diferencia del ámbito inglés— apenas si pregunta *expresamente* por la funcionalidad del arte. Un retraimiento que se explica con la relevancia que para la teoría del arte adquirió la idea de autonomía desde el siglo XVIII. Desde entonces, los estéticos de habla alemana subrayan ante todo la autonomía del arte: a sus ojos, el arte no está regido por finalidad externa [*äussere Zweck*] alguna» (Kleimann / Schmücker, 2001: 7).

<sup>38</sup> Quien al respecto dice: «Casi todos los pensadores que analizo en este libro son alemanes, en efecto, aun si algunos conceptos que les aplico provienen del medio intelectual de la Francia moderna. Parecería plausible argumentar que el sesgo característicamente idealista del pensamiento alemán ha resultado ser un medio más hospitalario para la investigación estética que el racionalismo de Francia o el empirismo de Gran Bretaña. Aun así, la influencia de ese legado mayormente alemán se ha extendido mucho más allá de sus fronteras nacionales» (Eagleton, 1990: 2). Agreguemos, de paso, que este autor reproduce aquí numerosas tesis ya formuladas por el pensamiento alemán sin explicitar sus fuentes (algo, por lo demás, que ya había hecho en su volumen *The Function of Criticism*, de 1984).

<sup>39</sup> Donde más parece haber crecido el interés por el tema específico de la autonomía del arte bajo su formulación específica es en los Estados Unidos. Así lo prueban las producciones de M. Woodmansee, R. Cook, R. Landsdown, y, sin ocuparse tan puntualmente de la cuestión, A. Bowie.

en *El grado cero de la escritura* (1972):<sup>40</sup> todo estudio informado del valor específico del arte – cualquier sea el nombre con que se lo designe- ha de ir más allá del Formalismo ruso, del Esteticismo francés y del Romanticismo inglés, hasta llegar a sus verdaderas fuentes, el Idealismo y el Clasicismo alemanes.

Al ámbito hispano parlante, específicamente, la categoría llegó más tardíamente aun –en general, a manos de los románticos- y bautizada genéricamente como *l'art pour l'art*, con claras resonancias francesas. Durante el siglo XX, en nuestro idioma –y justamente por el permanente influjo francés- fue determinante la irrupción del Formalismo ruso. Hoy, tras largo tiempo, son más comunes las fórmulas ‘autonomía del arte’ o ‘autonomía estética’, en trasposición directa del alemán. La idea expresada en los términos de ‘independencia del arte’ o ‘libertad del arte’, por ejemplo, es infrecuente, aunque sí existen términos que designan fenómenos más específicos, como el de la auto-referencialidad o la ‘pureza’ estética.<sup>41</sup>

#### 4. Primacía de lo literario

Pensar la autonomía del arte en tanto institución social, de la estética en tanto disciplina filosófica, y de lo estético en tanto juicio intelectual, no es lo mismo que pensar en la denominada ‘autonomía de las artes’, es decir, en la reafirmación de cada una por separado, contrariando el principio horaciano de *ut pictura poesis*. Las nociones de ‘poesía pura’ (Mallarmé) y ‘poesía absoluta’ (Valéry), ‘arte abstracto’ (Worringer),<sup>42</sup> ‘música absoluta’ (Wagner), o ‘arquitectura total’ (Gropius), por caso, implican una declaración de la independencia de cada medio como lenguaje específico respecto del referente externo y sobre todo, de las demás artes, y por lo general presuponen la sanción previa de la autonomía *in toto*: el análisis de la especificidad de cada lenguaje artístico recién se da cuando ya se ha diferenciado el arte como una praxis cultural independiente (en el caso alemán, el hito es indudablemente el tratado *Laocoonte* de Lessing, que en cierto modo hizo las dos cosas a la

<sup>40</sup> Una *fable convenue* que curiosamente aún repite G. Steiner –tan formado en cultura germánica- en su *Presencias reales* (1989).

<sup>41</sup> La ingente compilación española *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editada por V. Bozal, y en nuestro medio local, la *Estética. La cuestión del arte*, de E. Oliveras, contienen capítulos específicos bajo el rubro “autonomía del arte” y describen sucintamente el surgimiento de la categoría en Alemania. Cfr. Bozal, 2002 I: 20s.; y Oliveras, 2007: 169s.

<sup>42</sup> El concepto, como término artístico, quedó históricamente fijado por Wilhelm Worringer en su *Abstraktion und Einfühlung* (1907).

vez<sup>43</sup>). Predeciblemente, dado su compromiso con la técnica y el mercado, las últimas artes aparecidas en occidente –la fotografía y el cine- no discuten el problema: sus sistemas de producción y distribución –como bien lo viera Benjamin- conspiran de entrada contra una noción más o menos estable de obra de arte autónoma. Paradójicamente, la denominada ‘escuela iconológica’ (Warburg, Panofsky, Gombrich, etc.) ligó tanto el concepto de arte exclusivamente a las artes plásticas que la ‘autonomía del arte’ –un concepto mucho menos importante para la plástica que para la literatura- tampoco suele ser un tema tratado cuando en alemán se habla de *Kunst* o “arte” en general.

En el sentido acotado de ‘autonomía’ como carencia de referentes externos (o sea, como auto-referencialidad), un sentido que cobró importancia durante el siglo XIX, a medida que los lenguajes artísticos devenían verdaderos meta-lenguajes críticos y las obras se volvían reflexiones irónicas sobre el propio medio, el arte modélico por naturaleza ha sido la música. Esta idea aparece claramente formulada en el Romanticismo, y es la fuente del entusiasmo por el arte musical que prevaleció en el pensamiento alemán –e incluso paneuropeo- a mediados del siglo XIX.<sup>44</sup> «Autonomización del arte significa un vuelco hacia una estética de la obra y un alejamiento del principio de imitación natural (que en el siglo XVIII implicaba ante todo obedecer las reglas canónicas). Ahora ya no es la pintura, sino el a-mimético arte de la música el modelo explicativo al que se apela (la música es el ‘arte de las artes’ en las *Efusiones de un monje amante del arte* de W. H. Wackenroder y L. Tieck, 1796)» (Kurz, 1980: 94).<sup>45</sup> En esta línea, Adorno ha redondeado sucintamente el problema al señalar: “Acaso el concepto estricto y puro del arte sólo quepa extraerlo de la música, por cuanto que en la gran literatura y la gran pintura –la grande precisamente- hay implícito un componente material que desborda la jurisdicción estética sin quedar disuelto en la autonomía de la forma” (Adorno, 1998b: 224-225).<sup>46</sup>

Cabe agregar que la exaltación de la música como quintaesencia de lo que modernamente se piensa como ‘arte’ supone un problema cronológico, en tanto desde el punto de vista de la producción, el arte musical terminó de liberarse más tarde y más dificultosamente del sistema de

<sup>43</sup> «Lessing trata un problema temático en particular: la relación entre poesía y artes plásticas. Para solucionarlo, utiliza una estrategia doble. Por un lado, examina las diferencias entre las artes que se derivan de los distintos tipos de signo que emplean; por otro, demuestra la subyacente unidad de las artes» (Wellbery, 1984: 234).

<sup>44</sup> Recuérdese que la corriente de la *poésie pure* reconocía un parámetro musical para la lírica (cuyo mejor eslogan es sin duda el *dictum* de Verlaine “*de la musique avant toute chose*”).

<sup>45</sup> Se ignora aquí que Moritz piensa en las artes plásticas al introducir por primera vez la idea de lo “acabado en sí mismo”, y que el contexto en el que Lessing sugiere primero la idea es el *Laocoonte*, o sea, precisamente una discusión sobre la diferencia específica entre poesía, pintura y escultura.

<sup>46</sup> Carl Dahlhaus, eminente musicólogo que integró el concepto de autonomía a la historia de la música como nunca antes se había hecho, curiosamente pasa por alto esta idea en su tratado sobre la ‘música absoluta’ (Dahlhaus, 1999). Es significativo que Adorno la formula en su *Minima moralia* (1951), y no en algunos de sus innumerables escritos sobre estética.

encargo que el arte literario.<sup>47</sup> En su “sociología del genio” dedicada a Mozart, Norbert Elias señala el perjuicio comparativo: “En los ámbitos de la literatura y la filosofía en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII fue posible liberarse del canon del gusto aristocrático-cortesano. Las personas que desarrollaban su labor en estos sectores podían llegar a su público a través de los libros [...]. En cuanto a la música, la situación en esta misma época era todavía muy distinta” (Elias, 1998: 22).<sup>48</sup>

Sin embargo, y como lo demuestra contundentemente nuestra bibliografía, lo primero que se constata en la historia del concepto es una abrumadora preminencia de lo literario por sobre cualesquiera otras disciplinas artísticas, tanto en el aspecto teórico como en el práctico. Para justificar los alcances a todas las artes por parte de este estudio, por lo tanto, se impone una argumentación. En este sentido, hay que tomar conciencia de que la idea de autonomía estética en sí, independientemente de los conceptos con los que se la formule, involucra originalmente a todas las ‘bellas artes’ (siguiendo la oposición que se comienza a dar en el Renacimiento entre éstas y las demás artes, aplicadas y técnicas, que devienen ‘artesánías’ o artes ‘mecánicas’), y sin embargo, más allá de la filosofía y la historia del arte, aparece formulada ante todo en la literatura y la teoría literaria. Es evidente que la literatura ocupa, al menos a nivel teórico, un lugar extraordinariamente distinguido entre las artes; tanto que, de hecho, suele hablarse de ‘arte y literatura’, como si el abarcativo concepto de arte no la subsumiera del todo. ¿Por qué? Pues porque desde un punto de vista histórico y antiguo, los primeros tratados de estética – indisputables en su momento y por siglos- tuvieron a las formas literarias por objeto esencial y excluyente: las ‘poéticas’ de Aristóteles y Horacio. Y desde un punto de vista práctico y moderno, la literatura fue el primer arte en ingresar a la benjaminiana “era de la reproductibilidad técnica”, o dicho en los términos de Walter Ong, con los textos escritos la oralidad antigua condescendió a la “tecnologización de la palabra” y adquirió, por ende, una configuración autónoma.<sup>49</sup> Habida cuenta, además, de que como forma artística, siempre ha poseído de suyo una naturaleza híbrida, siendo un lenguaje formal y argumentativo a la vez (“Todos los méritos se los lleva quien mezcla lo útil con lo agradable / deleitando al lector a la vez que instruyéndolo”, dice Horacio en su *Arte poética*; Horacio, 1970: 16). En efecto, en el

<sup>47</sup> Dahlhaus observa muy críticamente el impacto ideológico que la idea de autonomía tuvo en la propia historia de la música: “La historia de la música [...] se basa en la idea del arte autónomo (que funciona como ‘esquema organizador’, al igual que la idea del espíritu del pueblo en la historia política)” (Dahlhaus, 1997: 20).

<sup>48</sup> En las notas finales a este estudio magistral e inconcluso, cuyo subtítulo hace chocar provocativamente dos conceptos tradicionalmente antagónicos como el de “sociología” y el de “genio”, Elias agrega: “Ejemplo de desigualdades temporales en el paso del arte artesanal al artístico en diversos ámbitos artísticos: en la literatura alemana se realizó esta transición con cierta anterioridad a la de la música alemana. Una de las explicaciones claves es: el desarrollo de la literatura alemana dependía del incremento de un público lector de clase media en el ámbito de habla alemana. Por el contrario, el desarrollo de la música en la época de Mozart fue determinado decisivamente por el gusto cortesano” (Elias, 1998: 150).

<sup>49</sup> Cfr. Ong, 2006: 81s.

proceso de racionalización de la civilización occidental, la literatura fue, entre las artes, la única que logró retener su cualidad discursiva y conceptual. De ahí que la Ilustración apenas pudiera concebir una pintura pedagógica o una música instructiva, pero sí pudiera hacer hincapié en la tarea formativa del hecho literario: apelando a su componente *racional*.<sup>50</sup> En el momento de estallido de la separación de campos de saber (la mentada ‘autonomización de esferas culturales’ de Weber/Habermas), la naturaleza dual de la literatura le permitió aparecer como un santuario, o al menos el refugio ideal, un sustituto perfecto de la religión destronada, en tanto combinación de sentimiento y razón. Hans Magnus Enzensberger la llama hermosamente la “educación sentimental” del siglo XIX (Enzensberger, 1991: 41), y W. Iser la presenta como el rescate de la perdida cosmovisión religiosa: “la literatura, como pieza nuclear de la religión del arte, de esta época [S. XIX], prometía soluciones que ya no podían ser ofrecidas ni por los sistemas explicativo-religiosos, político-sociales ni tampoco por los de las ciencias de la naturaleza. Este hecho proporcionó en el siglo XIX a la literatura un significado eminente de carácter histórico-funcional. Pues ésta hacía el balance de los déficit que habían resultado de los sistemas particulares [...] la literatura hizo su mundo propio con casi todos los sistemas explicativos existentes y los recogió en sus textos; daba permanentemente su respuesta allí donde se hacían visibles los límites de los sistemas. No resulta, pues, extraño que se buscasen los mensajes en la literatura, pues la ficción ofrecía precisamente aquellas orientaciones que, a partir de los problemas que habían dejado tras sí los sistemas explicativos, se presentaban como necesidades obligadas” (Iser, 1987: 23-24).<sup>51</sup>

Pese al entusiasmo del 1800 por la música (que se extiende en E. T. A. Hoffmann y en Schopenhauer), la poesía es la que lleva las de ganar en los juicios comparativos y es el arte en torno al cual surgen las nuevas ideas estéticas. He aquí la fundante explicación –muy a tono con la época– de la presunta jerarquía de la poesía entre las artes instaurada ya por el mismísimo Kant, por cuya autoridad esta posición cobró un impulso definitivo: “Entre todas las artes, la poesía (que debe su origen casi totalmente al genio y que desea ser dirigida mínimamente por prescripciones o ejemplos) posee la máxima categoría” (Kant, 2003: 295).<sup>52</sup>

Esa libre productividad de la poesía conforme la visión de Kant se propagó rápidamente entre la intelectualidad de la nación. Por ejemplo, en los hermanos Schlegel, que en sus respectivas

<sup>50</sup> En este mismo sentido, J. P. Sartre destaca las funciones ‘filosóficas’ de la literatura al señalar el lugar privilegiado de la prosa por oposición a la poesía y las demás artes (Sartre, 1950: 48s).

<sup>51</sup> Heinz Schlaffer ha resumido así el asunto hace poco: «Con la apropiación de expresiones religiosas comienza el ascenso de la literatura alemana, y se completa con la sustitución de la religión por parte del arte. Mas para afirmar su existencia autónoma a pesar de la proveniencia heterónoma de su lenguaje poético, venido del ámbito cristiano, los poetas del siglo XVIII ocultan crecientemente bajo imágenes de mitos griegos las palabras y las ideas que podrían recordar a la fe cristiana» (Schlaffer, 2003: 93).

<sup>52</sup> “Para Kant (y en esto todo el mundo conviene con él), el arte de las artes es la poesía” (Menéndez y Pelayo, 1886 IV 1: 50).

trayectorias, dedicadas mayormente al arte, jamás olvidan priorizar el arte literario. Así, en su juvenil tratado *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), Friedrich Schlegel no vacila en intercalar afirmaciones tales como “La amplitud ilimitada es uno de los grandes méritos de la poesía” (F. Schlegel, 1996: 109) y “El único arte propiamente puro sin fuerza prestada ni ayuda ajena es la poesía” (*ibid.*, 110).<sup>53</sup> Y su hermano mayor, August Wilhelm, refuerza la concentración teórica en la poesía por sobre las demás artes atendiendo a su calidad de ‘órgano consciente’ de toda actividad artística: “Mientras que la poesía, como ya ha sido probado a menudo, es una especie de punto intermedio y comunitario [*gemeinschaftlich*] de las artes, al cual éstas regresan y del cual vuelven a partir; dado que la poesía les sirve como medio de representación del órgano general del entendimiento, del lenguaje, es natural en ella la conciencia más nítida respecto del empeño de todas las artes” (A. Schlegel, 1965: 13). Además, no es menor la importancia que el uso de la lengua tiene para una conciencia nacional que se ve a sí misma dividida, como la alemana.<sup>54</sup> En tanto reservorio de un factor aglutinante para definir la identidad nacional, las literaturas jugaron un papel fundamental para las naciones europeas, y sobre todo para aquellas que tardaron en establecer un Estado propio.

Es propio del literato dar cuenta de sus ideas por escrito, y no así del músico o del artista plástico, que escriben sólo eventualmente, y que, de hecho, sólo recientemente –diríamos que a partir del siglo XIX- comenzaron a exponer sistemáticamente y en detalle sus posturas teóricas, una vez que hubo un aparato crítico formado por la academia y la opinión pública- capaz de considerarlas. Por la índole de su soporte material, que para el pensamiento helénico justificaba apenas la calidad de *tejné* en tanto arte pasible de ser enseñado pero de ningún modo la calidad de *banausía* en tanto compromiso nulo con el trabajo manual y físico en general,<sup>55</sup> la literatura – para la que el pensamiento alemán prefería antaño los nombres de *Dichtung* o incluso de *Poesie* antes que *Literatur*- pudo así emanciparse antes que otras prácticas artísticas. Arte económico y transportable por antonomasia, sólo precisa pluma y papel para desarrollarse, y no requiere grandes inversiones previas más allá de la manutención mínima del poeta;<sup>56</sup> en esto, el

<sup>53</sup> Siguiendo aún la tradición de Lessing, Cassirer retoma esta idea de la “amplitud ilimitada” y prueba que la primacía del arte literario a los fines teóricos es un tópico ya arraigado en el siglo XX: «aquí es donde se ve la superioridad de la poesía: no se restringe –como la pintura y la escultura- a objetos visibles, sino que abarca, junto a la naturaleza sensual del cuerpo, lo no sensual de los pensamientos e ideas, y además de esto, el mundo suprasensual de la inteligencia pura» (Cassirer, 1994a: 68).

<sup>54</sup> Jacob Grimm, cuyo papel fundacional no precisa ser remarcado, se pregunta en algún lugar: «¿Qué tenemos en común pues sino nuestra lengua y nuestra literatura?» (Lämmert, 1967: 13).

<sup>55</sup> «En Platón, por ejemplo, las artes manuales se separan totalmente de las artes ‘libres’. Las primeras se destinan a los ‘no libres’; en la filosofía y la formación de los libres en la Antigüedad el trabajo y la técnica (*banausoi technai*) no tienen cabida» (M. Müller, 1972: 36).

<sup>56</sup> El hecho de que el poeta viaje ligero, por así decirlo, es decir, la falta de un *hardware* inherente a la escritura, ha fomentado a veces la necesidad de justificación técnica. La incomprensión de que se trataría de un oficio que no requiere entrenamiento y formación porque no supone el manejo de ningún dispositivo técnico ha sido el *pendant* de la tradicional situación de privilegio y prestigio con respecto a las demás artes.

fenómeno que R. Escarpit denominó “*la révolution du livre*” (Escarpit, 1965: 22), es decir, la sistematización profesional de la escritura y el perfeccionamiento de las técnicas de impresión y de transporte coadyuvaron a que el libro se transformara en un objeto accesible a todos y casi cotidiano.<sup>57</sup> En general, por lo tanto, las demás artes se emancipan y autonomizan a título pleno recién después,<sup>58</sup> por lo que en las grandes naciones europeas el primer paladín del arte emancipado siempre es un escritor (Pope en Gran Bretaña, Voltaire en Francia, Klopstock en Alemania); «Al haber interpretado nuevamente su propio papel como poetas, los escritores [...] consuman el proceso de emancipación burguesa prototípicamente en sí mismos» (J. Schmidt, 1985 I: 4).

De modo que la ‘autonomía del arte’ tiende a ser casi exclusivamente la de la literatura, salvo que de ella se ocupen investigadores con una mirada verdaderamente integral, que aun así no pueden evitar apelar de continuo a la literatura como *leading case* del fenómeno en general. Por eso, una historia de la autonomía del arte siempre terminará por recurrir a problemas específicos del campo literario, como las categorías de “escritor libre” o de “mercado literario”; por eso, además, en las historias globales del arte o en los compendios artísticos en general –incluyendo los de mayor perspectiva social, como E. Gombrich, A. Hauser, Albert Boime– no hay casi ni rastros del problema específico (más allá de los consabidos comentarios a la progresiva emancipación laboral del artista), y hay que recurrir inexorablemente a las historias de la literatura y sobre todo a la teoría literaria en pos de un tratamiento puntual.<sup>59</sup> Los tratados, manuales y diccionarios de arte parten del significado moderno y más restringido del término, que homologa las artes a las artes plásticas, e ignoran cuestiones estéticas en general –de índole filosófica- y literarias en particular. O peor aun: si se habla de ‘autonomía’ con relación a la

<sup>57</sup> «En esta fase [siglos XVI y XVII], el libro comienza a liberar su contenido y su recepción respecto de las condiciones de producción de la poesía, mientras que las otras artes (arquitectura, música, escultura, pintura) quedan, como antes, vinculadas espacialmente en su recepción, y por ende muy ligadas a las condiciones de producción» (Meyer, 1980: 43-44).

<sup>58</sup> Las contribuciones de M. Müller y B. Hinz en el tomo colectivo *Autonomie der Kunst* (1972), sobre todo, repasan la notable preparación que implicaron las artes plásticas en el Renacimiento para el concepto moderno de ‘autonomía del arte’. Mucho más que los poetas, fueron los artistas plásticos de la época los que pudieron señalarse como trabajadores exentos de los incipientes procesos de mercantilización y serialización laboral, apareciendo así como creadores excepcionales e independientes.

<sup>59</sup> Con excepción de la “historia social” en doce volúmenes dirigida por Rolf Grimminger, las historias de la literatura alemana más abarcativas y exhaustivas de la segunda mitad del siglo XX han acogido la idea de autonomía muy tímidamente. En De Boor / Newald y E. y E. von Borries, por ejemplo, sólo una lectura muy sutil y entre líneas puede hallar rastros de tratamiento del tema (en ambos casos, al abordar la Ilustración o el Clasicismo); la serie dirigida por H. A. Glaser, por su lado, dedica algunos párrafos a la cuestión (en especial en el tomo V, p. 93s.). Algunos escasos estudios específicos de *Literaturwissenschaft* o “teoría literaria”, en cambio, se concentran en el tema al menos desde fines de la década de 1960. Esta divergencia indica que el concepto resulta demasiado específico para integrarlo a un panorama histórico general, por lo que se adapta mejor para análisis puntuales. Lo mismo sucede en los ámbitos no germánicos: para desbrozar los datos útiles a los fines de una genealogía del concepto estético de autonomía, es preciso apelar a trabajos especializados sobre la cuestión (que en su mayoría pertenecen al campo alemán, como H. R. Jauss) en desmedro de las historias del arte o de la literatura en general.

pintura o la música, puede que sólo se esté refiriendo a la falta de un referente externo concreto y a ningún otro aspecto inherente a la idea global.

No obstante lo cual, claro que existe la categoría aplicada a las demás artes, aunque no sin los predecibles problemas de sentido y de formulación: «la utilización del concepto no es congruente en las artes por separado. En las artes plásticas y la pintura la autonomía es corriente como concepto metahistórico desde hace mucho tiempo, y designa, al igual que en literatura, la liberación [*Ablösung*] de pretensiones religiosas y cortesanas; pero el concepto, en este caso, no da cuenta de una cierta orientación o una cierta estética, y no posee una historia propia. Precisamente donde podría esperárselo, es decir en relación a la pintura no figurativa o bien sus precursores en el cubismo, el futurismo, etc., no se lo emplea. [...] En la teoría musical, la designación de música autónoma recién se impone en el siglo XX, aludiéndose con ella tanto a la libertad respecto de una función determinada (en contraste con la música funcional) como a la independencia estilística del artista. Para la liberación que se lleva a cabo al mismo tiempo en literatura respecto de la doctrina de la imitación, aún vigente en el siglo XVIII y que pensaba la música por analogía con la pintura, desde Herder y el Romanticismo alemán (Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann) se hace corriente el adjetivo ‘absoluto’, que tiene su apogeo a mediados del siglo XIX en la estética musical de Eduard Hanslick» (Wolfzettel, 2000: 432). Asimismo, y ya fuera del ámbito germánico, Bourdieu ha insistido en recordar que existe una asincronía entre los procesos de autonomización de cada arte: «Las avanzadas en pos de la autonomía se consumaron en momentos distintos para los dos universos [la literatura y la pintura], en relación con los cambios económicos o morfológicos distintos, y en atención a poderes en sí distintos, como la Academia o el mercado», pues «La construcción social de campos de producción autónomos va de la mano con la construcción de principios específicos de percepción y de apreciación del mundo natural y social» (Bourdieu, 1998: 220-221).

Como sea, no hay que olvidar que la autonomía en tanto legalidad propia es un fenómeno que puede darse al interior de un arte en particular recién cuando se ha dado previamente una autonomización del campo de las artes en general, lo que se expresa en la articulación de un concepto unificado de arte: «La postulación de una obra de arte autónoma, extraída de — opuesta a— la realidad y la praxis vital, se remite directamente al modo de funcionamiento del subsistema social arte, relativamente independiente y que se comporta miméticamente, dentro de la totalidad histórica» (W. Pott, 1976: 21).<sup>60</sup> En el ámbito alemán, la Teoría Sistémica es quizás

<sup>60</sup> Además de aludir a Kant y a Schiller, el autor menciona también a Hegel (como se deduce de su énfasis en lo histórico), pero no, curiosamente, a Moritz, lo cual demuestra que aún a mediados de los setenta la figura de Moritz no se había impuesto como una obviedad en este contexto. Nótese que tampoco tiene importancia en la *Teoría de la*

la que mejor explica esta conexión: «El artista independiente [*unabhängig*], la obra de arte cerrada [*geschlossen*], el público capaz de formular juicios [*urteilsfähig*] y el concepto unificado de arte marcan la formación de un subsistema para el arte dentro de la sociedad, que se delimita en virtud de su función específica respecto de otros ámbitos funcionales de la sociedad» (Disselbeck, 1993: 149).

## 5. Alcances históricos

Respecto de lo histórico, los escasos estudiosos que se han abocado específicamente a la autonomía en el campo estético coinciden siempre en dos cosas: en que hay que recuperar ampliamente la dimensión diacrónica negada u olvidada al calor de los debates contemporáneos (“La historia es inherente a la teoría estética. Sus categorías son radicalmente históricas”; Adorno, 2004: 476), y en que esta categoría, sin embargo, emerge oficialmente –por así decirlo– en suelo alemán y poco antes del 1800; el acotamiento histórico-geográfico al período de tardía y progresiva incorporación de la cultura germánica a las modernas tendencias ilustradas y burguesas la impregna de una carga ideológica muy determinada, como es lógico. Lo cierto es que hasta la época del revisionismo socio-histórico al que fueron sometidos el arte y la literatura alemanes en la década de 1960, lo más frecuente era o la omisión del tema, o una naturalización ingenua del concepto, tal como podemos encontrarla por ejemplo en Arnold Hauser, un investigador sin embargo declaradamente historicista (y de hecho, materialista histórico), que no obstante esencializara acriticamente la categoría en su ya clásica *Historia social de la literatura y el arte* (1953): “La idea de un arte autónomo, no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la Antigüedad clásica” (Hauser, 1994 I: 414). Entre los historiadores alemanes del arte, la temprana excepción de Bruno Markwardt cobra así mayor magnitud. Evitando –como casi siempre– la palabra ‘autonomía’ (que sin embargo aparece en el índice de temas de su obra), este insigne investigador de la poética y la estética alemanas rastreó incansablemente el problema a lo largo de la íntegra historia, por lo que llegó a trazar un esquema histórico de enorme utilidad ya a lo largo de la década de 1930: «Desde el punto de vista de la evolución y la historia de las ideas, el significado de la ruptura que llevara a cabo Moritz –ya antes de que Goethe lo influyera– en pro de la liberación de toda finalidad [*Zweckerlöstheit*] y del valor intrínseco [*Eigenwertigkeit*] del arte, considerado siempre desde el ángulo valorativo del Clasicismo, recién puede apreciarse en contextos más amplios si se tiene debidamente en cuenta

---

*vanguardia* (1974) o en los estudios previos sobre el tema. Parece que la primera asociación fuerte entre Moritz y el concepto de autonomía se da con Kaiser / Mattenklott, 1974.

que, desde el punto de vista puramente estético, el íntegro desarrollo de la teoría de la poesía y la filosofía de la literatura desde el Barroco hasta la actualidad, en definitiva, se articula en: la época de predominio de la sujeción a una finalidad [*Zweckgebundenheit*] moral, y a veces más educativa del lenguaje, del estilo y de la vida (poética y teoría de la poesía desde Opitz hasta Lessing); la época de predominio de la libertad con respecto a fines [*Zweckbefreiheit*] (formación: Era del genio, irrupción: Clasicismo, sostenimiento e intensificación: Romanticismo); y la época de una puja entre la ya conquistada libertad con respecto a fines y una renovada vinculación a fines [*Zweckbindung*], mayormente política (siglos XIX y XX)» (Markwardt, 1971 III: 51).<sup>61</sup>

El primer abordaje con pretensiones históricas y relativamente sistemáticas de la cuestión de la autonomía del arte presentado por el pensamiento alemán, que no por azar apareciera inmediatamente después de la agitación de fines de la década de 1960 y de la muerte de Adorno, ya anunciaba programáticamente en el prólogo (firmado en forma colectiva por “los autores”): «La autonomía del arte, como la autonomía de todo lo intelectual en general, no obedece una ley supratemporal y estática; su desarrollo está situado históricamente, mucho antes de que la estética clásica la plasmara en un concepto. Cuando nos ocupamos de un concepto formulado por la filosofía burguesa clásica, estamos tratando con un objeto *que ha llegado a ser*, cuya determinación no se desarrolló recién desde Kant y Schiller» (Müller *et al.*, 1972: 7).

La progresiva conciencia de la historicidad –y por ende de la relatividad- del concepto determinó, así, la toma de conciencia respecto de que, como bien lo marcan algunos especialistas, dicha idea falazmente gusta presentarse *sub specie aeternitatis*, no siendo sino un producto del siglo XVIII: la autonomía estética es una forma histórica de considerar a-históricamente el arte. Entre dichos especialistas, Peter Bürger está a la cabeza: “la *autonomía del arte* es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación [*Herauslösung*] del arte respecto a la vida práctica [...] En esto reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas. La categoría, sin embargo, no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un *proceso histórico*, que está por tanto *socialmente condicionado*. [...] La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto” (P. Bürger, 1997: 99).<sup>62</sup> Y además, tras discusiones y revisiones, el pensamiento alemán contemporáneo acabó por establecer un marco epocal originario para la idea: «Aunque hoy [...] le atribuimos autonomía estética a las obras de arte

<sup>61</sup> Vale la pena destacar que estas ideas fueron emitidas en 1937, durante el ascenso del Nacionalsocialismo, que sin dudas propuso la máxima sujeción a fines políticos del arte en toda la historia alemana.

<sup>62</sup> En un posterior compilado del propio Bürger, esta tesis ya se vuelve una evidencia para los demás investigadores: «La idea de la autonomía de la literatura, que para muchos historiadores de la literatura poseía un valor evidente y supratemporal, está históricamente condicionada y ligada a ciertas constelaciones históricas» (Lefebvre, 1983: 61).

todas las épocas y culturas, el concepto se configuró en la época de la Revolución Francesa» (Wittkowski, 1990: 23). En este comentario se aprecia además una diferencia importante entre autonomía como norma de producción y como norma de recepción, que no siempre se tiene en claro al esgrimir la categoría. Pues así como puede pensarse —salvo excepciones— que el modo de creación autónoma comienza recién hacia el siglo XVIII, por lo que los artistas autónomos son sólo un grupo minoritario y reciente, también puede aceptarse el juicio estético autónomo como parámetro de valor absoluto y suprahistórico, de modo que se terminan juzgando obras antiguas con criterios modernos y ajenos a las mismas. “Además de constituir una categoría de ‘producción estética’, la autonomía también es una categoría de ‘recepción estética’: obras que no se concibieron como composiciones autónomas se interpretan como tales a partir del siglo XIX, por haber sido trasladadas de su forma original de existencia a otra, sin que por ello se pueda hablar de una adulteración” (Dahlhaus, 1997: 136-137), dice Carl Dahlhaus con relación a la música. Y con el estilo tajante propio de los diccionarios enciclopédicos, F. Wolfzettel radicaliza al extremo dicho acotamiento temporal, recortándolo al «estrecho ámbito del ‘período artístico’ [*Kunstperiode*]» (Wolfzettel, 2000: 432). Así las cosas, todas las elaboraciones de la idea posteriores al 1800 serían meros productos epigonales y subsidiarios, contenidos previamente en la obra de los autores mencionados: algo cabalmente equivocado. Lo que sí es cierto, en cambio, es que si nos atenemos al plano literal, hasta mediados del siglo XVIII la historia de la idea de autonomía del arte es un retazo de observaciones y comentarios sueltos, y sólo entonces, con Baumgarten, Lessing, y Herder, entre otros, la historia de este concepto equivale casi plenamente a la historia de la teoría estética *tout court*, para, después de los últimos románticos e idealistas alemanes, volver a ser una serie algo difusa, aunque a menudo operando como un presupuesto oculto.

Frente a las posturas que acotan perentoriamente la idea al Idealismo o al Clasicismo de Weimar, no faltan por cierto los pensadores eminentes que postulan una autonomía ahistórica y por encima del tiempo, en tanto reinterpretan la categoría y la adscriben a una capacidad utópico-crítica perenne del arte, como Herbert Marcuse le dijera a Habermas en pleno fervor sesentista: “La autonomía del arte —no solamente del arte burgués, sino de todo arte, también del arte griego— representa la ruptura con la realidad cotidiana, a la que me he referido antes. Y de esto es de lo que se trata: de que la obra de arte no obedece a las normas del principio de realidad existente, sino que tiene su propia legalidad. La autonomía del arte es algo muy anterior a la sociedad burguesa” (Habermas, 1984: 265-266). E incluso un historicista del fenómeno estético como Adorno apuntó en 1945: “La exaltada unidad de arte y religión es, y siempre fue, sumamente problemática en sí misma. En realidad, es en gran medida una proyección romántica

en el pasado del deseo de relaciones orgánicas, no alienadas, entre los seres humanos, para acabar con la división universal del trabajo. Probablemente, tal unidad nunca existió en periodos en que podríamos hablar del arte en el sentido propio de la libertad de la expresión humana como distinta de los símbolos de ritual que sólo accidentalmente son arte. Es característico que la idea de esa unidad haya sido concebida durante la época romántica. La noción de que el arte se ha separado de la religión únicamente durante una fase tardía de ilustración y secularización es errónea. Tanto la religión objetificada como el arte son igualmente desde una época muy temprana el producto de la disolución de la unidad arcaica entre imaginaria y concepto. Desde que se establecieron ambas esferas, su relación ha sido de tensión. Incluso durante periodos que se supone que han asegurado la máxima integración de religión y arte, tal como el siglo clásico griego o la cultura medieval en su apogeo, esta unidad fue en gran medida impuesta desde arriba al arte y hasta cierto punto de un carácter represivo. Esto lo atestiguan las diatribas de Platón contra la poesía” (Adorno, 2003: 628).

Dada su naturaleza, la categoría sólo puede aparecer descripta en aquellos tipos de pensamiento que de alguna manera asumen la especialización del saber y la división del trabajo, críticamente o no. En general, para el pensamiento en lengua alemana este problema conoció fuertes debates, casualmente (o quizás no tanto), a fines de los tres últimos siglos, cuando entraron en crisis los saberes consolidados hasta entonces y se discutió intensamente el papel de ciertas prácticas e instituciones dentro de la vida social. Que de la *anomia* de la crisis de la época de la Revolución Francesa se pasó a la *autonomía* como principio regulativo de la esfera artística tampoco implica un consenso mínimo acerca de la periodización: para algunos teóricos (como Habermas), el arte autónomo comienza con la Ilustración, mientras que para otros (como Christa Bürger) dicha corriente intelectual sigue plegada a una concepción utilitaria del arte; para algunos (como Adorno), sigue vigente, aunque en crisis, mientras que para otros fue apenas un dato histórico (como Wolfgang Frühwald). Y por supuesto que además de la dinámica temporal, hay que contar con la disparidad espacial: «El grado de autonomía del campo (y por ende el estado de las relaciones de fuerza que en él se instauran) varía considerablemente según las épocas y según las tradiciones nacionales» (Bourdieu, 1998: 361).

Lo cierto es que como concepto, es fatídicamente moderno. Sólo quien acepta la diversidad de las funciones gnoseológico-perceptuales, *more cartesiano*, puede refrendar una presunta autonomía estética; no es casual que el tratado de Schiller sobre “educación estética” contenga, entre otras cosas, una teoría de los impulsos o pulsiones (*Triebe*). Y sólo quien suscribe una visión del todo cultural desagregado en partes más o menos equivalentes, *more weberiano*, puede propugnar una presunta autonomía del arte; aquí convergen quienes comparten una

concepción ‘institucionalista’ de las praxis culturales, aun cuando las respectivas posturas sean ideológica y estéticamente muy diferentes, e incluso netamente opuestas (y por ende oscilen entre la celebración de la fragmentación cultural contemporánea y la nostalgia en pos de una reunificación). Las nociones de *Wertsphäre* (“esfera de valor”) de Weber y *Teilsystem* (“subsistema”) de Luhmann guardan un reconocible aire de familia, aunque para Habermas sus autores representen los polos ideológicamente opuestos del pensamiento moderno.<sup>63</sup> A estos conceptos puede sumarse el de “institución arte/literatura” de P. Bürger, y ya fuera del ámbito germano parlante, las nociones fundacionales de “mundo del arte” (*Artworld*) de Arthur Danto, “institución arte” de G. Dickie, y de “campo” de P. Bourdieu.<sup>64</sup>

Pero a la vez que producto de una postura analítica –y por ende, cartesiana- ante la cultura o ante la mente concebidos como una totalidad, la noción de autonomía estética o artística a menudo es producto de la búsqueda de una convergencia, de una síntesis (¿acaso en el método cartesiano a la regla del análisis no le sigue la de la síntesis?). No es casual que Kant, que partió de una síntesis superadora de racionalismo y empirismo, haya llegado a sancionarla, además, como resultado de una necesidad conciliatoria e intercomunicadora interna a su sistema. Y no es casual que hoy pueda ser utilizada por posiciones conservadoras y regresivas como consagración de una esfera ideal y superior al mundo real, dicho con Marcuse.<sup>65</sup>

## 6. Estatuto de la categoría

La indeterminación semántica que caracteriza al concepto estético de autonomía lo ha vuelto por ende un objeto propicio sobre todo para la polémica, en tanto los involucrados apelan a la idea sin explicitar su concepción personal de la misma; así, invocar la ‘autonomía del arte’ puede significar que se exaltan las obras de arte –e incluso los artistas- a la cima del mundo intelectual y espiritual, o bien que se considera a la praxis artística una instancia paralela y alternativa para conocer o percibir el mundo, sin adscribirle ningún tipo de superioridad a la experiencia estética frente a la experiencia cotidiana. C. Menke ha descrito perfectamente esta dualidad tal como se presenta al pensamiento actual, y no por azar a propósito de Adorno: “La

<sup>63</sup> También el pensamiento de derecha reconoce la división moderna de la cultura. El antropólogo conservador Arnold Gehlen ha dicho, por caso: “las formas en que los individuos conviven o colaboran, las formas en que se manifiesta la autoridad o el contacto con lo sobrenatural, cristalizan en estructuras con peso propio –las instituciones- que terminan por adquirir algo así como autonomía respecto de las personas” (Gehlen, 1993: 89-90).

<sup>64</sup> Para todo este complejo desarrollo conceptual, v. la entrada “Kunst/Künste/System der Künste” (Ullrich, 2001) en los *Ästhetische Grundbegriffe*.

<sup>65</sup> El señero artículo de H. Marcuse sobre el “carácter afirmativo de la cultura” (1937) sigue siendo la matriz para este tipo de crítica. Cfr. Marcuse, 1967, 45-78.

reflexión moderna sobre la experiencia estética está determinada por una ambivalencia no resuelta. Se manifiesta ésta en las dos tradiciones que, desde el comienzo, han acuñado la estética moderna. La primera ve en la experiencia estética uno de los diferentes modos de experiencia y de discurso que constituyen la razón moderna, mientras que la segunda le atribuye un potencial que transgrede la racionalidad de los otros tipos no estéticos de discurso. [...] El primer lado de la antinomia de la estética está determinado por el concepto de autonomía. Es el que permite caracterizar, desde Kant y Weber, el estatuto de la experiencia estética [...] La antinomia de la estética requiere así una teoría que asocie a un primer modelo, articulado sobre el concepto de autonomía, un segundo modelo que grave sobre el concepto de *soberanía*. Es éste un rasgo ya subrayado en la otra tradición estética moderna que va del romanticismo a la vanguardia surrealista” (Menke, 1997: 13-14).

A lo largo del tiempo, es fácil detectar oscilaciones a favor y en contra de la idea como norma de valor (e incluso como descripción); así, por ejemplo, la ‘Joven Alemania’, las escuelas realista y naturalista, ciertos sectores del Marxismo, y desde ya, el Nacionalsocialismo, la han impugnado redondamente, mientras que corrientes formalistas, inmanentistas, estructuralistas y neomarxistas la han reivindicado, y por motivos diversos (que van desde la específica necesidad de perfeccionar los métodos de análisis hasta la vasta defensa de la subjetividad no alienada). En la época en que la idea aparece, como veremos, lo que se formula es una serie de ideas provocativas, sin cuajar en un término único; en las últimas décadas, en cambio, ha abundado el uso del término ‘autonomía’ sin apelar a casi ninguna de aquellas ideas originalmente asociadas a él. Una disertación doctoral especializada en el tema comenzaba advirtiendo, a comienzos de la década de 1980:<sup>66</sup> «El concepto de autonomía en la estética y la teoría literaria no sólo es objeto de diversas definiciones conceptuales y funcionales, incluso tanto en sus formas históricas como en su aplicación actual en contextos estéticos y literarios; el sentido de dicha categoría como tal también es controversial. El espectro de sus definiciones teóricas es por ende multifacético y va de la afirmación ilimitada hasta la negación crítico-ideológica de la categoría» (Olechnowitz, 1981: 8). Hacia el momento en que este concepto comenzó a perder peso en las discusiones estéticas, con la entrada en la era posmoderna, un especialista pudo hacer un saldo acerca de la indefinición consustancial y su consecuente carga emotiva: «Cuanto más definida y naturalmente utilizan el concepto tanto sus defensores como sus críticos, más unilateralmente tendemos a sobrevalorar o subvalorar su sentido» (Wittkowski, 1990: 1).

<sup>66</sup> Es la única que hemos podido hallar tras exhaustivas búsquedas, y por ende acaso la única en general. En principio, dado el interés que cobró el tema hacia aquella época, sorprendería que no haya sido publicada comercialmente; su severo déficit bibliográfico y su redacción repetitiva y a-crítica explican, sin embargo, esa omisión editorial.

Como quedó dicho, hasta hace muy poco era común encontrar alguna de las fórmulas típicas – ‘autonomía estética’, ‘autonomía del arte’- utilizada en aplicaciones teóricas (preponderantemente de tono polémico o al menos crítico) y no encontrarla, a la vez, en los diccionarios, los manuales, las enciclopedias, y las historias especializadas en arte; esta visibilidad relativa de la idea, este estatuto débil que oscila entre el presupuesto evidente para todos y el secreto desconocido por todos, y que se sostiene desde la aparición misma del postulado de autonomía hasta la época actual,<sup>67</sup> delata una incorporación problemática de dicha categoría a toda práctica más allá de la específica jerga académica. Como producto de esta situación, en la bibliografía especializada toda definición de ‘autonomía estética’ tiende a pasar fácilmente de ser intensiva a ser ostensiva, ante todo porque es una idea muy rica y contiene muchas facetas parciales, y también porque a falta de una determinación clara y sin otros datos positivos que la situación artística *de facto*, rápidamente se recae en una discusión acerca de los ‘grandes nombres’ de la extensa y consabida genealogía de artistas y de intervenciones teóricas. Pero ni la exaltación de sólo uno de los componentes de este verdadero plexo temático ni la ostentación de un insigne catálogo de artistas y pensadores que abogaron por la categoría esclarece a fondo el panorama. A menudo, por cierto, no se discute si el arte moderno goza o no de una presunta condición autónoma, y en qué consistiría ésta en todo caso, sino si esto es ‘bueno’ o no para el arte, o ‘útil’ o no para la sociedad, o dicotomías simplistas de este tenor.

Un motivo de los desacuerdos con respecto al significado de la idea, y que de algún modo se expresa ya en las diversas formulaciones léxicas que ésta asume (aunque como ya hemos dicho, se las utiliza indistintamente), es que por tratarse de una noción muy vasta, al invocarla puede adoptarse una postura mayormente sociohistórica y otra mayormente filosófica, incluso sin advertirlo. Por un lado, puede pensarse la autonomía del arte como la condición de profesional independiente por parte del artista creador, situación que se da con el progresivo debilitamiento de la autoridad eclesiástica y la paulatina desaparición de las aristocracias europeas y su utilización de las artes por encargo a los fines de la tríada de “entretenimiento, ornamento y representación”.<sup>68</sup> Por otro lado, la autonomía puede aparecer, con la ruptura del principio de imitación de las obras antiguas (*imitatio*) o de la naturaleza (*mimesis*) a favor del principio de *inventio* y el consecuente ascenso de la poética del genio, como la posibilidad efectiva de que las reglas que determinan una obra surjan de la propia obra, sin poder ser derivadas de otros factores externos, ya sea religiosos, políticos, y sobre todo, específicamente morales; las reglas

<sup>67</sup> Es interesante observar que no se trata, según el propio artículo de Wolfzettel y Einfalt lo aclara, de una desaparición del concepto, sino de la continuidad de una existencia oscilante.

<sup>68</sup> Surgiendo así la temprana oposición que en alemán se expresa con los términos *freier Künstler* (“artista independiente”) y *Auftragskünstler* (“artista por encargo”).

que determinan la función de una cierta obra y el valor en sí de la obra son prácticamente lo mismo: siempre se pondera algo según la finalidad que se le atribuye. En el primer caso, por lo tanto, se hace hincapié en el modo de producción, de una manera que también atañe al arduo problema de la inspiración artística;<sup>69</sup> en el segundo, en cambio, en el criterio de evaluación como reflejo —o no— de una cierta función a cumplir.<sup>70</sup> De aquí que en muchas ocasiones podría hablarse estrictamente de una ‘autonomía artística’ o de una ‘autonomía estética’, según si el énfasis se pone en la producción (controlada por la subdisciplina conocida como ‘poética’) o en la recepción (controlada por la subdisciplina conocida como ‘estética’). Mas sucede que la primera concepción es para muchos una precondition sociológica, o económica, si se quiere, que el concepto de ‘autonomía’ no expresa lógicamente y que es mejor descrita por el de ‘emancipación’, por ejemplo, o el de ‘libertad’, lisa y llanamente.<sup>71</sup> En efecto, el pensamiento burgués ha denominado idiosincrásicamente como ‘artista libre’ a aquel que, sin posibilidades de insertarse en una Corte o ponerse al servicio de un mecenas eclesiástico o aristocrático capaz de financiarlo, debió buscar nuevas formas de colocación laboral; ‘libre’ del sistema de patronazgo y mecenazgo, sin embargo, no lo era en absoluto de los nuevos mandatarios: los gustos del público amplio, los avatares del mercado artístico, la opinión de los críticos. Asimismo, como en Alemania bien comienzan a advertirlo los investigadores con la llegada de la sociología como disciplina académica, el debate sobre el gusto que se dio a lo largo del XVIII fue una respuesta al desmoronamiento de los tradicionales sistemas de imposición de la norma de gusto: “no es el gusto el que se hace distinto y nuevo, sino que los hombres que se hacen árbitros del nuevo gusto son otros” (Schücking, 1996: 112);<sup>72</sup> he aquí la ‘libertad’ del público, que tampoco es tal, en tanto está mediada por editores y críticos. Esta nueva condición, como sea, no dice nada con respecto al plano interno de la obra de arte, pero plantea las bases para una nueva relación con las obras. La emancipación del productor y del receptor (o dicho peyorativamente: la caída en el sistema mercantil capitalista) va de la mano con la autonomización de la obra, de modo que aunque se privilegie un aspecto de la idea de la así llamada ‘autonomía del arte’, no hay que olvidar que se trata de una idea compleja, que presupone diversas instancias. El cambio de funcionamiento del sistema artístico ante el

<sup>69</sup> Cfr. ante todo J. Schmidt, 1985; y Hermerén, 1983: 37.

<sup>70</sup> Ferenc Fehér propone esta caracterización compleja (si no confusa): «Autonomía significa la auto-liberación [Selbstbefreiung] del arte y la literatura del predominio [Vorherrschaft] o también de sólo la influencia [Beeinflussung] a manos de otros ámbitos», mientras que «El segundo aspecto de dicha liberación es la emancipación [Emanzipation] o liberación [Befreiung] dentro del ámbito estético» (Fehér, 1987: 14 y 20).

<sup>71</sup> «La auténtica consigna de la teoría artista y literaria de la Ilustración tardía y del Liberalismo romántico no es por ende ‘autonomía’, sino un concepto —en contraste con el Idealismo alemán— también plenamente político de libertad del arte» (Wolfzettel, 2000: 455).

<sup>72</sup> N. Elias, por ejemplo, describe más claramente esa crisis en su inconcluso estudio sobre Mozart, un artista que fue víctima de esas transformaciones. Cfr. Elias, 1993.

advenimiento de la sociedad burguesa es el resultado de un largo proceso de secularización y racionalización de valores (para decirlo con Max Weber), un proceso que implica una transformación radical del estatuto y la práctica de las artes en una nueva cultura. A lo sumo podría diferenciarse entre un momento de liberación en el plano infraestructural (artista emancipado, obra devenida mercancía, receptor selecto transformado en consumidor anónimo) y una serie de postulados e ideales formulados a partir de esa nueva situación. Quienes piensan que es diferenciable un momento de emancipación puramente económico-político de la sanción cultural que atañe a la originalidad y la inutilidad del arte, pueden emplear –y quizás deberían hacerlo– términos distintos, reservando ‘autonomía’ para la instancia posterior, de sentido lógico. En el capítulo sobre “industria cultural” de la *Dialéctica...*, Adorno había señalado, a propósito de nada menos que Beethoven como “hombre de negocios”, la “unidad de los opuestos, mercado y autonomía, en el arte burgués” (Adorno, 2007: 171), pensando esa relación como un necesario *pas de deux*.<sup>73</sup> Habermas, campeón de los periodizadores, utiliza sin embargo siempre el concepto de *Autonomie* (y *Autonomisierung*): “Simplificando mucho es posible detectar una línea de autonomización creciente en la evolución del arte moderno. En primer lugar, durante el Renacimiento se configura ese ámbito objetivo que se refiere exclusivamente a la categoría de lo bello. En el curso del siglo XVIII se institucionalizan la literatura, las artes plásticas y la música como una esfera de acción que se separa de la vida sacra y cortesana. Por último, a mediados del siglo XIX surge una concepción esteticista del arte que induce al artista a producir sus obras en la conciencia de *l’art pour l’art*. De este modo, pasa a primer plano la peculiaridad de lo estético” (Habermas, 2000: 275). Pero el solo paralelismo entre la Revolución francesa y el desarrollo de la teoría de la autonomía del arte obliga a pensar como mínimo en una sincronicidad de ambos fenómenos,<sup>74</sup> y hace flaquear aun a las periodizaciones más convincentes.

Por encima de todos los acotamientos y calificaciones que se hagan de la idea, está la cuestión del uso que se hace del concepto estético de autonomía, es decir, del status de la categoría en sí. ¿Se trata de un mero postulado epocal, ya envejecido; de una doctrina idealista, capaz de reactualizarse; o es necesariamente la definición esencial del arte moderno? Es decir, ¿es un concepto prescriptivo –y por ende desechable según el criterio del caso–, o fatídicamente descriptivo e irrenunciable? Pues a menudo se alude a él como *Autonomiepostulat*,

<sup>73</sup> «La estética de la mercancía presupone un arte autónomo» (P. Bürger, 1980: 74). Por supuesto, como el propio autor lo reconocerá en su artículo incluido en el colectivo *Zur Dichotomisierung...*, la tesis proviene de Adorno (P. Bürger, 1982: 243). Sutilmente distinta resulta la posición de Bourdieu, quien periodiza el proceso al decir: «el mercado es la condición previa para el surgimiento de la doctrina de la autonomía del arte» (Bourdieu, 1972: 52).

<sup>74</sup> En dicho paralelismo se concentra, precisamente, el tomo colectivo *Revolution und Autonomie*. Cfr. Wittkowski, 1990 (en especial el prólogo).

*Autonomiedoktrin*, *Autonomiegedanke*, y hasta *Autonomieanspruch*, términos que ponen en duda la plena vigencia o la aceptación consensuada: ¿estamos frente a un postulado, frente a una doctrina, a una idea, o a una pretensión, respectivamente? Y de por sí es todo un síntoma que la categoría suela aparecer en el contexto de una acalorada defensa (Adorno, Habermas), lo que delataría la percepción de un estado de amenaza más o menos latente. Habida cuenta, claro, de que si procedemos *ex negativo* y repasamos las sub-categorías a las que en el pensamiento alemán se opone el arte denominado ‘autónomo’, tales como “arte trivial” (*Trivialkunst*), “arte para uso” (*Gebrauchskunst*), e incluso lisa y llanamente lo *kitsch*,<sup>75</sup> advertimos que la pretensión de validez universal de la autonomía estético-artística debe relativizarse, admitiendo que acaso exista un arte que es autónomo y otro que no lo es y que sin embargo sigue siendo arte, o mejor aun, que autonomía y su opuesto –llámese como se quiera- son polaridades que nunca alcanzan un estado puro. Invocada como norma de valor por “modelos de valor dicotómicos”, la autonomía estética es siempre favorable al primer término de las tradicionales oposiciones entre arte “alto y “bajo”, o bien entre “arte” y “*kitsch*”, o entre “bueno” y “malo”, o incluso oposiciones más sutiles, como “poeta” y “escritor”.<sup>76</sup> Para la alta cultura, sólo el arte autónomo es digno de ser llamado arte. Una postura radical que vincule esencialmente ‘arte’ y ‘autonomía’ podría objetar, por supuesto, que más allá de la profusión terminológica con que el mercado comercial –y también el mundo académico- precisan subdividir y etiquetar la producción artística (sobre todo, la literaria<sup>77</sup>), el concepto de autonomía describe el funcionamiento del sistema a nivel macroestructural; una postura relativista y parcializadora, en cambio, propondría que tal vinculación es una exageración surgida de una mala comprensión de la propia situación.

Como sea, podemos reconocer que al menos se usa la idea de autonomía en dos grandes sentidos diferentes, no necesariamente excluyentes: o como concepto operativo-descriptivo y con énfasis en lo institucional, o como eje y norma de valor (tanto positivo como negativo). La llegada del nuevo siglo parece haber llevado a que el pensamiento alemán hiciera un saldo al respecto, y sorprende que tan al unísono floreciera una lúcida conciencia respecto de la doble naturaleza de la categoría. F. Wolfzettel, por ejemplo, mantiene el mismo término pero distingue entre «un concepto de autonomía 1) sistémico, institucional, y 2) uno artístico-poetológico»

<sup>75</sup> Tras señalar el estímulo (*Reiz*) como medio por el cual el arte logra sus diversos propósitos, Walter Killy, sugestivamente, define al *kitsch* como el arte en el que «el medio se vuelve un fin en sí» (Killy, 1973: 15). Al acumular efectos en busca de una emoción exageradamente intensa, el *kitsch* no sería autónomo, sino sólo autocomplaciente.

<sup>76</sup> Cfr. Nusser, 1991: 4s., donde se compila a –entre otros- R. Schenda, J. Schulte-Sasse y Ch. Bürger, quienes sistematizaron críticamente esas oposiciones en las décadas de 1960 y 1970.

<sup>77</sup> En efecto, a *Literatur* pueden llegar a anteponérsele los prefijos *Trivial-*, *Unterhaltungs-*, *Gebrauchs-*, *Kinder-*, *Jugend-*, *Frauen-*, *Erbau-* (respectivamente, “trivial”, “de divertimento”, “de uso”, “infantil”, “juvenil”, “de mujeres”, y “edificante”), así como el atributo *operative*, e incluso es frecuente el genérico y ligeramente despectivo término *Belletristik*, de obvia etimología en *belles lettres* y con el que se designa la literatura sin grandes pretensiones filosóficas.

(Wolfzettel, 2000: 434). Christian Thies, por su parte, distingue entre «una afirmación *meta-teórica*, que remite a la *lógica propia* [*Eigenlogik*] de las categorías estéticas y del discurso estético” y una concepción «en sentido *normativo-práctico*, que piensa la *autodeterminación* [*Selbstbestimmung*] de los sujetos estéticos» (Thies, 2001: 206 y 207). Y más claro aun resulta R. Schmücker: «La tesis de la autonomía en general puede ser entendida en forma *descriptiva* o *normativa*. En el primer caso afirma la falta de función [*Funktionslosigkeit*] del arte; en el segundo, la reclama» (Schmücker, 2001: 16). Gracias a esta verdadera andanada de propuestas semejantes, la última bibliografía trata el tema apelando a esa ya estereotipada dualidad: «La doctrina de la autonomía del arte es, sin embargo, muy ambigua. Bien puede ser *descriptiva* o *prescriptiva* (normativa). En su forma descriptiva implica que el arte es autónomo, o sea: que los artistas no son productos de su entorno en primera instancia y que por ende la investigación de las condiciones de surgimiento de una obra no es el camino correcto para entender la obra. En la variante prescriptiva implica, contra el Formalismo, que el arte no ha de monopolizarse para finalidades externas [*außerkünstlerische Zwecke*] (por ejemplo, religiosas o políticas). En otras palabras: el arte debe ser libre de finalidad [*zweckfrei*]» (Reicher, 2005: 151-152). Muy recientemente, el *Metzler Lexikon* dedicado a literatura (una obra de referencia ineludible en el mundo académico alemán) proponía en este mismo sentido: «El concepto ‘estética de la autonomía’ [*Autonomieästhetik*] la describe *normativamente* como una doctrina teórico-artística o como una exigencia programática; la expresión ‘autonomía estética’, en cambio, lo hace *descriptivamente*, como fenómeno de diferenciación social e histórico-institucional del arte en pos de un ámbito social independiente» (Matuschek, 2007: 60).

En todos los primeros casos de estas distinciones, mayormente se da cuenta de la situación cultural moderna, y el arte aparece como una ‘esfera de valor’ (Weber) o un ‘subsistema’ (Luhmann) más dentro del marco abarcativo de la cultura moderna; en los segundos, se exalta o se denigra cierto tipo de *rapport* entre producción artística y sociedad, y la neutralidad de valores –siquiera aparente- es ya imposible. Diríase que los polos entre los cuales oscila todo uso del concepto de autonomía del arte son, así, el descriptivo y el normativo. En sentido descriptivo, la postulación de una autodeterminación propia del arte posee un carácter neutro puesto que la autonomía atribuida al arte es un correlato de idéntico rasgo reconocido al sujeto, y a otras prácticas culturales (como la ciencia). De hecho, la Teoría Sistémica en versión de Niklas Luhmann, por ejemplo, no encuentra mayores problemas en el postulado de autonomía *ex negativo* por parte de cualquier ‘subsistema social’, en tanto la definición misma de ‘subsistema’ implica una autonomía inherente: “Tampoco se trata de la actitud defensiva de mantener en alto y preservar la autonomía del arte. El arte moderno es autónomo en sentido

operativo: nadie hace lo que él hace” (Luhmann, 2005: 225-226).<sup>78</sup> Incluso la que seguramente es la versión más célebre fuera del campo alemán, la que Habermas sintetizó como recipiendario del Premio Adorno de la Ciudad de Frankfurt (1980), es menos una definición de la autonomía estética que del moderno sistema cultural en su conjunto: “Max Weber ha caracterizado a la Modernidad cultural señalando que la razón sustantiva que se expresa en las concepciones religiosas y metafísicas del mundo, se separa en tres momentos que solamente pueden conjugarse de modo formal (a través de la fundamentación argumentativa). En la medida en que las concepciones del mundo se fragmentan y los problemas tradicionales se dividen entre los puntos de vista específicos de la verdad, la justicia normativa, la autenticidad o la belleza, y se pueden tratar como cuestiones de conocimiento, como cuestiones de justicia o como cuestiones de gusto, en la Edad Moderna se da una diferenciación de las esferas axiológicas de la ciencia, la moral y el arte” (Habermas, 2000: 272-273).

Pero en sentido doctrinal, la categoría se carga de intención provocativa y crítica: para la producción, la autonomía estética supone una exigencia de originalidad, de despliegue técnico, e incluso de cierta auto-referencialidad (que suprima las conexiones con el mundo externo y permite reflexionar sobre el logro formal de la obra de arte); para la recepción, esta categoría pide un modelo de receptor desinteresado por toda otra cosa que no sea la experiencia estética específica a la que se somete, alguien que renuncia desde el inicio a todo ‘uso’ más allá del goce puramente intelectual y contemplativo. Concebida doctrinariamente, la autonomía estética en realidad no prescribe normas precisas o reglas poéticas con las que crear y juzgar, sino parámetros de valor *ad hoc*, e incluso esta prescripción asume más a menudo la forma negativa de desatender a factores ‘externos’ a la obra de arte<sup>79</sup> que la forma positiva de atender a un factor determinado y definido, el cual, en el mejor de los casos, no pasa de una cierta vaguedad (y se habla, así, de un ‘goce’ o de un ‘placer’ indefinido). El carácter confrontacional y por esencia negativo de la idea, empeñada en beneficio de modernos ‘especialistas’, ha sido señalado tempranamente y con justeza por Helmut Kuhn: «‘Autonomía’ no es a su vez más que la expresión de una negación formulada de manera positiva. La legalidad propia [*Selbstgesetzlichkeit*] atribuida al arte niega la utilidad [*Nützlichkeit*] ordinaria. El arte, que sus abogados declaran autónomo, no quiere ni debe prestar servicio. Pues haciéndolo renunciaría a

<sup>78</sup> El propio autor califica su argumento, el que “hace evidente que depender de las funciones de otros sistemas es condición y característica de la autonomía de cualquier sistema funcional; o sea, que la independencia específica se basa en altas dependencias específicas. Se debe pensar en esto cuando se destaca frecuentemente la objeción de que la dependencia del arte respecto del dinero (de la economía de mercado), podría limitar la autonomía del sistema del arte” (Luhmann, 2005: 227).

<sup>79</sup> Cuya lista casi completa enumerara oportunamente Hegel al tratar de exponer la idea pura del arte: “la instrucción, la purificación, la mejora, el enriquecimiento, el afán de fama y honores [*Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre*]” (Hegel, 2007: 44).

su libertad y por ende a su ser arte. Debe cerrarse a todos los poderes de la vida que lo reclaman. Debe rechazar el poder político, que lo busca bajo la forma de Estado total y quiere volverlo una herramienta de propaganda. Pero también tiene que contrarrestar, en un contexto de libertad política, el poder económico, que puede reorientar su finalidad de forma menos brutal pero no menos efectiva. Así adquiere, por cierto, y tal como lo han hecho claro las experiencias de los últimos tiempos, no la libertad [*Freiheit*] de los intereses económicos [...] sino sólo la independencia [*Abhängigkeit*] de un interés económico flotante, especializado en arte» (Kuhn, 1962: 15). A mediados del siglo XVIII, sin embargo, ya ha comenzado definitivamente el lento proceso de burguesización social y modernización cultural en Europa (sobre todo en Inglaterra), y las voces prescriptivas —en general, de carácter racionalista— van cediendo terreno a posturas que o bien remiten las reglas de valor a cada obra específica, quitándoles la aplicabilidad ubicua (y por ende negando que se trate de leyes fijas), o directamente rompen de plano con la idea misma de ley o norma (o su sustituto eufemístico, la pieza digna de *imitatio*, que con su sola existencia implica un parámetro objetivo de juicio). La moderna autonomía literaria defiende la capacidad de autorregularse por parte del sistema literario, no la necesaria sanción de leyes abstractas que fijen el valor de las obras. Pero incluso en sus inicios, la idea de una ley con la que evaluar y ponderar el arte obedecía a propósitos subversivos, si no abiertamente revolucionarios; al igual que la ley política, la ley artística garantizaba al menos igualdad y consenso racional.<sup>80</sup>

En este marco de confusión respecto del estatuto de la idea, la discusión entre Gerhard Goebel y Peter Bürger ha resultado sumamente útil para que este último determinara más claramente los alcances de su influyente aplicación del concepto, discerniendo entre ‘autonomía’ como factor institucional propio de la cultura moderna (inexorable) y ‘autonomía’ como una cierta ideología estética (a elección entre otras). El intercambio comenzó cuando Goebel adujo que Bürger, en la primera versión de su *Teoría de la vanguardia* y su postulación de una “institución arte/literatura”, confundía el “estatuto de autonomía” (*Autonomie-Status*) del arte en sentido funcional e institucional con la “doctrina de la autonomía” (*Autonomie-Doktrin*) —a la que proponía designar *Autonomismus*— como criterio poético y poetológico compulsivamente inherente (o sea, como máxima de creación y de juicio artístico).<sup>81</sup> A lo cual Bürger, apoyándose

<sup>80</sup> «En la época pre-burguesa, la ley [*Gesetz*] como quintaesencia de las normas [*Normen*] generales y abstractas ha tenido la finalidad definitiva —lógicamente articulada con más claridad en la esfera política que en la estética— de oponerse a la arbitrariedad autoritaria. Gracias a su autonomía, cumple una función de protección: es el muro que la burguesía levanta contra el absolutismo» (Hohendahl, 1971: 16).

<sup>81</sup> Antes de esa disputa, M. Lüdke ya había señalado: «Con la distinción, Bürger logra la posibilidad de describir una diferencia en el proceso de ‘autonomización’ como asincronía histórica: es la diferencia entre el devenir autónoma de la institución arte ya a fines del siglo XVIII (Bürger invoca como testigos a Baumgarten, fundador de la *estética* como disciplina independiente, y ante todo a Kant y Schiller) y la autonomización de los contenidos de

incluso en P. Bourdieu, replicó lo siguiente: “Naturalmente, tiene mucho sentido distinguir entre el status de autonomía y la doctrina de la autonomía. Sin embargo, es problemático desligar al uno del otro [...] la institución arte sería en la sociedad burguesa una institución sin doctrina, comparable a una Iglesia sin dogma; o sea: una Iglesia que admite cualquier concepto de fe (tanto ‘autonómico’ como ‘comprometido’)” (P. Bürger, 1997: 172-173).<sup>82</sup> Llevando a que Goebel, en una contribución publicada por el propio Bürger, contrargumentara: «No niego que haya una relación [entre estatus de autonomía y doctrina de la autonomía], en correspondencia con la indicación de P. Bourdieu de que ‘el mercado es la condición previa para el surgimiento de la doctrina de la autonomía del arte’. Tal condición no es sino el status de autonomía relativa, en tanto independencia [*Unabhängigkeit*] de instancias de mecenazgo y de censura. Pero así, el mercado no sólo hace posible una doctrina, que, como en el caso de *l'art pour l'art*, postula esa autonomía en forma ideológicamente absoluta, también –y justamente- frente a pretensiones que se articulan por encima del propio mercado, sino además una doctrina que, más allá de fórmulas como *art social*, ‘compromiso’, etc., busca darle contenido socio-político trascendiendo la mera autoafirmación» (Goebel, 1983: 91).

El uso ontológico-funcional de la noción de autonomía, describiendo la situación de todos los factores artísticos en el seno de la sociedad capitalista, no equivale a su uso axiológico, que propone una cierta poética y por ende, un cierto criterio de juicio. Sin embargo, después de la *Teoría estética* de Adorno el mismo término se ha venido invocando confusamente tanto con ánimo descriptivo como con ánimo prescriptivo, como si fuera una tentación irresistible. No hay duda de que el propio Peter Bürger, el pensador que más consecuentemente se ha abocado a la cuestión, ya tenía muchas de estas complicaciones en mente cuando introdujo por primera vez su clásica definición de autonomía del arte, que no por azar comenzaba citando a Adorno, y que no podía asumir otra forma que la de un deslinde crítico de versiones ajenas entre las que despuntaba su postulación propia: “Cuando se define la autonomía del arte como la independencia [*Unabhängigkeit*] del arte respecto a la sociedad, se pueden dar varias interpretaciones de esta definición. Si se entiende que su ‘esencia’ consiste en la separación [*Abgehobenheit*] del arte respecto a la sociedad, se está aceptando involuntariamente el concepto de arte del *art pour l'art* y se impide la explicación de esta separación como producto de un desarrollo histórico y social. Y si se apoya la opinión contraria de que la independencia del arte respecto a la sociedad sólo se da en la imaginación del artista, no se dice nada sobre el *status* de la obra, y la investigación correcta de la relatividad histórica de los fenómenos de autonomía se

---

las obras de arte, la cual, como ya hemos dicho, aparece recién con el Esteticismo a mediados del siglo XIX» (Lüdke, 1976: 34).

<sup>82</sup> Aquí mismo, en el prólogo a la segunda edición, se describen las críticas de Goebel.

convierte bruscamente en su negación: lo que queda es una mera ilusión. Ambos principios ignoran la complejidad de la categoría de autonomía, cuya singularidad consiste en que describe algo real (la desaparición [*Herauslösung*] del arte como ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la praxis vital), un fenómeno real cuya relatividad social, sin embargo, ya no se puede percibir, hecho éste que tampoco escapa al concepto. Como el público [*Öffentlichkeit*], la autonomía del arte es también una categoría de la sociedad burguesa, que desvela y oculta un real desarrollo histórico. Cada discusión de la categoría demuestra lo apropiada que es para interpretar y explicar la contradicción lógica e histórica que se da en el hecho mismo” (P. Bürger, 1997: 83-84).

Si las definiciones del sintagma ‘autonomía del arte’ pecan de problemáticas y complejas es por su conciencia de la cualidad aporética y aún no revelada de la categoría, normalmente más útil como arma polémica que como herramienta conceptual.<sup>83</sup> Ya sea en la versión reduccionista de Bürger, que procede a desechar concepciones que considera erróneas para quedarse con una propia y personal (cifrada en un mismo campo semántico: “*Herauslösung*”, “*Abgehobenheit*”, “*Herausgehobenheit*”, etc.), ya sea en la versión multiplicadora e integradora de Freier, que exhaustivamente establece diversos niveles y matices, toda formulación cabal de la idea da cuenta de la acumulación de sobreentendidos (o malentendidos) que la acechan y del necesario tamizado en pos de una claridad siquiera provisoria. Como se ve, con simpleza o complejidad, ambas pretenden ser abarcativas y superadoras de posturas funcionalistas y sistémicas, que no ven en la autonomía del arte un factor problemático en tanto definen como autónomo a todo elemento de la moderna cultura occidental. E incluso quieren aportar esclarecimiento a usos que, aun con espíritu crítico y negativo, o precisamente por ello, apelan al postulado de autonomía dándolo por sentado, e incluso jugando con su sentido, como es el caso prototípico de las consignas paradójicas de Adorno, cuya *Teoría estética* tiene en la autonomía estética uno de sus conceptos clave. Frente al carácter de obviedad lógica de la de la Teoría Sistémica y al carácter de contradicción productiva de la de la Teoría Crítica, así, las esmeradas definiciones de Bürger y Freier –no casualmente expuestas el mismo año– resultan tan sesgadas o tan amplias, sin embargo, que corren el riesgo de no ser tales. Aun los mejores intentos de utilizar la categoría con conciencia de sus alcances explícitos –intentos que de por sí no son nada copiosos,

<sup>83</sup> Aunque situado fuera de la tradición germánica, el sueco Göran Hermerén contabiliza un total de doce definiciones posibles de esta categoría, que obedecen a casi otras tantas concepciones distintas de la misma. Su conclusión, como no puede ser de otro modo, es asaz abierta: «En este trabajo he analizado una cantidad de tesis sobre la autonomía, intentando clarificarlas. Por diversas razones, es importante distinguir entre las mismas. En primer lugar, algunas de ellas son notoriamente insostenibles, otras son sostenibles, y otras más siguen sin convencer. La pregunta ‘¿es autónomo el arte?’, por ende, no tiene una respuesta simple, clara; hay que introducir ciertas distinciones antes de que se intente responder la pregunta. En segundo lugar, dichas tesis son metodológicamente diferentes en el sentido de que no es posible usar los mismos métodos al verificar su lógica» (Hermerén, 1983: 47).

insistimos- constatan siempre el disenso y la multiformidad de la misma, y a menudo acaban o sancionando una nueva formulación sintética, abierta a renovadas críticas, o bien reproduciendo formulaciones ajenas. Y es que el origen paradójico de la idea, omnipresente de Kant y su “finalidad sin fin” (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*) en adelante, parece retornar recurrente y fatídicamente en cada nuevo ensayo de redefinición.

En la actualidad, los alcances de la categoría están ante todo limitados por dos instancias insalvables. Primero, la reformulación adorniana: Adorno (re)introdujo el concepto y lo naturalizó definitivamente, como es obvio a partir de la década de 1970, pero utilizándolo de una manera absolutamente *sui generis* (como un predicado más ontológico que axiológico respecto de las obras de arte). Segundo, el horizonte posmoderno, donde las ‘autonomías’ de cualquier entidad están puestas en duda permanente, o mejor dicho, están desatendidas y marginadas. Es innegable que la multiplicación de concepciones propias, o peor aun, el ocultamiento de la propia concepción, vician cualquier aporte definitivo que se quiera hacer sobre la idea en cuestión, ya sea en pos de precisarla, ya sea en pos de evaluarla. Historiar y analizar un concepto polimórfico y polisémico –cualidades que no se revelan a primera vista- implica saber distinguir por principio de pertinencia cuándo y dónde la idea está presente, y saber detenerse por principio de relevancia en aquellas instancias que se destacan. Los tres textos que evidentemente más han propagado y promovido el uso y el estudio del concepto -la *Teoría estética* de Adorno (1970), la *Teoría de la vanguardia* (1974) de P. Bürger, y el discurso “La modernidad: un proyecto inconcluso” de Habermas (1980)- se valen del mismo en sentidos asaz diversos, y por supuesto, con intenciones distintas, probando que al día de hoy no sólo no hay una formulación única de este verdadero plexo de ideas que implica la ‘autonomía del arte’, sino que además el concepto carece de un sentido estable y relativamente unívoco. Lo cual no ha de ser óbice para dar cuenta de su oscilante historia, a sabiendas de todas las dificultades.

A modo de síntesis, podemos decir entonces que la categoría de autonomía aplicada a la moderna esfera artística en el pensamiento alemán sigue siendo, desde su origen mismo, problemática y compleja. Mientras que para algunos teóricos es una conquista de especificidad funcional, para otros es una pérdida de relevancia operativa, y a veces, es las dos cosas;<sup>84</sup> tampoco hay consenso acerca de si atañe principalmente al artista, a la obra, o al receptor, o incluso a la mera sub-disciplina conocida como ‘estética’. En tanto admite formulaciones

<sup>84</sup> Emergiendo de los convulsionados años sesenta del siglo pasado, el destacado sociólogo Helmut Plessner supo observar: “En la sociedad pluralista, que no conoce opresión, el arte tampoco está sometido a ella y puede expresarse libremente. ¿Pero qué significa entonces que él puede obedecer sus leyes propias? Se encuentra emancipado de ella y no está obligado a propaganda alguna, pero tanto más abandonado a los mecanismos de la sociedad, tal como estos se desarrollan en el mercado de la oferta y la demanda” (Plessner, 1978: 109). Corregimos la traducción: donde ahora se dice que el arte “está emancipado de ella [la sociedad]”, la versión original se equivoca y dice que “está emancipado del arte”.

diversas, conoce definiciones dispares, y posee una historia semioculta, no es tanto una idea como un conjunto de ideas, o mejor aun, una red temática. No hay que olvidar todos los matices y detalles subsumidos en ella, teniendo siempre presente que más que de un problema, se trata de una auténtica problemática, cuyas definiciones (de por sí escasas) tienden a ser, *faute de mieux*, una confesión de impotencia o de confusión. Aún en el siglo XXI, en un tiempo muy próximo a nosotros, y a pesar de la enorme producción sobre la materia que se dio en las décadas de 1970 y 1980 (o justamente debido a ella), se ha dicho por enésima vez: «La objeción más usual que se hace contra la aceptación de una funcionalidad mundana y vital del arte estriba en acentuar su autonomía. Pero de la autonomía del arte se puede hablar en sentidos muy diversos. En muchos autores, la tesis de la autonomía implica que el arte estético renuncia a toda postulación de utilidad social. Pero con el concepto de autonomía algunos también destacan que los artistas se han liberado de su dependencia de los comisionadores cortesanos y religiosos. Otros se valen del concepto para caracterizar la circunstancia de que los artistas ya no se dejan comprometer con la observancia de expedientes ideológicos. Otros, a su vez, describen la autonomía del arte como el hecho de que los artistas eligen por sí mismos sus temas y objetos, determinando por dirección propia las formas y los modos de presentación y composición. Pero con ello sólo se puede aludir a que sobre el arte no pesa ya ningún mandato de imitación [*Nachahmungsverpflichtung*]» (Schmücker, 2001: 15-16).

## II. Gestación

*Índice:* 1. Prehistoria: la Antigüedad greco-romana; 2. Un comienzo posible: el Renacimiento italiano; 3. Elaboración francesa; 4. El desarrollo británico.

*Sumario:* El concepto de autonomía —estética y/o artística— irrumpe junto con tantos otros, durante la profunda transformación de la cultura occidental que se dio con la Ilustración en el ámbito de las ideas y con el liberalismo en el ámbito político. Sin embargo, retrospectivamente pueden detectarse ciertos elementos aislados que se remontan a la Antigüedad fundacional del mundo occidental moderno, la greco-romana, y que se van jalando a lo largo de los siglos y en diversas naciones europeas, con momentos privilegiados por la calidad y la cantidad de las discusiones.

### 1. Prehistoria: la Antigüedad greco-romana

Más allá del plano meramente etimológico-morfológico, algunas de las ideas que componen la categoría general de autonomía del arte poseen un origen históricamente mucho más antiguo que la formulación conceptual de dicha categoría, relativamente reciente.<sup>85</sup> El discontinuo proceso de autonomización de los principales componentes de la denominada esfera estética (artista, obra y público), en efecto, se presenta como un movimiento inicialmente velado, pero de profunda raigambre histórica, y cuyos hitos van ganando visibilidad hasta desembocar, tras muchos siglos, en la toma de conciencia —o en el mero *desideratum*, según algunos— del estatuto de autónoma por parte de la producción y la recepción artísticas. Aunque las primeras elaboraciones explícitas de la idea como un todo abarcativo serán hechas en lengua alemana, hacia fines del siglo XVIII, el proceso en sí se va dando en otras naciones y otros idiomas, hasta cuajar en la forma que hoy conocemos, y carece, por supuesto, de un origen determinado. Genealógicamente, la idea no es algo fijo, rastreado en el tiempo, sino que va mutando y complejizándose, a veces con hiatos de siglos. Aun cuando sea formulada en términos más o menos similares, no hay que perder de vista que las respectivas circunstancias la resignifican. Y

<sup>85</sup> Para una argumentada insistencia en la historicidad del concepto, una dimensión introducida ante todo por Adorno, cfr. Müller, 1972; Wölfel, 1974; P. Bürger, 1974 (traducido al español en 1997); Lefebvre, 1983; Wolfzettel, 2000. Ninguno de estos trabajos conecta linealmente la Antigüedad clásica con la Modernidad, sino que todos ofrecen ejemplos aislados o series discontinuas, con un notable hiato en el Medioevo. Para esta 'prehistoria' y los subsiguientes capítulos sobre los procesos que llevaron a la formación de la categoría estética de autonomía en Italia, Francia e Inglaterra, las respectivas historias del arte o de la literatura nacional resultan estériles, y en cambio son imprescindibles algunos artículos específicos —como los de Stolnitz y Kristeller— o historias panorámicas de la literatura o la filosofía, pero escritas por alemanes (como los neokantianos Windelband y Cassirer, el marxista Hauser, o incluso el conservador Sedlmayr).

a menudo podemos entreverla elusiva y fragmentariamente, cuando se la ataca o se la niega, e incluso si no se enumera ninguno de sus postulados y sólo se defiende la postura contraria.

La concepción más difundida que el moderno pensamiento occidental se forma del hecho estético implica una primera emancipación respecto de la religión, un fenómeno que habría comenzado con los griegos de la era clásica, para consumarse en una liberación definitiva de todo otro poder externo y secular, político y/o moral (no por casualidad, la primera explicitación de la idea -en el *Laocoonte* de Lessing- aparecerá en este contexto reivindicatorio). La moderna veneración de la Antigüedad clásica ha hecho pensar que en ella se origina claramente el proceso de liberación del arte, algo que sin embargo parece al menos dudoso, si no falso. Uno de los efectos más notables de la institucionalización de la autonomía como norma de valor es que aunque surgió en el siglo XVIII, de inmediato actuó retrospectivamente, invistiendo de una presunta autonomía a las obras del pasado. Los antiguos nunca pudieron desligar los matices que hoy se consideran extra-artísticos de su escala de valor de las obras: «Hemos de aceptar la conclusión, desagradable para muchos historiadores de la estética pero admitida quejosamente por la mayoría de ellos, de que los escritores y pensadores antiguos, aun cuando se enfrentaran a excelentes obras de arte y fueran bastante sensibles a su encanto, ni pudieron ni quisieron separar la cualidad estética de dichas obras de su función o contenido intelectual, moral, religioso y práctico, o bien usar esa cualidad estética como un parámetro para agrupar las bellas artes o para hacer de ellas el objeto de una interpretación filosófica comprensiva» (Kristeller, 1951: 506).

Ya en el siglo diecinueve, la exaltación del arte clásico y pagano por parte de ciertos equívocos preconizadores de *l'art pour l'art* deliberadamente borraría la complejidad del asunto, aprovechando la 'Grecia' construida por los románticos: "Aunque muchos de los seguidores de la doctrina del arte por el arte eran admiradores de los clásicos, es preciso observar que no es ésta una doctrina clásica. Los griegos y romanos no creían que el arte estuviera divorciado de la moral. Todo lo contrario: su literatura era profundamente moral por su intención, excepto en algunos géneros menores, como el mimo y el epigrama; y sus grandes esculturas eran expresión no sólo de los ideales físicos, sino también de los ideales del espíritu" (Highet, 1996 II: 229).

Para empezar a deslindar la cuestión, es preciso recordar entonces que pensar la autonomía del arte como idea global implica pensar el arte *in toto*, como una 'esfera' o 'institución' social más o menos delimitada, una idea que, sin embargo, no existía en la Antigüedad, y ni siquiera en la Grecia clásica: lo que había eran diversas *tejnai* o "destrezas", por esencia transmisibles (y por ende, racionalizables), que integraban varias disciplinas que hoy consideraríamos 'artísticas',

como la pintura o la escultura. Por otro lado, al menos hasta la época ática, la poesía estaba unida indisolublemente a la música y ambas conformaban una *poiesis*, una “producción” original de inspiración superior: “Para que la antigua idea del arte se convirtiera en la idea moderna, tuvieron que suceder dos cosas: la poesía y la música tendrían que incorporarse al arte, mientras que los oficios manuales y las ciencias serían eliminados de él” (Tatarkiewicz, 2007: 81). Hoy, tras un período de unión de las artes bajo un mismo denominador, volvemos a pensar que acaso existe un bache entre las artes y la literatura (noción que incluye tanto la prosa como la poesía), por lo que se ha vuelto común la expresión ‘arte y literatura’; para los griegos, esa división era tajante: la poesía no era una *tejné*, sino algo ajeno, semidivino.<sup>86</sup>

Pero aunque nuestro concepto actual de ‘arte’ sea una honda elaboración de lo que para el mundo helénico era en parte una *tejné*, es decir, una destreza sujeta a leyes, y en parte una *poiesis*, es decir, una creación cuya fuente escapa al horizonte humano,<sup>87</sup> no cabe duda de que el trasfondo de nuestra percepción y apreciación artística y estética tiene origen griego, por lo que difícilmente haya categoría específica alguna que no guarde una relación –siquiera oblicua– con el pensamiento helénico precristiano, que fue el primero en conceptualizar filosóficamente la cuestión del ‘arte’ en general.

Debido a que la idea helénica de *kalokagathía* (literalmente, “bello y bueno”) como valor único y supremo suponía una excelencia simultánea de lo bueno, lo bello, e implícitamente lo útil, que atentaba contra los desarrollos aislados, los griegos tampoco fueron muy lejos en materia de evaluación artística.<sup>88</sup> En esta imposibilidad, producto de la visión monista de la cultura, los griegos no estaban solos, por cierto: la esencial unidad de los valores bajo una cosmovisión mágico-religiosa (lógicamente sustentada en el plano político) predominaba en todas las culturas antiguas, y recién sería la tradición latina tardía la que descompondría incipientemente esa unidad cerrada en el trío de *trascendentalia* –o tipos supremos de juicio– de *bonum*, *pulchrum*, y *verum*.

<sup>86</sup> “Las artes visuales y la poesía se hallaban en divisiones conceptuales diferentes –en categorías de pensamiento diferentes. Las primeras se incluían en la división de la producción, la segunda en la de la cognición. Por esta razón, las artes visuales estaban, según los griegos, más próximas de los oficios manuales que de la poesía [...] La actitud moral que se sentía hacia la poesía fue muy general durante la época clásica en Grecia. [...] Según la conciencia de los griegos, la poesía se separaba entonces por lo siguiente: por sus características de vaticinio; su significado metafísico; y sus rasgos morales e instructivos” (Tatarkiewicz, 2007: 115-116).

<sup>87</sup> Cfr. Collingwood, 1993, p. 15-16, y sobre todo Tatarkiewicz, 2002, en especial p. 39s.

<sup>88</sup> M. Fuhrmann, que repasa las poéticas antiguas con vocabulario muy actualizado, señala: «El concepto *kalós* estaba desde antaño en relación recíproca con la categoría ‘moral’ *agathós* (‘bueno’). Ambas palabras poseían un ámbito común: tanto una como la otra podían designar lo ‘conveniente’, lo ‘utilizable’; o sea que podían destacar que un objeto era adecuado para su finalidad» (Fuhrmann, 2003: 84). En *Filebo* 64e-65a tenemos otro famoso enlace por parte de Platón: el de belleza, verdad y proporción. Recuérdese, por otra parte, que la *kalokagathía* era en principio una definición del ser aristocrático y que tomó con el tiempo el sentido de un valor cultural.

Cabe aclarar, sin embargo, que la *kalokagathía* helénica es ya un concepto tardío y por ende no propio de una genuina fase de arcaísmo religioso. Platón, *qua* filósofo, así como muchos ciudadanos de la polis *qua* ciudadanos, reaccionan contra un desarrollo que ha escapado a los límites indeterminados de la religión y la mística. Sobre esto dijo Adorno a mediados del siglo XX, marcando sutiles problemas: “La unidad de arte y religión no es debida simplemente a convicciones y decisiones subjetivas, sino a la realidad social subyacente y su rumbo objetivo. Tal unidad, en principio, sólo existe en sociedades no individualistas, jerárquicas, cerradas; ni siquiera en la antigüedad griega prevaleció en aquellas fases en las que el individuo se había emancipado económica y políticamente” (Adorno, 2003: 627).

En todo caso, lo que sí distingue a los griegos antiguos de los demás pueblos vecinos, y sobre todo a los griegos áticos de la época clásica, es que a fuerza de pensarla y problematizarla, cultivan la subjetividad humana y la personalidad del individuo a un punto de no retorno, lo cual, en materia artística, deriva en una indeseada entronización del autor como modelo de hombre. Con esta exaltación del poeta casi a nivel del monarca comienza el largo camino de su progresiva distinción social, que acabará haciendo de él un ser necesariamente diferente: «la necesidad de nombrar al creador de la obra de arte lleva a que la obra deje de estar exclusivamente al servicio de mandatos religiosos, culturales o mágicos en sentido amplio, que no sirva ya solamente a una *finalidad*, sino que su valoración se haya alejado un poco de dicho vínculo. Con otras palabras: la postura de ver el arte *como arte*, como ámbito independiente [*selbständiges Gebiet*] de desempeño creativo, una postura cuya distorsión unilateral pasa por ser la tan mentada consigna de *l'art pour l'art*, se anuncia cuando se expresa el deseo de ligar el nombre del maestro a su obra. Surge enteramente entre los *griegos*. En la tradición de las antiguas culturas orientales y egipcia, sólo excepcionalmente se menciona un artista; su nombre no está ligado a ninguna obra de arte» (Kris, 1979: 24-25).

Dentro de la escuela socrática, la consabida tradición fundante del pensamiento occidental, la trillada oposición entre Platón y Aristóteles también resulta ilustrativa para tener un primer atisbo de la génesis de una incipiente noción de autonomía en las artes respecto de su papel social.<sup>89</sup> Retrospectivamente, yendo hasta el origen mismo de la literatura occidental, podemos ver la oposición de la poesía épica de Homero y la de Hesíodo como un claro indicador de las dos tendencias artísticas que luego se harían explícitas: mientras que el poeta homérico invoca a la musa para que cante, Hesíodo se presenta personalmente y destaca su rol de portador de “verdades” útiles para la vida;<sup>90</sup> la poesía homérica quiere ante todo entretener, y la hesiódica,

<sup>89</sup> Una síntesis germánica y actualizada de las respectivas posturas —sin atender en especial al concepto de autonomía, pero sin desconocerlo del todo— se encuentra en Heinemann, 2005: 20s.

<sup>90</sup> Hesíodo, 1986a: 1-2; 1986b: 1.

instruir.<sup>91</sup> En Platón, así, vemos el modelo de sometimiento del arte y el artista a principios superiores, político-morales, posición que el filósofo expresa con tanto fervor que llega a la ambigüedad: el poeta como servidor de los dioses, el arte como factor de disgregación social, son producto de una visión heterónoma y a la vez exaltada del quehacer artístico, en la que el artista goza de una naturaleza divina (que no sabe controlar). El estagirita, por el contrario, piensa el arte como una *tejné*, como una técnica transmisible, y los productos artísticos como herramientas al servicio de la serenidad del individuo y la pacificación de la sociedad. Platón mistifica al poeta, Aristóteles lo tecnifica: con los siglos, ambos aspectos serán integrados en el ideal moderno de 'genio'. Respecto de la acción del arte sobre el público, lejos están ambos de poder pensar en un juicio estético puro y desinteresado, pero mientras que el primero cree detectar los posibles efectos nocivos, el segundo destaca su acción benéfica sobre la psique y la polis. Si en Platón tenemos el primer documento acerca de la distinción del poeta como persona especial, en Aristóteles tenemos la primera concepción de la perfección de la obra de arte como artefacto especial.

Porque en Platón y su definición del poeta como un ser esencialmente distinto al común de los hombres hallamos un perfecto ejemplo de la manifestación *ex negativo* de la cualidad extramundana del artista, al que designa un *maniakós*, un "loco" que actúa "no en virtud del arte, ni de la ciencia, [...] sino por una inspiración y una posesión divinas" (Platón, 1996: 100), un ser entusiasmado (el *enthousiasmós* designa propiamente a quien está "lleno del dios"),<sup>92</sup> en lo que el filósofo pareciera expresar una concepción compartida aún por buena parte de la población ateniense (incluso Aristóteles la repite en *Retórica* 1408B), y que la posteridad conocería con el tropo de *furor divinus*. He aquí los primeros documentos que se conservan de la figura del *poeta vates*, el poeta como visionario, a la que la cultura latina y cristiana irán oponiendo interesadamente la del *poeta faber*, el escritor como dueño de un saber técnico, o mejor aún, el *poeta doctus*, el escritor como modelo de erudito, y por ende, de educador. En el posterior platonismo estético y su veneración del "genio" y sus múltiples variantes (manía, furor, profecía, sacralidad, inspiración, etc.), como sea, tendremos la columna vertebral de todas las pre-elaboraciones de la idea de autonomía; «pues la idea de genio, la noción de la autonomía

<sup>91</sup> Paradójicamente, según lo describe W. Jaeger en su monumental estudio *Paideia*, los griegos se valían mucho más de Homero que de Hesíodo para formar a los jóvenes.

<sup>92</sup> Habida cuenta de que "el mismo Platón tenía ideas muy distintas acerca de esto" (Curtius, 1998: 672). Cfr. *Íón*, en especial 534B, y *Gorgias* 465A, donde se expresan posturas antagónicas ante la condición "racional" del arte (en todo caso, en el primer diálogo se habla de la *poiesis*, y en el segundo, de la *tejné* en general).

del arte y una cierta predilección por la escritura esotérica e incluso hermética conforman una íntima correlación» (Schmidt, 1988 I: XV).<sup>93</sup>

Además, Platón condena aquellas instancias de las artes plásticas que se prestan a una confusión mimética con la realidad. La crítica platónica al arte plástico en cuanto técnica 'mimética', en todo caso, delata un incipiente grado de autonomía por parte de éste, y muestra que no sólo el poeta amenazaba con quedar fuera de control de la *polis*: "Esta primera 'revolución iconoclasta' de la historia —pues antes de Platón no existió nada parecido a la enemistad contra el arte—, este primer temor a los posibles efectos del arte, pertenece a la misma época en que surgen igualmente las primeras señales de un modo estetizante de ver el mundo, en el cual el arte no sólo tiene su lugar propio, sino que amenaza con crecer a costa de las otras formas de la cultura y devorarlas. Los dos fenómenos están estrechamente relacionados entre sí" (Hauser, 1994 I: 129).

De modo que en las muchas referencias y alusiones que Platón hace al arte, o mejor dicho, a la belleza,<sup>94</sup> en general de índole crítica o al menos ambigua, acaso no sólo tengamos los primeros pensamientos sistemáticos en materia de estética, sino a la vez —por vía negativa— los primeros síntomas del largo proceso de autonomización, todavía en estado larval.<sup>95</sup> Por lo demás, al pensar en el poeta como alguien sujeto a un dominio ajeno (el de dioses y musas) y en el arte como en un efecto nocivo sobre el alma (el reblandecimiento de las pasiones<sup>96</sup>), las concepciones estéticas platónicas están muy lejos de admitir toda relación con el posterior concepto de autonomía y sus dos pilares: la creación libre y la recepción libre. Por lo general, en Platón pervive el ideal triádico de la *kalokagathía* helénica. En el célebre momento del *Fedro* (246e), por ejemplo, en el que se describe la naturaleza divina del alma humana, el filósofo le atribuye las cualidades de "belleza, sabiduría, bondad" (*kalón, sophón, agathón*). La argumentación —y la consecuente condena<sup>97</sup> siempre es moral, porque de ninguna manera la moral está desligada de los demás ámbitos de la cultura.

En lo tocante a la manifestación positiva y explícita de siquiera alguno de los componentes que luego compondrán el plexo 'autonomía del arte', sin embargo, puede afirmarse que el

<sup>93</sup> Los dos tomos del tratado histórico de Jochen Schmidt sobre la idea de 'genio', aun con sus repeticiones y su tendencia a la descripción, siguen siendo una obra de máxima referencia para ese problema específico y para ciertos temas poetológicos más generales. Es de lamentar que sólo dedique un capítulo al espectro político, pese a lo prometido en el título.

<sup>94</sup> Ante todo, *Hippias Mayor* —donde por ejemplo en 286d se indaga por "lo bello en sí"— y *Filebo* en general; y además: *Banquete* 209a-d, *Fedro* 245a, *Leyes* 685e-661d, *República* (Libros III y X), *Protágoras* 347c.

<sup>95</sup> H. Perls ha expuesto que «la idea de la belleza en Platón es el cimiento de la autonomía estética», en Perls, 1969: 159s. La osada tesis es retomada en Bremer, 1990: 164-165.

<sup>96</sup> Ante todo *República*, 595a-608b (en 607c, según las traducciones, se habla del "encanto" o el "hechizo" de la poesía).

<sup>97</sup> «Finalmente, la acusación por parte de la filosofía, que encontró su salida gnoseológica a partir de la incapacidad de verdad del arte, se ha acrecentado hasta convertirse en una condena moral» (Lypp, 1991: 13).

primer hito en el largo camino –como tantas otras cuestiones referidas a la reflexión sobre el arte- lo constituye la seminal *Poética* de Aristóteles (*Perí Poietikés*), en cuyo apartado 7º se enfatiza el carácter de totalidad de la tragedia como imitación de una acción cerrada y completa (*teleías kai holes práxeos einai mímesin*), dando así pie a todas las posteriores concepciones de la obra de arte como algo autocontenido y cerrado sobre sí mismo.<sup>98</sup> La habitual elocuencia aristotélica ha dado a su definición de la tragedia la contundencia propia de una evidencia: «Hemos establecido que la tragedia es imitación de una acción cerrada en sí misma y completa, que posee una cierta extensión; pues hay cosas que pueden ser completas y no tener una extensión considerable. Algo completo es lo que tiene principio, medio y fin» (Aristóteles, 2005: 24-25).<sup>99</sup>

Dado que la *Poética* es una teoría del arte que aspira a describir sus procedimientos y sus efectos en tanto experiencia humana, para la autonomía estética su aporte es el de apreciar la obra como una microestructura perfecta, o en todo caso perfectible, atribuyéndole un estatuto más o menos convencional y técnico al poeta trágico (que tiene preceptos y usos a los que atenerse y que debe dominar) y una ‘utilidad’ a la recepción (la famosa teoría de la *katharsis*).

Como sea, la discusión acerca de si en la categoría de la autonomía estética y las ideas involucradas predomina la concepción ‘supraterrenal’ del artista, expuesta por Platón, o la visión ‘técnica’ del producto artístico, expuesta por Aristóteles (piénsese en la tajante división magistralmente representada en “La escuela de Atenas” de Rafael) no está saldada ni aún hoy en día; al tiempo que la praxis artística se autocomprende como un quehacer específico, releva funciones legadas por la religión y se inviste, por así decirlo, de un aura mística. Lo cierto es que el abordaje propio de la “estética del efecto” de Aristóteles<sup>100</sup> hizo de la poesía, un arte considerado mágico hasta entonces entre sus compatriotas, una cuestión técnica y por ende cognoscible: parecería degradarlo, pero lo exalta al destacar sus logros específicos y sus problemas inmanentes; guiado por su visión utilitaria de las artes como la poesía y la música, cuyo valor estriba en su capacidad de suscitar catarsis,<sup>101</sup> el estagirita fue el primero en destacar

<sup>98</sup> «Tal como surge no sólo del asunto mismo, sino también de la forma de argumentación de Aristóteles, los requisitos de totalidad (cap. 7, 1ª mitad) y unidad (cap. 8) están estrechamente vinculados; ambas definiciones valen para el mismo problema» (Fuhrmann, 2003: 28). Esta protodefinition de la obra de arte también será, paradójicamente, la fuente de las concepciones classicistas y racionalistas de lo bello (las “3 unidades” del neoclasicismo francés y la “unidad en la variedad” de Leibniz, por ejemplo), que supondrán un obstáculo para la autonomización estética.

<sup>99</sup> Utilizamos la *Poética* en la autorizada versión crítica y bilingüe de Manfred Fuhrmann, a fin de detectar las peculiaridades de la traducción al alemán. Para un examen autorizado del problema de la ‘imitación’ como capacidad natural humana y a partir de Aristóteles, v. Blumenberg, 1999.

<sup>100</sup> Cfr. Turk, 1976. La concepción aristotélica, a la luz de la *Wirkungsästhetik* (“estética del efecto”), es de hecho dual: por un lado reconoce el carácter total de la obra de arte, pero por otro lado la ve como algo cuyo propósito es la *katharsis* del espectador.

<sup>101</sup> En *Política* 1341b, Aristóteles describe asimismo las virtudes ‘catársicas’ de ciertos tipos de canto.

los méritos intrínsecos del soporte artístico. Sintéticamente, podríamos decir que en cuanto a la tríada autor/obra/receptor en función del concepto estético de autonomía, en Platón vemos –si bien en tono crítico– el reconocimiento de la independencia del artista respecto de los demás hombres y en menor grado, el posible interés puramente lúdico y hedonista del receptor, mientras que en Aristóteles vemos la primera manifestación explícita del carácter de totalidad de la obra de arte (en este caso, el poema trágico).

Aristóteles es, asimismo, como bien lo señalara H. Marcuse, el primero en desarrollar la idea de una ‘teoría pura’ como valor supremo, creando, al oponerse al idealismo militante de Platón, un idealismo que capitula ante la realidad y crea las condiciones de un ‘mundo ideal’ más allá de la realidad y lo existente.<sup>102</sup> Tanto en su *Política* como en su *Metafísica*, la exaltación que hace del ámbito de reflexión ajeno a las cosas y alejado de la vida diaria por sobre los saberes prácticos puede ser vista como una primera instancia de consagración del ‘Idealismo’ futuro. Aristóteles sería, con Marcuse, quien sin apelar a un mundo más allá del terrenal, introduce un ‘segundo mundo’ paralelo al nuestro, noción que será fundamental para el surgimiento de la categoría de autonomía estética. Pero quizás no haya que exagerar la importancia del aristotelismo para la estética posterior, en tanto las sucesivas rupturas culturales y las interpretaciones parciales a las que fueron sometidos sus textos aislados hicieron de la obra del Estagirita una especie de reservorio de ideas y de términos disponibles.<sup>103</sup>

Pasado el glorioso siglo de Pericles, la cultura helénica entra, de la mano de Alejandro Magno, en un período de fusión con las culturas vecinas, olvidando muchos de sus viejos valores. El gran historiador de la literatura Ernst Robert Curtius, al señalar el predominio de la concepción ‘pedagógica’ o ‘formativa’ del arte entre los griegos, no deja de rescatar la existencia de incipientes tendencias a ver en la praxis artística un entretenimiento puro, tendencias que ya asoman en la época alejandrina y preparan, así, la transición hacia el mundo romano: “En la antigua Grecia, los poetas y la poesía se apreciaban sobre todo por el valor educativo que pudieran poseer para el pueblo. [...] Los alejandrinos, en cambio, tenían un concepto estético y hedonista de la poesía. [...] La concepción puramente hedonista de Eratóstenes tuvo, por lo demás, pocos continuadores; sin embargo, los poetas cortesanos solían alegar en propia defensa que su deseo era proporcionar gozo y descanso al emperador” (Curtius, 1998: 672).

<sup>102</sup> Cfr. Marcuse, 1970: en especial 45-51.

<sup>103</sup> Hans Blumenberg señala respecto de la estética moderna, por caso: “La medición del campo de acción de la libertad artística, el descubrimiento de la infinitud de lo posible frente a la finitud de lo fáctico, el desligamiento de la referencia a la naturaleza mediante la objetivación historicista del proceso artístico, donde el arte se genera, una y otra vez, junto al arte y desde el arte: todos estos son acontecimientos fundamentales que no parecen tener ya nada que ver con la fórmula aristotélica” (Blumenberg, 1999: 75).

Caído el mundo griego, el sincretismo religioso y el reconocimiento del trabajo manual propio de la cultura romana impuso nuevos paradigmas respecto de la consideración de las artes y los artistas: los romanos elaboraron la polaridad helénica de *mimesis/poiesis* en la de *imitatio/inventio*, buscando –como en todo– una posición conciliadora entre el temor y el amor por el goce estético. Hacia el siglo I AC, como bien lo marca E. Hirsch jr., las “dos tradiciones” (la pedagógico-moralista y la hedonista) se fusionaron en la fórmula clásica por antonomasia: el *prodesse et delectare* del *Arte poética* de Quinto Horacio Flaco, también resumida en la máxima de *utile cum dulci*: “Los poetas quieren o ser provechosos o deleitar / o a la vez decir lo agradable y lo adecuado para la vida” (Horacio, 1970: 16).<sup>104</sup> La premisa no sólo es crucial porque atribuye una función dual a la poesía, sino porque además remite el cumplimiento de esta función al deseo consciente por parte del autor, lo cual supone descalificar la locura divina como fuente de inspiración. El autocontrol y la deliberación que Horacio reclama por parte del lírico contribuyeron a fundar, así, la figura del *poeta doctus*, un hombre formado y formador a la vez, que además es capaz de “deleitar” y conmover. Como bien lo señala E. Hirsch, el “*prodesse et delectare*” es sin duda el criterio estético más perdurable de la historia, y su crisis recién se vio provocada por el repliegue de las capas sociales que la promovían a manos de la moderna burguesía: «Bajo esta vieja regla, Platón y Aristóteles se unieron en una cómoda fórmula instrumentalista. Platón, como todos saben, había afirmado que la buena poesía (en tanto existiera) era poesía que era buena para uno mismo, para el propio carácter, buena para el Estado. Aristóteles había contrapuesto que la buena poesía era poesía que era placentera según correspondía, que nos daba el placer propio de su especie. La noción que se volvió la teoría estándar de la Antigüedad, de la Edad Media, y del Renacimiento, era la famosa unión que hace Horacio de esos dos motivos. [...] Es la más influyente afirmación sobre evaluación literaria de toda la historia de la teoría literaria. [...] Operó como principio bilateral de evaluación literaria durante aproximadamente dos mil años» (Hirsch, 1984: 286-287).

Aunque en el *Arte poética* queda claro que Horacio se refiere exclusivamente a la poesía, dicha premisa circuló profusamente en su forma simplificada, y su grado de alcance con respecto a las demás artes evidentemente fue muy amplio. En tanto sólo la poética y la retórica contaban con preceptivas explícitas y criterios normativos de ponderación ya forjados en la Antigüedad clásica, a saber: *prodesse et delectare* en el primer caso (Horacio) y *docere, movere et delectare* en el segundo (Cicerón), a lo largo de la historia ambas disciplinas actuaron a menudo como elemento de juicio para las otras prácticas artísticas, que de lo contrario sólo

<sup>104</sup> La formulación original es: “Aut prodesse volunt, aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae” (*Epistula ad Pisones*, v. 333-334). La máxima “*utile cum dulci*” es también una reelaboración de los v. 343-344.

contaban con la *imitatio naturae* (imitación de los objetos naturales) o la *imitatio auctorum* (imitación de los objetos artísticos naturales o antiguos) como toda regla.<sup>105</sup> Nótese que el *delectare* es un mandato común a ambas disciplinas;<sup>106</sup> será la clave de la estética moderna, bajo cualesquiera nombres se le atribuyan.

El otro tópico horaciano que abonó la crítica de arte hasta bien entrado el siglo XVII fue el de *ut pictura poesis* (*Arte poética*, v. 361), que recogía la vieja idea atribuida al poeta Simónides de Ceos.<sup>107</sup> explícitamente, el gran clásico latino señalaba con ello un criterio de juicio para aplicarle a toda producción literaria, que en tanto abstracción debía ser confrontada con sus logros visuales; implícitamente, trazaba con autoridad una presunta fraternidad entre las artes a la hora de juzgarlas, lo cual evitaba la búsqueda de criterios especializados y alentaba las comparaciones directas, sin dar pie a posibles divergencias en los métodos de análisis y ponderación. Aunque muy en menor medida que la anterior, esta premisa también supuso un obstáculo que hubo que derribar, en tanto la idea de autonomía del arte también supone una autonomía de cada arte respecto de las otras.<sup>108</sup>

Pero Horacio, en su cuarta oda, también fue quien introdujo el culto de Píndaro como genio natural, que luego reflataría en Addison, Hamann, Herder y Goethe.<sup>109</sup> Al presentar al autor de las *Odas olímpicas* como un original libre e insuperable, Horacio construyó el trampolín perfecto para la exaltación del culto del genio poético, legitimándolo (recuérdese que la Edad media y el Renacimiento temprano prácticamente no conocían a Platón y a su discípulo lejano y divulgador del siglo III, Plotino). Asimismo, en la primera de sus odas, una refinada dedicatoria a Mecenas, Horacio se presenta como un orgulloso poeta inspirado, como también lo hace en los diversos agradecimientos y llamamientos que hace a las distintas musas por su ayuda e inspiración.<sup>110</sup> De este modo, puede decirse que «El inventor del *poeta doctus* jamás reniega de

<sup>105</sup> No es preciso aclarar que la *imitatio auctorum* recién pudo surgir en Roma, gracias al legado modélico griego. Para las diferencias entre los dos tipos retóricos de *imitatio* e *inventio*, así como entre *mimesis* y *poiesis*, v. Pago, 1989: 66s., y Lausberg, 1960: 146s.

<sup>106</sup> «La recomendación horaciana de que la tarea del poeta ha de ser el ‘prodesse’ y el ‘delectare’ (*Ars poetica*, v. 333s.) se deja unir fácilmente a la definición ciceroniana del propósito de la retórica: ‘docere, delectare, movere’ (*De optimo genere oratorum* I, 3; *Orator* 68; *De oratore* II, 28)» (G. Grimm, 1983: 85). K. Gerth confunde las premisas de la retórica con las de la poética precisamente por este motivo cuando habla de las tres “metas finales” [*Endzwecken*] del arte poética como “*docere, delectare und movere*” (Gerth, 1978: 69). G. Schulz, por su parte, atribuirá a la Ilustración el «‘*docere et monere*’ de la tradición latino-humanista» (Schulz, 1983: 216).

<sup>107</sup> Para esta historia en particular, cfr. Galí, 1999: en especial cap. II.

<sup>108</sup> «La autonomía del arte no se extiende sólo frente a otras actividades o funciones, afecta también al interior de las artes y tiene su más clara manifestación en la crisis del *ut pictura poesis*» (Bozal, 2000, I: 30).

<sup>109</sup> «Como un torrente que desciende de los montes / Al que las lluvias hicieron crecer / Por encima de su cauce natural, así hierve y se desborda, insondable, Píndaro, / Con palabra inaccesible, / Digno de ser premiado con el lauro de Apolo, / Ya si con sus audaces ditirambos desarrolla nuevas palabras / Y se expresa con metros libres de toda ley» (Horacio, 1992: 112). La metáfora del río pasó a ser desde entonces un *tropeo* para estos menesteres.

<sup>110</sup> «Yo prefiero que las coronas de hiedra, / recompensa de las mentes doctas, / me acerquen a los dioses superiores / y que el frescor de un bosque y los suaves coros de ninfas / y sátiros me aparten del bullicio, / con tal que Euterpe no deje de tocar la flauta / ni Polimnia de tañer el laúd de Lesbos» (Horacio, 1992: 4).

su pretensión de seguir siendo un poco *poeta vates*» (Selbmann, 1994: 13). La ambigüedad, o si se quiere, la dualidad del pensamiento horaciano permite su posterior adopción interesada según el caso: así como la sociedad aristocrática hará del *prodesse et delectare* una norma inquebrantable de medida y de buen gusto, conciliándolo con la doctrina cristiana, los artistas de la incipiente sociedad burguesa con frecuencia se apropiarán de las Odas para legitimar sus derechos. Las aparentes contradicciones del pensamiento horaciano, también, pueden explicarse recurriendo a los géneros literarios: un *carmen* u “oda” suponía un arrobamiento y artificiosidad mucho mayor que una *epistula*, lo que explicaría el contraste entre las hipérbolos con las que Horacio describe el don poético en las primeras y la medida con la que lo hace en la segunda. Hasta el siglo XVIII, en el mundo europeo rigió el moderado Horacio epistolar del *Arte poética*; desde entonces, la praxis artística apeló cada vez más a sus odas.

## 2. Un comienzo posible: el Renacimiento italiano

Si bien es cierto que pueden trazarse continuidades con épocas anteriores al *Duecento*, incluso hasta adentrarse en la Antigüedad pagana, sólo se trataría de rupturas incipientes, cuya importancia habría que exagerar si se pretende ver en ellos el origen del concepto; las divergencias de la bibliografía en torno al comienzo genuino de la categoría oscilan entre el siglo XII y el siglo XV, según qué elemento resulte definitorio (el modo de producción, la relación con el credo cristiano, la inserción en la vida social, la autoconciencia artística plasmada en la propia obra, etc.).<sup>111</sup> Parece recomendable, pues, enfocarse en el que parece ser factor clave del proceso de autonomización, que a fin de cuentas es primariamente un proceso de secularización: la independencia del arte respecto de la religión.<sup>112</sup> Y sólo puede hablarse de ‘secularización’ hacia el final de la Baja Edad Media, cuando entraron en crisis las instituciones y las formas de vida que habían persistido incólumes por siglos.<sup>113</sup> El historiador del arte Hans

<sup>111</sup> El primer trabajo sistemático que se planteó este problema es el colectivo *Autonomie der Kunst*, de M. Müller *et al.* (1974). Cfr. además Wölfel, 1974, que reduce la “historicidad” de la categoría al siglo XVIII y comienza por Gottsched, y Wolfzettel, 2000, quien a su vez declara que puede encararse la historia del concepto “recién cuando la concepción artística figurativa [*sinnbildlich*] de la Edad Media se ve atravesada por las teorías ‘artísticas’ del Renacimiento” (Wolfzettel, 2000: 437).

<sup>112</sup> Las definiciones clásicas de la idea que figuran en la polémica –y por ende tan leída– *Teoría de la vanguardia* (1974) de P. Bürger, por ejemplo, rezan: “la liberación del arte de su unión inmediata a lo sagrado” y la “separación del arte respecto al ritual eclesiástico” (P. Bürger, 1997: 91-92). Es común que, a falta de una definición lógica, se apele a describir el concepto describiendo muy someramente en qué consistió como proceso histórico.

<sup>113</sup> La Introducción del tomo *Autonomie der Kunst* anuncia: «De modo que si bien en la fase histórica tardomedieval y preburguesa no se habla explícitamente de autonomía, la evolución del arte ‘liberado’ hacia su forma autónoma en el Renacimiento ya se muestra como la fase del devenir en pos de su evolución en la Modernidad» (M. Müller *et al.*, 1972: 7). Los artículos de M. Müller y de H. Bredekamp se ocupan, así, de la Baja Edad Media y el Renacimiento, donde realizan una arqueología crítica –y con vocabulario marxista– de la noción de

Sedlmayr, de orientación conservadora, ha marcado –no sin cierta nostalgia- el momento del divorcio entre el arte y la religión: “Cuando al final del siglo XII se exterioriza todavía más el deseo de espectáculo, cuando los fieles regresan a casa satisfechos después de la elevación de la Hostia, es decir, cuando la Eucaristía les entra por la *vista*, entonces la crisis está ya desencadenada. Y sin embargo, este momento coincide con la culminación de la catedral ‘clásica’. A partir de este instante las relaciones entre la religión y el Arte empiezan a tambalearse. Aun cuando esta ruptura quede disimulada por la grandiosa unidad de estilo de las catedrales, debajo de esta máscara puede adivinarse la separación de ambas esferas: una crece a costa de la otra” (Sedlmayr, 1965 I: 162). W. Busch, por su parte, que rastrea el origen de la idea empezando recién por Durero, alega: “Esta independencia plena, su legalidad propia, e incluso el aislamiento del arte, se comprenden desde fines del siglo XVIII con el concepto de autonomía. Para que este concepto de autonomía pudiera llegar a ser la clave de la moderna concepción burguesa del arte, empero, hubo de atravesar un proceso de varios siglos, que a más tardar comenzó en el siglo XV, cuando el arte intentó liberarse de su unilateral obligación para con la religión, y cuando la función mayormente religiosa del arte se vio disuelta por la función estética” (Busch, 1987: 232). Ni un comentario aislado de Aristóteles ni una insinuación furtiva de Eratóstenes constituirían, por lo tanto, un fundamento serio para esta idea, cuya matriz social supone un grado de complejidad que el paganismo no llegó a conocer, ante todo por el régimen socio-económico y por la concepción misma del sujeto humano en tanto individuo. Y la homogénea y férrea supremacía del Cristianismo ejercida durante la Edad Media, por su parte, tampoco consintió desarrollos en este sentido: el pensamiento cristiano –con Agustín de Hipona y Tomás de Aquino a la cabeza, pero también contando a Tertuliano y Gregorio Séptimo- implicó un congelamiento de la doctrina que equiparaba bondad, verdad y belleza bajo un mismo manto, haciendo imposible pensar en cualquier independencia o emancipación de artistas y público respecto del dogma de la Iglesia, primera y única instancia de juicio. Respecto de las artes, la concepción medieval era *ars ancilla morum*, y al parecer no consta en la historia occidental un solo ejemplo relevante que permita contradecir esta tesis. El rígido control de la autoridad eclesiástica y el ascetismo y la sumisión exigidos a toda creación del espíritu (piénsese, por ejemplo, en la prohibición de ciertos espectáculos públicos y la censura total de la literatura pagana) supusieron un estancamiento en materia artística. Así, el origen genuino del conjunto de postulados que ulteriormente se plasmarían en el concepto estético –siquiera

---

autonomía del arte, que ven directamente ligada a los cambios político-económicos europeos y la subsecuente emancipación de la burguesía. El trabajo de Bredekamp, de hecho, una contraposición de “autonomía y ascetismo”, es prácticamente el único estudio que retrocede hasta el siglo XII; todos los demás sólo se aventuran hasta el XIV o el XV.

premoderno- de 'autonomía' se situaría recién en las postrimerías de Baja Edad Media, en el proceso que va de la Escuela Siciliana (ca. 1200) a la consagración del artista del Renacimiento (a partir del 1400). Para nuestra historia específica, la visión de la Edad Media como una época de improductividad intelectual –un lugar común que ante todo la historiografía francesa del siglo XX ha objetado sistemáticamente- parece sin embargo tener cierto sustento.<sup>114</sup> En todo caso, para el pensamiento alemán la convicción de que el Renacimiento fue la “edad heroica del arte”, un “reino completamente nuevo y esplendoroso” en el que “el espíritu vivo” del artista “se alzó hacia el más noble orgullo artístico” -en las entusiastas palabras de Wilhelm Wackenroder-<sup>115</sup> aparecerá tardíamente, con el Romanticismo y su conciencia de una “serie artística” continua, a diferencia de los clasicistas, que verán un hiato entre la Grecia clásica y la modernidad.

Impensables durante la Edad Media y típicas del Renacimiento, la autorreferencialidad de un Petrarca y la exaltación de la *virtù* artística de un Giorgio Vasari son, así, instancias progresivas de la institucionalización de un lento proceso posmedieval, un proceso que por marcar el advenimiento de un nuevo orden social sería reconocido hasta por los historiadores materialistas como una gesta con ribetes heroicos (un heroísmo, precisamente, que es una construcción surgida del imaginario renacentista, en cuyo horizonte el artista apareció como única imagen plena del ser humano): Lukács alude a la “la lucha por la independencia (*Befreiungskampf*) del arte” (Lukács, 1963 II: 675), y Hauser llega a decir: “La idea de un arte que, conservando su esencia estética autónoma, y a pesar de su independencia frente al resto del mundo espiritual, e incluso a consecuencia de su intrínseca belleza, se vuelve educador de la Humanidad, pensamiento que ya se anuncia en Petrarca, es tan ajena a la Edad Media como a la Antigüedad clásica” (Hauser, 1994 I: 414).<sup>116</sup>

Los trovadores provenzales ofrecen por cierto un sólido punto de apoyo para los posteriores poetas sicilianos y toscanos en cuanto al orgullo militante y la conciencia plena del oficio, rasgo que en la literatura europea despunta ya hacia el siglo XII, pero si hubiera que buscar un primer hito sobresaliente en la serie, se podría pensar por la *Vita nuova* (1293) de Dante Alighieri, en

<sup>114</sup> En uno de sus primeros textos, Agamben notaba que “quizás no sea inoportuno destacar que la primera vez que algo parecido a una consideración autónoma del fenómeno estético hace su aparición en la sociedad europea de la Edad Media es en forma de hostilidad y repugnancia hacia el arte, en las instrucciones de aquellos obispos que, frente a las innovaciones musicales del *ars nova*, prohibían la modulación del canto y la *fractio vocis* durante los oficios religiosos porque, con su fascinación, distraían a los fieles” (Agamben, 2005: 12)

<sup>115</sup> V. Wackenroder, 1968: 17-19.

<sup>116</sup> Aunque la ruptura, según él mismo admite, en un principio fue más simbólica que material: “El concepto renacentista de la autonomía estética no es una idea purista. Los artistas se esfuerzan por emanciparse de las cadenas del pensamiento escolástico, pero no tienen un celo particular por mantenerse sobre sus propios pies, y no se les ocurre precisamente hacer una cuestión de principio de la independencia del arte. Por el contrario, acentúan la naturaleza científica de su actividad intelectual. Sólo en el *Cinquecento* se aflojan los lazos que reúnen la ciencia y el arte en un órgano homogéneo de conocimiento del mundo; sólo entonces se crea un concepto del arte autónomo también frente a la ciencia” (Hauser, 1994 I: 414-415).

tanto auténtica cumbre del *Dolce Stil Nuovo*, un movimiento derivado, a su vez, de la promoción de la poesía italiana que surgiera en la Corte napolitana; como modelo de primera autoinvención narrativa del poeta/autor, el nivel autorreflexivo de la obra la vuelve casi puramente autorreferencial, aun guardando las reglas del *decorum*. En el *Convivio* (1307) Dante dirá que hay dos razones para hablar de sí mismo: una, apologética, y la otra, edificante (*Convivio* I, 2); en la *Vita nuova*, sin embargo, se presenta como un joven poeta que llega a ser un *auctor* por obra del amor y el tema es en realidad la adquisición del dominio de su arte. La célebre carta de Dante a Cangrande della Scala, asimismo, admite la diversidad de interpretaciones posibles – aquí se constatan al menos cuatro- para una misma obra, con lo cual se instituye –y muy autorizadamente- la fractura del sentido monolítico de un texto, quedando abiertos los canales de juicio en atención a valores diversos. La tendencia autorreferencial dolcestilonovista se incrementará poco después en el *Canzoniere* de Francesco Petrarca (iniciado en 1327), donde la lírica es ya auto-examen y repaso crítico de la lírica anterior, con gran carga de ornamento y conciencia plena de los artificios empleados.

Al exaltar la fuerza creadora original del ser humano pero sin los efectos nocivos que esto podía tener en Platón, el Renacimiento sentó las bases para un progresivo ensalzamiento del artista en tanto modelo de creador. Para esto era preciso equiparar la autoridad del intelectual y el artista con la del aristócrata y la del eclesiástico, equiparando también el poder de la teología en tanto obediencia de la letra divina con el poder de la reelaboración e invención humanas; y no otra cosa es el libro XIV de la *Genealogía de los dioses de los gentiles* (1350-1360) de Giovanni Boccaccio, donde la fabulación literaria original y la filología teológica son puestas en pie de igualdad. Al proceso de exaltación sobrehumana del poeta ayudó no poco la institución de la ceremonia de coronación con laureles, que elevó al autoproclamado *poeta doctus* al rango de *poeta laureatus*, invistiéndole de una autoridad semi-oficial.<sup>117</sup>

Enunciada en la literatura, la incipiente autoconciencia emancipatoria de los artistas se da simultáneamente también en las artes plásticas, que atraviesan un período semejante de renovación: “Al llegar a su fin el giottismo, desaparece la pintura espontáneamente cristiana. Los objetivos del arte se hacen autónomos, el arte se independiza y se convierte en laico, como puede verse en Masaccio. De aquí nace la pintura que representa figuras por ellas mismas. Se requiere la enseñanza de los maestros pintores, no ya de los teólogos” (Bayer, 1993: 101).

Aprovechando la rivalidad entre las grandes ciudades italianas y sus respectivos clanes, pintores, escultores, orfebres y arquitectos se lanzan a los caminos como artistas errantes,

<sup>117</sup> En su clásico tratado sobre el Renacimiento, Jacob Burckhardt describe esta ceremonia con su típico estilo distanciado, aclarando que “nunca llegó a basarse en un ritual establecido: era una demostración pública, una manifestación visible de la gloria literaria y ya por ello mudable” (Burckhardt, 1984: 112).

disponibles al mejor postor, lo cual redundaba en una verdadera campaña de prestigio de sus respectivos saberes y quehaceres, identificados hasta entonces con lo mecánico y meramente “banáusico”, con la sola manualidad rústica. Además, al consagrar al artista individual en desmedro de la producción de una *bottega* (un taller), la época del Renacimiento va socavando progresivamente la categoría del arte colectivo, e incluso anónimo, factor que luego será reproblematicado por las vanguardias artísticas del siglo XX. De hecho, sorprende constatar la baja consideración social de la que gozaban estos artistas hasta bien entrado el segundo milenio, una cuestión sobre la que el reconocido historiador vienés Ernst Gombrich ha escrito: “Era natural que los artistas destacados que poseían esas ambiciones se sintieran agraviados en cuanto a su condición social. Ésta era aún la misma que en tiempos de la antigua Grecia, cuando los esnobos podían aceptar a un poeta que trabajara con su inspiración, pero nunca a un artista que lo hiciese con sus manos. [...] Fue una lucha difícil, en la que no se logró el triunfo de inmediato. La presunción social y los prejuicios eran fuerzas poderosas, y había muchas personas que disfrutarían invitando a sus mesas a gentes cultas que hablaran latín y conocieran la frase oportuna para cada ocasión, pero que habrían dudado en ampliar semejante privilegio al pintor o al escultor. Fue nuevamente el amor a la fama por parte de los mecenas lo que ayudó a los artistas a vencer tales prejuicios” (Gombrich, 1999: 287-288).<sup>118</sup> En efecto, el problema era de larga data: «Tanto en los escritos de Platón (por ejemplo la *República*) como también en los de Aristóteles, la poesía y la retórica ocupan un alto lugar: están muy por encima de las ‘artes plásticas’. [...] Las artes materiales figurativas en la sociedad griega de la Antigüedad, tan alabadas desde el Humanismo italiano, no conllevaron ninguna pretensión ideológicamente estética y consecuentemente autónoma» (M. Müller *et al.*, 1972: 36).

En última instancia, artistas de la palabra y artistas de la imagen acaban convergiendo en el soñado prototipo del *homo universalis*, como lo será Miguel Ángel, un artista con refinadas capacidades intelectuales (‘liberales’) y manuales (‘mecánicas’) al mismo tiempo, que reúne en sí lo mejor del íntegro ser humano. Al aunar conocimientos prácticos con teóricos y llevar su desempeño a un grado de excelencia inaudito, los artistas de la época transformaron sus nombres en una verdadera marca comercial y sus firmas en un fetiche por el cual competían los nobles entre sí. Para medrar en esa competencia, asimismo, debieron aprender a ‘idealizar’ y disimular sus padecimientos físicos; aquí entra en juego un factor clave desde una perspectiva materialista: la división del trabajo entre manual e intelectual o ‘liberal’ (lo que el pensamiento anglosajón reconocería luego como la oposición entre el trabajador *blue collar* y el *white collar*). En su temprano *Ensayo sobre Wagner* (concluido en Londres, en 1938), Adorno ya

<sup>118</sup> Para Gombrich, como es típico en los historiadores de las artes plásticas, el ‘arte’ excluye a la literatura, y quizás por esto la autonomía equivale tan sólo a la profesionalización del artista.

había denunciado la relevancia de este problema: “Las obras de arte deben su ser-ahí a la división social del trabajo, a la separación entre el trabajo intelectual y físico. Sin embargo, con ello es como se presentan a sí mismas como ser-ahí; su medio no es el espíritu puro, que es para sí, sino el que regresa a la existencia y en virtud de tal movimiento afirma como unido lo separado. Esta contradicción obliga a las obras de arte a hacer olvidar que son artificiales: la pretensión de su ser-ahí y por tanto la de ser-ahí mismo como algo pleno de sentido resulta tanto más convincente cuanto menos recuerda en ellas que han sido producidas. [...] Si en general no se puede pensar ninguna autonomía del arte sin ocultación del trabajo, entonces éste en el alto capitalismo, bajo la hegemonía total del valor de cambio y de las contradicciones crecientes precisamente en virtud de tal hegemonía, se convierte en problemático y en programa. [...] La conversión de la obra de arte en mágica conduce a que los hombres veneren como sagrado su propio trabajo, pues no pueden reconocerlo como tal” (Adorno, 2008: 80-81).<sup>119</sup> Sólo que lo que Adorno señalara como problema histórico general, el ocultamiento del trabajo por parte del ‘arte’, tendría su origen específico en el Renacimiento tardío: «Así, la división entre trabajo material e ideal, corporal e intelectual, que surge con la formación de la propiedad privada respecto de los medios de producción, se vuelve la forma más determinante de la autonomía. [...] La integración de la producción artística en una esfera inmaterial de producción ideal, que ejemplarmente se muestra desde mediados del siglo XV sobre todo en Florencia, se consumó en una época en la que la revolucionaria transición económica del comercio de mercaderías y de moneda feudal al capitalista temprano se había completado, y el auge económico de Florencia ya estaba superado» (M. Müller *et al.*, 1972: 11-12).

En efecto, el redescubrimiento del legado helénico supuso una serie de hallazgos –muchos de ellos, en realidad, verdaderas invenciones- que permitían romper autorizadamente con las ideas vigentes por imperio del dogma eclesiástico cristiano. Para la progresiva autonomía del arte resultó decisiva la reconstrucción sistemática del neo-platonismo, la doctrina de Plotino, a manos de los teóricos del Renacimiento (como el genovés Leon Battista Alberti), que elaboraron una versión tamizada por los ideales cristianos y contextualizada por el feudalismo en vías de desintegración: «Las referencias a Platón y el neoplatonismo aparecen en la mayoría de estas poéticas, y sirven a la elaboración de una teoría que reconoce fundamentalmente la subjetividad artística. La multiplicidad de dichas referencias podría llevarnos a creer que la doctrina platónica de la locura poética estaba degradada a tema retórico y lugar común vacío entre los humanistas. Mas si se considera el contexto hostil, las resistencias y las críticas con las que esa teoría se topó, puede afirmarse, al contrario, que el arcaico mito del ‘poeta vates’, que gracias a su ‘furor’

<sup>119</sup> La sentencia inicial está citada tanto en M. Müller, 1972, como en P. Bürger, 1980, lo cual demuestra su impacto, aún tardío.

se relaciona directamente con las autoridades divinas, adquiere una enorme explosividad. Pues es así que el poeta deviene un ser inspirado, y el santo, el monje o el predicador en tanto jueces morales ya no son la forma suprema de lo humano. El culto del genio y la noción de un arte ‘aurático’, que luego habrían de ser tan celebrados, tienen aquí su primera expresión. Y así se expresa también a comienzos de la modernidad el deseo de emancipación y autonomía de la literatura por parte de los intelectuales y poetas» (Lefebvre, 1983: 71-72).

En este contexto, el nombre más destacado es el del florentino Marsilio Ficino (1433-1499), protegido de los Medici y traductor y comentarista de Platón, Plotino, y el *Corpus Hermeticum*, además de mentor y amigo de Pico della Mirandola y Botticelli.<sup>120</sup> Con Ficino, el Renacimiento redescubre en Platón la *kallokagathía* pagana: lo bello equivale de por sí a lo bueno, sin previa sanción moral cristiana. Así, paradójicamente, el viejo censor y negador de la esfera estética que fuera Platón se transforma –si bien muy reelaborado– en el trampolín para exaltarla ante el férreo control de la Iglesia.

La incomparable tríada formada por los talentos de Dante, Petrarca y Boccaccio sentó las bases de una autonomización creciente en materia literaria (cristianamente culposa, podríamos decir, en Dante, implícitamente omnipresente en Petrarca, y ya explícita y declarada en Boccaccio). A estos le siguieron los grandes artistas integrales, que supieron imponerse como científicos, sabios, y en última instancia, como héroes: Leonardo, Miguel Ángel, Alberti (principal defensor de la belleza como armonía de las partes),<sup>121</sup> Pico della Mirandola (cuya polémica *Oración sobre la dignidad del hombre*, de 1496, definía al ser humano como un “hacedor de sí mismo”), etc. Y a estos, a su vez, le siguieron los ‘intelectuales’, aquellos que inspiraron y legitimaron la visión del artista como un ser superior y divulgaron e inmortalizaron sus logros: Ficino, Landino, Vasari, Escalígero. Aquí, en el neoplatonismo tardío del Renacimiento,<sup>122</sup> despunta en cierto modo la incipiente estética moderna en tanto instancia plenamente auto-consciente: “No todos los humanistas son ciertamente críticos y expertos, pero entre ellos se encuentran los primeros profanos que tienen idea de los criterios del valor artístico

<sup>120</sup> “En la constelación del neoplatonismo florentino, cuyo mejor momento coincide con los años de aprendizaje de Miguel Ángel, adquieren relevancia sistemática las observaciones, todavía fragmentarias, de Alberti. En el período en que Marsilio Ficino escribe la *Theologia Platonica* y su comentario al *Banquete* de Platón, y Giovanni Pico della Mirandola sus reflexiones sobre las *Enéadas* de Plotino (a finales del siglo XV), la idea de que las formas divinas están presentes en la mente del artista mediante revelación-intuición y la certeza de que la actividad artística, siempre dirigida por el intelecto, debía dar forma a lo espiritual penetrando en la cárcel de la materia, era de uso corriente en los pensadores más influyentes” (Argullol, 2003: 65).

<sup>121</sup> Cfr. Hauser, 1994 I: 431.

<sup>122</sup> En su clásico tratado sobre el Renacimiento, todavía hoy una referencia máxima en su campo, Erwin Panofsky propone el nombre de “sistema neoneoplatónico” para diferenciar la Escuela de Ficino de la muy anterior Escuela de Plotino. Para comprender cabalmente dicho sistema, v. Panofsky, 1975: 262s. De especial relevancia resultan allí los comentarios sobre la ‘estética’ de Tomás de Aquino (*ibid.*, 265), que Panofsky conecta con Kant y que preanuncian sin duda el desarrollo autonomista del Idealismo alemán.

y son capaces de juzgar una obra de arte según criterios meramente estéticos” (Hauser, 1994 I: 388).

Puede decirse que en el pensamiento italiano del siglo XV al XVI se da a su vez una intensa gradación mejorativa en el reconocimiento teórico del artista.<sup>123</sup> Landino le confiere nobleza; Vasari, excelencia; y Escalígero, al cabo, lo proyecta directamente a la divinidad. En *De la verdadera nobleza* (ca. 1440), Cristoforo Landino exalta la nobleza espiritual del artista por sobre la del aristócrata. Con el desarrollo de la tradición medieval de los *accessus ad auctores* para los trovadores, Brunelleschi es el primer artista de la historia humana de quien ahora se escribe una biografía de forma estrictamente contemporánea. Giorgio Vasari exalta la *virtù* artística en general con su ambicioso –y pronto devenido clásico– tratado *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos*, (1550, con una segunda edición ampliada en 1568). El texto más determinante, sin embargo, será uno relativamente tardío y producido por un erudito poco original pero cuya obra resume definitivamente el asunto: Iulius Caesar Scaliger o Giulio Cesare della Scala (1484-1558), a menudo conocido sólo como Escalígero, italiano formado en Francia, en cuyos *Siete libros de la poética* (1561) el “poeta” quedará definido como alguien a quien la poesía lo vuelve *deum alterum*, un segundo Dios.<sup>124</sup> La homologación de Dios y artista en tanto *artifex* y creador era una idea que ya era moneda común (por ej., en Pico della Mirandola y Leon Battista Alberti, e incluso implícitamente en el autorretrato en el que Durero se muestra cual Jesucristo). En Inglaterra, Escalígero será la mayor fuente de los platónicos de Cambridge, y en Alemania, influirá ante todo en Opitz.

Con el tiempo, Italia, que había pasado a ser el epicentro del desarrollo intelectual europeo ante todo gracias a un auge económico-comercial, pierde ese lugar como fruto de la misma inestabilidad política que había impulsado a desarrollarse a sus ciudades por separado. Pero hacia el siglo XVII, autoconciencia y autorreferencialidad artísticas son ya moneda corriente en casi toda Europa occidental y central: el verdadero arte no es mera *tejné*, sino en cierto modo siempre *poiesis*, si bien ya no es necesariamente *manía*, sino a menudo *inspiratio* (acaso del Espíritu Santo). En aquellos países donde la Inquisición prohíbe todo exabrupto acerca de la condición presuntamente sobrehumana del arte o del artista, no obstante, estos ideales pronto

<sup>123</sup> En su interesante estudio sobre lo que llama “mitos de artista”, uno de los muchos análisis de la autoconciencia del artista ofrecidos por el pensamiento alemán reciente (v. además G. Grimm, 1992, y R. Selbmann, 1994), Eckhard Neumann observa: “En la situación intelectual de la segunda mitad del siglo XVI, Italia desempeña el papel del centro a partir del cual las visiones estéticas del Renacimiento se extienden por el resto de Europa. [...] Apenas hay pensadores que no acepten los conceptos de la inspiración divina, de la comparación con el creador y la idea de la originalidad del artista” (E. Neumann, 1992: 30).

<sup>124</sup> V. Scaliger, 1994 I: 70.

habrán de llamarse a un saludable silencio. Acaso el mejor ejemplo sea el arte español durante lo que se conoce como el Siglo de Oro.<sup>125</sup>

### 3. Elaboración francesa

El profundo impacto del pensamiento inglés –ante todo de Shaftesbury, por intercesión de Edward Young- en la poesía y la estética alemanas de fines del siglo XVIII, sumados al creciente peso continental de Shakespeare como artista modelo (con Milton en un segundo plano, y Pope en un tercero), en gran parte ha oscurecido para la discusión académica la magnitud del desarrollo francés, cuyo mérito en la discusión acerca de las modernas letras y artes germánicas a menudo ha sido reducido al de mero factor antagónico, sobre todo a partir de la reacción de Lessing y Herder en contra del Neoclasicismo galo (una reacción que combinaría motivos puramente artísticos con motivos nacionalistas). Pero es innegable que la cultura francesa aportó elaboraciones teóricas y prácticas sustantivas, que fructificaron en lengua alemana con una relación más o menos directa. En la línea de la desmitificación del ‘camino especial’ alemán, muy diversos estudiosos han insistido en que la moderna literatura alemana guarda una relación inmediata con la Ilustración francesa (el romanista Werner Krauss habla incluso de “íntimo parentesco y vinculación sistemática” entre ambos; Krauss, 1963: CVI),<sup>126</sup> siendo la ruptura tajante entre ambas un mito inventado posteriormente por la Germanística y la historiografía romántica:<sup>127</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 Pre-romanticismo, una hipótesis fundamentalmente pseudohistórica” (Jauss, 2000: 66).

*Grosso modo*, puede decirse que de las dos grandes líneas de discusión estética previas a la constitución específica de la disciplina e incluso al definitivo proceso de emancipación artística,

<sup>125</sup> El especialista en historia de la lectura Roger Chartier hace notar: “Más que la francesa o la inglesa, la literatura española del Siglo de Oro tematiza su propia condición de producción, de circulación y de recepción” (Chartier, 1999: 133).

<sup>126</sup> Por ejemplo, Minder, 1977: 7s. (originalmente editado en 1962); Lukács, 1968: 9s.; Krauss, 1963: CVIs.; Jauss, 2000: 66s.

<sup>127</sup> Resulta interesante notar que este presunto quiebre radical, que la Germanística habría venido edificando en la historia de la literatura nacional desde principios del siglo XIX (es decir, desde las guerras napoleónicas), no tiene un correlato en la historia de la filosofía, que por la definición misma de la disciplina ha sabido conservar un carácter cosmopolita. Así, las viejas historias de la literatura alemana podían insistir en la originalidad absoluta de la poesía nacional desde Klopstock y Lessing, pero las viejas historias de la filosofía alemana jamás dejaron de reconocer el sustrato francés.

a saber: la del gusto y la del genio, el pensamiento francés se destaca por haber pensado más a fondo la primera. El gusto es la idea de aquello que liga a la sociedad, es decir, lo que crea comunidad, y el genio es aquello que permite pensar una diferencia radical entre los hombres. El gusto, y más aun, el ‘buen gusto’, es un tema moral, y por ende de creciente interés socio-político para el *Ancien Régime*: “La larga historia de este concepto que precede a su utilización por Kant como fundamento de su crítica de la capacidad de juicio permite reconocer que originalmente el *concepto del gusto* es más *moral* que estético. Describe un ideal de humanidad auténtica, y debe su acuñación a los esfuerzos por separarse críticamente del dogmatismo de la ‘escuela’. Sólo bastante más tarde se restringe el uso de este concepto a las ‘bellas artes’” (Gadamer, 2007 I: 66).

La fundación de la *Académie Française* por decisión del Cardenal Richelieu en 1635 como instrumento de centralización del saber, y la polémica conocida como *Querelle du Cid* a raíz del drama homónimo de Pierre Corneille, desatada en 1637, habían fijado la supremacía indiscutible de la estética neoclasicista –la denominada *doctrine classique*- y sus cartesianas reglas de verosimilitud, adecuación (incluyendo la cláusula estamental, que prescribía acciones elevadas sólo para personajes nobles), y las ‘tres unidades’ dramáticas (de acción, tiempo y lugar), cuyos máximos manifiestos fueron sin duda la *Práctica del teatro* (1657) del Abad de Aubignac y el *Discurso de las tres unidades de acción, de tiempo [jour] y de lugar* (1660) del propio Corneille.<sup>128</sup> La fijación de los valores unilateralmente denominados ‘neoclásicos’ promovió el surgimiento de un corpus de textos y un cenáculo de autores que pudieron presentarse ante el mundo con toda la fuerza que les daba su autoridad –apoyada en la monarquía en lo político y en el racionalismo en lo intelectual- y sobre todo, su cohesión. Aplicado al campo de las artes, el cartesianismo partía del supuesto de que lo que vale para la naturaleza, vale para su mimesis, de modo que aunque no pudieran conocerse las leyes que rigen el misterio de la creación, sí pueden establecerse las normas metódicas que permiten juzgar sin incurrir en el error.<sup>129</sup>

En ese panorama de rigidez e indiscutibilidad, no tardó en estallar el que acaso haya sido el suceso más determinante de la moderna estética europea en su conjunto: la célebre *Querelle des anciens et des modernes*, que irrumpió en 1687 en el seno mismo de la *Académie* con un duro intercambio entre Perrault y Fontenelle, por un lado, y los partidarios del racionalista Boileau por otro (Racine, Bossuet, etc.). Mediocre como autor, Boileau era a la sazón el pope de la

<sup>128</sup> La escuela de Luhmann ha señalado que la teoría de las tres unidades es un hito más en el paulatino desarrollo del ‘subsistema arte’, en tanto mayor fijación de especificidad: «Principios de unidad tales como la perspectiva central, la proporcionalidad, la limitación de espacio, tiempo y acción del acontecer dramático, etc., moldean la concepción de la obra de arte que tendrán los siglos venideros, gracias a la cual dicha obra habrá de representar un todo cerrado [*geschlossenes Ganzes*]» (Disselbeck, 1993: 143).

<sup>129</sup> V. Cassirer, 1997: 308.

estética francesa, y su *Art poétique* –concluida en 1674- regía hegemonícamente en la cultura nacional como indisputable norma de buen gusto y medida: «Amad pues la razón», indicaba, porque «todo debe tender al sentido común» (Boileau, 1901: 168). La *mimesis* griega (imitación de los objetos naturales) había devenido a la sazón compulsiva *imitatio* (imitación de los objetos artísticos), quedando muy relegada la *poiesis*. Ser racional equivalía a saber guardar las proporciones y respetar las medidas adecuadas, y éstas se encontraban paradigmáticamente fijadas en las obras de la Antigüedad.

Pero Perrault no vacila en cuestionar los ideales establecidos y rompe una lanza por el arte contemporáneo: «En todas las artes y en todas las ciencias, con excepción de la elocuencia y la poesía, los modernos son muy superiores a los antiguos, como creo haberlo probado con suficiencia, y en cuanto a la elocuencia y la poesía, aunque no haya razón alguna para pensar distinto, por el bien de la paz no será preciso decidir sobre la cuestión» (Perrault, 1964: 445). La *inventio* comienza así su persistente ascenso por sobre la *imitatio*, un camino que en la estética francesa se hará patente luego en el *Ensayo sobre lo bello* (1741) del Padre André.

La polémica *querelle*, que Curtius empero ha definido como “un fenómeno constante de la historia de la sociología literarias” (Curtius, 1998 I: 354),<sup>130</sup> significó el primer golpe profundo asestado –y desde adentro- al Neoclasicismo, que no obstante siguió siendo la norma de gusto de la Corte y de la Academia. Si bien no puede decirse que los modernos se hayan impuesto definitivamente, lo que sí lograron fue instalar el problema y promover la conciencia de la relatividad de los cánones en atención a la historia, descongelando todos los presupuestos en materia de estética. Las hasta entonces incólumes aguas del arte francés habían quedado agitadas.<sup>131</sup>

La transición del siglo XVII al XVIII se da en el marco de la tensa calma que supone el resquebrajamiento subterráneo de los modelos y la preservación superficial de un discurso homogéneo. Mientras el *establishment* aristocrático y conservador intenta mantener el control de la teoría y la praxis, no faltan los entusiastas que suscriben a las nuevas ideas (como Roger de Piles, quien en su tratado *Compendio de la vida de los pintores* –de 1699- hace una defensa a ultranza del genio del artista plástico que no puede ni ser aprendido ni ser enseñado). Es mucho lo que se discute y escribe en la época, puesto que la producción cultural francesa es cuantiosa de por sí y la crisis de los cánones del momento era muy visible. Como sea, puede hacerse una síntesis y señalarse que las contribuciones fundamentales para el incipiente proceso de

<sup>130</sup> Idéntico argumento se halla en Jauss, 2004: 67 (“la entera cultura europea se presenta como una continuada *Querelle*”).

<sup>131</sup> “Con la disputa de los antiguos y los modernos, comienza ya aquella lucha entre tradición y progreso, antigüedad y modernidad, racionalismo y emocionalismo, que encontrará su fin en el prerromanticismo de Diderot y Rousseau”, señala Arnold Hauser con típico entusiasmo progresista (Hauser, 1993 II: 156).

autonomización estética hasta la consumación de las *Lumières* son al menos tres: la de Buhours, la de Du Bos, y la de Batteux. Esta trilogía es la que inaugura e instituye, para el pensamiento francés, la dignidad del aparato sensorial humano y la idea del ‘arte’ como un sistema social estructurado.

Con *La manera de pensar bien en las obras del espíritu* (1687) de Dominique Bouhours, la estética comienza a separarse sutilmente del racionalismo. Bouhours es un continuador de Boileau, pero rompe con el principio de la justeza y la exactitud en favor de la *délicatesse*, noción que suaviza las rigideces del paradigma racionalista y promueve sutiles divergencias de opinión en la ponderación de calidades. El abate Jean-Baptiste Du Bos, en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (1719), asume en cambio un abordaje sensualista: el *plaisir sensible* es para él la clave del arte. Superando al dogmatismo, dos de sus ideas conmueven el panorama: “no es la aplicación o la falta de aplicación de las reglas lo que permite juzgar si una obra de arte es buena o mala. [...] el juicio de los espectadores que se dejan llevar por sus sentimientos es mucho más justo que el de la gente del oficio que juzgan más por la razón y por la aplicación rigurosa de las reglas” (Bayer, 1993: 163).

Además, Du Bos es acaso el primero en señalar modernamente las hondas divergencias entre el arte de la pintura y el de la poesía (en la tapa de la primera edición de la obra figuraba irónicamente el epígrafe *Ut pictura poesis*), una línea de estudio que luego seguirá Diderot y que Lessing, por supuesto, llevará a sus últimas consecuencias.

Pero sin dudas, Charles Batteux es el hito más destacado en la serie: «El paso decisivo hacia un sistema de las bellas artes lo dio el Abbé Batteux con su famoso e influyente tratado *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* (1746). Es verdad que muchos elementos de su sistema se derivaban de autores previos, pero a la vez no hay que olvidar que fue el primero en proponer un nítido sistema de las bellas artes en un tratado dedicado exclusivamente al tema. Eso solo ya cuenta para su pretensión de originalidad, así como la enorme influencia que ejerció tanto en Francia como en el exterior, especialmente en Alemania. Batteux codificó el moderno sistema de las bellas artes casi en su forma definitiva, mientras que todos los autores previos meramente lo habían preparado» (Kristeller, 1952: 20). El “mismo principio” del título de la obra no es otro que el de la imitación, según el autor confiesa haberla encontrado descripta en la *Poética* de Aristóteles. En efecto, Batteux distingue tres especies de artes: las “mecánicas” (que satisfacen las necesidades humanas), las que tienen por objeto el placer (las “bellas artes”), y las que apuntan a la utilidad y el agrado (elocuencia, arquitectura, etc.).<sup>132</sup> Desde este tratado en adelante, los productos artísticos, siguiendo un lento proceso iniciado en el Renacimiento,

---

<sup>132</sup> V. Batteux, 1970: 6s.

quedan segregados en el compartimento de ‘bellas artes’ por oposición a las artes mecánicas o prácticas. Muchas de sus definiciones, si bien fuera de su sistema unificador basado en la imitación, aparecerán poco después en contextos más radicales (por ejemplo, la idea de las obras de arte como *objects parfaits en eux-mêmes*, idea a su vez tomada de lo *complete in itself* de Shaftesbury), inaugurando una nueva época en el estudio y la comprensión de los procedimientos y los productos del arte. Además, «Batteux es el primero que tiene éxito en considerar los elementos del *goût* y el *génie* en su relación recíproca» (Tavernier, 1986: 77), integrando simultáneamente en un mismo análisis dos problemas que no se veían desde una misma óptica hasta entonces.

Y esa nueva época ya estaba en las calles de París, de hecho: los *philosophes* y los *hommes de lettres* –así autoproclamados para diferenciarse de los *savants* y los *poètes* asociados a la cultura del *Ancien Régime*- proponían un análisis crítico de todas las instancias de poder, tanto simbólico como material. El cuestionamiento de toda autoridad dogmática suponía un sujeto auto-consciente y formado, y por eso los grandes pensadores de la Ilustración –a su vez también grandes escritores de literatura- no pudieron más que pensar el arte en función social y/o moral, aunque cada uno de ellos, a su manera, contribuyó sustancialmente a la emancipación del artista y su praxis, aportando nuevos aspectos a la figura del artista y nuevos elementos al análisis de las obras. Porque para la Ilustración el arte es una institución por esencia ambigua: en su campaña de resistencia a los poderes constituídos, los ilustrados bregan por un arte liberado del control político y moral al que era sometido; pero a cambio le piden una participación militante, por lo que sólo modifican el ‘encargo’ que se le hace, sin dejarlo librado a sus propios arbitrios.

«Ya no se pregunta de un hombre si tiene integridad, sino si tiene talento; ni de un libro si es útil, sino si está bien escrito» (Rousseau, 1996: 46): así, con su habitual severidad, dice Jean-Jacques Rousseau en su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1749), uno de los más radicales documentos de crítica cultural de su siglo. En efecto, con la obsesión pedagógica de la Ilustración, comandada en Francia por los *philosophes*, la pregunta por la ‘utilidad’ de la cultura y los libros se vuelve toda una problemática, en tanto son justamente los pensadores iluministas quienes descubren la dialéctica de la cultura como necesidad irrenunciable y como *surplus* prescindible al mismo tiempo. Y a esa problemática, fundante de su trayectoria intelectual, es que el ginebrino –sin vueltas, el escritor más leído del siglo- volverá recurrentemente en el resto de sus obras; no por azar, su autor predilecto era el gran moralista Plutarco.<sup>133</sup> Voltaire, por su parte, construye el nuevo modelo de “intelectual”, que con la sola autoridad de su erudición puede enfrentar las instancias del poder –el proceso Calas- e incluso llegar a instruir las –su

<sup>133</sup> Por ejemplo, en el *Emilio o de la educación* (1762), donde prescribe la sola lectura del *Robinson Crusoe* por sobre todos los demás libros en tanto éste es «el más dichoso tratado de educación natural» (Rousseau, 1969: 290).

trabajo como consejero de Federico II de Prusia-; en su definición misma de “literatura” de su *Diccionario filosófico* se observa ya que su ideal era el del *poeta doctus*. Y Diderot reconoce lo genial y hasta lo “barbárico” del arte,<sup>134</sup> pero al cabo siempre se queda en el moralismo militante. Por su defensa del genio, sin embargo, es quizás el que más merecería figurar en la genealogía de la autonomía estética. Admirador de la contemporánea cultura británica, como también lo eran Montesquieu y Voltaire, Diderot tradujo y reelaboró profusamente a Shaftesbury, de quien obtuvo inspiración moral y por ende –dado que en el inglés lo bueno y lo bello armonizaban- inspiración estética,<sup>135</sup> y al ocuparse de la belleza trató ante todo con Hutcheson y la escuela escocesa. Pero incluso Diderot permanece dentro de los límites de cierto moralismo ilustrado, como lo expresa su elogio de las novelas de Richardson.<sup>136</sup> “La razón de la filosofía es instruir” dice programáticamente su amigo y socio D’Alembert en el *Discurso preliminar* de la Enciclopedia; Diderot piensa en cambio que la poesía sigue teniendo dos fines, el de instruir y el de deleitar, y más el primero que el segundo. Su célebre definición del fundamento de lo bello como “la percepción de relaciones” (Diderot, 1984: 142), que se apoya en Hutcheson, es cabalmente sensualista y racionalista al mismo tiempo.

Otro aporte de incuestionable valor por parte de los *philosophes* es su lucha contra la censura y su reivindicación pionera de la libertad de expresión y la propiedad intelectual, una lucha que obviamente abrió nuevos espacios para el campo de las artes. La *Carta sobre el comercio de libros* (1764) de Diderot, por caso, una memoria escrita por encargo de los libreros parisinos, es un documento que resume esta lucha en un doble sentido: su contenido es una acalorada defensa de los privilegios de los libreros ante el Estado y de los derechos del autor ante los editores.<sup>137</sup>

Lo cierto es que por mucho que en Francia los escritores más radicales insinuaron posiciones ‘autonomistas’, el sentimiento de participación activa en la esfera pública les impidió llevar a fondo el culto del genio y la autonomía del arte, que llegó al país recién después de 1800 y que rápidamente devino autarquía, esto es, autosuficiencia y autocomplacencia. Por motivos culturales, el arte francés no pensó en darle orgullosamente la espalda a la realidad, sino en cambiarla, hasta bien entrado el período napoleónico: «en Alemania, el poeta, el artista es ante todo un ciudadano de otro mundo; en Francia es, en mucho mayor medida, un ‘citoyen’ naturalizado. [...] En Francia, la naturalización [*Einbürgerung*] del artista se consumó bajo dos

<sup>134</sup> Cfr. su famosa frase «La poesía quiere algo enorme, bárbaro y salvaje», en su opúsculo *De la poesía dramática* (Diderot, 1975: 94).

<sup>135</sup> Cfr. Marí, 1989: 46s.

<sup>136</sup> Schiller y Goethe discutirán precisamente la limitada -aunque provocativa- posición estética de Diderot en su epistolario. En una carta del 12/8/1797, Goethe dice: “El caso de Diderot no es menos notable: con todo el poder de su genio [...] no ha podido elevarse hasta comprender que la cultura que resuta del arte debe seguir su propio camino, y no estar subordinada [*subordiniert*] a ninguna otra” (Goethe/Schiller, 1946: 496).

<sup>137</sup> Al igual que tantos otros artículos destinados a la *Enciclopedia*, este escrito polémico fue mutilado, tergiversado y ocultado... hasta 1861.

aspectos: expresa lo que la comunidad es, y exclama cómo debería ser» (Minder, 1977: 11 y 13). En esto, además, es de destacarse el papel de las instituciones de la vida social francesa en el nexo entre artistas y el resto de la gente: la academia, el teatro nacional (*Comédie française*), los salones, y hasta las mujeres.

Vista retrospectivamente, así pues, desde el punto de vista de las ideas posteriores (y extranjeras), la estética dieciochesca francesa aparece entonces como una progresión teórica interrumpida o abortada, que sólo Hume o Lessing habrían sabido llevar a buen puerto: “Para el estético Voltaire el gusto auténtico, refinado, se funda en la vida de la sociedad de los hombres y no es posible su formación, como nos lo dice en su *Essai sur le goût*, más que dentro de sus marcos. Antes de la aparición de Rousseau no se han marcado todavía con claridad los diferentes círculos en la cultura francesa del siglo XVIII. Se adora a la naturaleza y se le dedica un amor entusiasta, pero en la imagen de la *belle nature* que se ha creado, se incluyen todos los rasgos de la convención. Diderot es el primero en Francia que osa atacar esta convención y en sus obras irrumpe un nuevo *pathos* revolucionario; pero en su acción directa de crítico y escritor, especialmente como dramaturgo, no se atreve a romper las ligaduras. Lessing ha sido el primero, en su *Dramaturgia de Hamburgo*, en dar el paso decisivo y sacar las últimas consecuencias” (Cassirer, 1997: 325).

#### 4. El desarrollo británico

Más allá de las inevitables complejidades históricas y genealógicas, que invitan a remontarse muy atrás en el tiempo a la búsqueda de las fuentes, en general la historia de la estética alemana acepta que los primeros impulsos explícitos y determinantes de la idea de autonomía estética según ésta aparecerá a fines del siglo XVIII en Alemania provienen ante todo de las islas británicas, y más específicamente de Inglaterra, nación que asume el liderazgo europeo en cuanto a progresismo social e intelectual.<sup>138</sup> En suelo inglés, en efecto, brotan las semillas de las nuevas ideas estéticas bajo el impulso de las reformas liberales promovidas por la Revolución de 1688: “En el siglo XVIII, las instituciones inglesas y el gusto inglés se convirtieron en modelos admirados por todos los pueblos de Europa que suspiraban por el gobierno de la razón, pues en Inglaterra el arte no se había empleado para incrementar el poder y la gloria de los reyes por derecho divino” (Gombrich, 1999: 470).

<sup>138</sup> “La dirección intelectual pasa en el siglo XVIII de Francia a Inglaterra, que es un país económica, social y políticamente más progresista. De aquí arranca el gran movimiento romántico a mediados del siglo, pero también aquí recibe la Ilustración su impulso definitivo” (Hauser, 1993 II: 193).

Todavía en el espíritu renacentista de las típicas entronizaciones del artista, Inglaterra tiene su primer campeón en Sir Philip Sidney, cuya póstuma *Defensa de la poesía* (1595) aparece como el primer documento sistemático en inglés dentro de esta corriente. Explícita apología –como su título lo indica- de los poetas y la poesía, se apoya en todas las autoridades posibles hasta el momento, desde Aristóteles hasta Landino, pasando por Horacio y Escalígero, y resulta digna de mención por su exaltación de las virtudes poéticas de la lengua inglesa en desmedro de las demás lenguas europeas, en lo que actúa como un manifiesto legitimador y promotor de una poesía ajena a los clásicos greco-romanos, la anglosajona, una poesía que recibirá su impulso definitivo con el asentamiento del neoplatonismo renacentista entre los intelectuales de Cambridge, academia por entonces líder de la nación. De las dos grandes “escuelas” de la estética inglesa, según la célebre división de James Sully entre “intuicionistas” (metafísicos) y “analíticos” (empíricos),<sup>139</sup> la línea determinante para la autonomía estética es –curiosamente- la de los intuicionistas, de tendencias místicas, y no la de los analíticos, con mayor interés en la psicología; la distinción, como sea, es más operativa que fundada, en tanto Hutcheson, por ejemplo, logrará una síntesis original del intuicionismo precisamente gracias a Locke, iniciador de la corriente opuesta, y el “Himno” de Addison puede considerarse una exposición del programa de Shaftesbury, cuando según esa clasificación ambos se oponen.

El intuicionista capital es sin dudas Anthony Ashley Cooper, Conde de Shaftesbury, cuya “teoría será la primera en ofrecer y cimentar una filosofía verdaderamente amplia e independiente de lo bello” (Cassirer, 1997: 342), y cuyas *Características de hombres, usos, opiniones, épocas, etc.* (1711), obra de carácter digresivo y asunto indefinido, suele ser señalada como el basamento de toda reelaboración moderna del genio creador y del artista como ser ‘prometeico’.<sup>140</sup> Shaftesbury, en efecto, conecta directamente con los neoplatónicos florentinos en tanto propugna la existencia de una inspiración divina en el artista («Ningún poeta [...] puede hacer algo grandioso a su manera sin imaginar o suponer una presencia divina»; Shaftesbury, 1900 I: 36), y más aún, conecta por más de un motivo –la forma del diálogo, la jerarquía de las ideas, etc.- con el propio Platón. En el “verdadero poeta” descubre la mimesis: no en su capacidad de imitar los objetos dados, sino en la de replicar a la naturaleza como perpetuo órgano creador; de aquí su famoso aserto de que *the beautifying, not the beautified, is the really beautiful*. Se introduce así en el campo de la estética –aunque aún no exista la disciplina como tal, y ni siquiera la teoría o la crítica del arte en sus formas modernas- la célebre división

<sup>139</sup> V. Bayer, 1993: 217.

<sup>140</sup> «Shaftesbury es, yo insistiría, una figura singularmente importante. Pues echa a andar la idea que, más que ninguna otra, delimita la estética moderna de la tradicional [...], o sea, el concepto de “desinterés estético”. La primera tarea de la estética moderna era, si puedo decirlo así, crearse a sí misma. [...] Shaftesbury, en la primera década del siglo, marca el camino» (Stolnitz, 1961a: 98).

spinoziana, que luego será fundamental para la generación del *Sturm und Drang* por obra de Lessing, Mendelssohn y Herder. Pues en el esolio de la proposición XIX de la *Ética demostrada según el orden geométrico* (1677), Spinoza define a la *natura naturans* —el concepto proviene de la Edad Media, posiblemente de Averroes— o “naturaleza naturante” como “Dios en cuanto considerado como causa libre”, y a la *natura naturata* o “naturaleza naturada” como las “cosas que son en Dios” (Spinoza, 1983: 78).<sup>141</sup>

La *inward form* o “forma interior” de Shaftesbury es la manifestación orgánica de lo divino en el mundo humano. El siguiente fragmento es ya un clásico absoluto de la historia de la estética moderna en general por el estímulo que significó para el culto del genio: «He de confesar que difícilmente se pueda hallar otra raza de mortales más insípidos que aquellos a los que los modernos nos complace llamar poetas por haber alcanzado la armónica facultad de un lenguaje con un uso imprudente y azaroso del ingenio [*wit*] y la imaginación [*fancy*]. Pero el hombre que merece el nombre de poeta realmente y con justicia, y quien en tanto auténtico maestro —o cierto tipo de arquitecto— puede describir seres humanos y costumbres y darle a cada acción su justa medida y proporciones, ése habrá de ser, si no me equivoco, una criatura muy diferente. Semejante poeta es en efecto un segundo *Creador*, un justo Prometeo por debajo de Júpiter» (Shaftesbury, 1900 I: 135).

Pero Shaftesbury no es sólo un mero halagador más de las capacidades del poeta o del artista en general, sino que, con su habitual carácter digresivo, introduce en el pensamiento en lengua inglesa las peliagudas cuestiones del genio, del gusto, de la imaginación, y del placer sensual, volviéndose así el arco de bóveda de la moderna estética británica. Sin él serían inexplicables las elucubraciones ético-estéticas posteriores de Joseph Addison, David Hume, Henry Home, Adam Smith, Alexander Gerard, Edmund Burke, Edward Young, y Archibald Alison, por nombrar sólo a los más destacados exponentes de un cierto tipo de pensamiento que exploró los límites de la percepción estética como territorio específico, más allá de las enormes divergencias entre algunos de ellos.<sup>142</sup> Además, Shaftesbury «ejerció una profunda influencia en los pensadores europeos de su siglo, en especial los alemanes: Herder, Lessing, Schiller, Kant, Goethe. Y siempre ha sido muy apreciado por los alemanes» (Stolnitz, 1961a: 97). Su figura fue central

<sup>141</sup> Hans Blumenberg ha traducido *natura naturans* como “principio productivo” (*produzierendes Prinzip*) y *natura naturata* como “forma producida” (*produzierte Gestalt*). V. Blumenberg, 1999: 73 (orig. en alemán, 1981).

<sup>142</sup> La importancia fundacional de Shaftesbury para la moderna concepción del arte, hoy acreditada por todos los investigadores alemanes (por ejemplo, G. Sauder, 1974, y J. Schmidt, 1985), también es señalada por diversos especialistas extranjeros (Kivy, 1976; Bayer, 1993); no es compartida, sin embargo, por Dickie, 2003. En el pensamiento alemán quedó inscripto como referencia absoluta sobre todo desde los neokantianos. Cassirer, por ejemplo, tras afirmar que “Para Shaftesbury lo bello no es ni una idea innata, en el sentido de descartes, ni un concepto derivado y abstraído de la experiencia en el sentido de Locke. Es autónomo y original”, señala: “Cuando Kant define en la *Crítica del Juicio* el genio [...] el contenido coincide por completo con Shaftesbury” (Cassirer, 1997: 353 y 358).

para la estética alemana moderna: “cuando se conocen mejor las circunstancias de Alemania, no resulta tan extraño que un irracionalista como Shaftesbury, con su espiritualismo opuesto a Locke, con su entusiasmo platónico y su idea plotiniana de la belleza como la esencia más íntima de la divinidad, produjera sobre los alemanes una influencia tan profunda” (Hauser, 1994 II: 284-285).

Shaftesbury, además, no sólo piensa en el goce artístico: también se ocupa del público, de la educación, e incluso retoma la tradición aristotélica de ensalzar la obra de arte como un todo coherente y proporcionado en sí mismo. Asimismo, asoma en él ya con toda claridad la crítica del provecho y del uso como actividades propias de hombres intelectualmente inferiores, ajenos a la “virtud” y la “belleza moral”, iniciando así el «proceso de degradación semántica del provecho [*Nutzen*]» (Wölfel, 1974: 571), proceso del cual la proclamación de la autonomía artístico-estética no será sino el epítome. Sus máximas entusiastas, como la de que *all beauty is true* y la de que *beauty is good*, implican una clara recuperación del ideal de *kalokagathía* platónica, sólo que *aggiornado* a un sujeto humano inscripto en la democracia parlamentaria y la economía liberal británicas.

Paradójicamente, como se ve, la estética —que aún no existe bajo ese nombre— se desarrolla en Gran Bretaña a manos de la ética o *moral philosophy*, ámbito que permite desarrollar el concepto fundamental de *disinterestedness* a manos de Shaftesbury: «los orígenes del ‘desinterés’ [...] se hallan donde se hallan los orígenes de la teoría estética moderna, o sea en el pensamiento británico del siglo dieciocho. Los británicos no inventaron y nunca utilizan las palabras ‘estético’ o ‘estética’, pero es muy frívolo dejar que eso decida quién ‘creó’ la teoría estética. Los británicos fueron los primeros en avistar la posibilidad de una disciplina filosófica que abarcara el estudio de todas las artes, una disciplina que sería, más aún, autónoma, porque su tema no puede ser explicado por ninguna otra» (Stolnitz, 1961b: 131-132).

De modo que por el doble valor que tiene la categoría de genio para el autor y de desinterés para el receptor modernos, Shaftesbury —con todo lo metafísico y moralista que era— aparece como todo un fundador del concepto de autonomía del arte, cuya vena idealista se hace clara ante semejante filiación.

Entre sus tributarios, quien más se destaca es el escocés Francis Hutcheson: «Las implicaciones filosóficas de la doctrina de Shaftesbury fueron desarrolladas por un grupo de pensadores escoceses. Francis Hutcheson, que se consideraba un discípulo de Shaftesbury, modificó la doctrina de éste distinguiendo entre el sentido moral y el sentido de la belleza. Dicha distinción, adoptada luego por Hume y citada por Diderot, recorrió un largo camino preparando la separación entre ética y estética, si bien Hutcheson siguió asignando el gusto de la poesía al

sentido moral. Un filósofo posterior de la escuela escocesa, Thomas Reid, introdujo el sentido común [common sense] como criterio inmediato de verdad [...] Así, la psicología de la escuela escocesa marcó el rumbo hacia la doctrina de las tres facultades del alma, que al cabo se desarrolló en Kant y su aplicación por parte de Cousin» (Kristeller, 1952: 27-28). En su *Una investigación sobre la belleza, el orden, la armonía, y el dibujo* (1725) (reeditado con otro título en 1729), pregona la identidad de lo bueno y lo bello en el denominado *moral sense*, que por esencia es “desinteresado” y no persigue el *self-interest*. Con su idea de que existe una facultad del gusto específica en tanto sentido interno de la belleza, Hutcheson tendió —o afianzó, en todo caso— el puente que conectará el neoplatonismo inglés con el idealismo kantiano (aunque Kant preferirá filiarse filosóficamente con Burke y hasta con Hume, enemigos de Shaftesbury). Al negar el innatismo de la belleza y la virtud y remitirlo al *sentiment* en tanto dato de la empiria, se acercó a Locke, de quien Shaftesbury deliberadamente se había apartado.

Ya en paralelo a las últimas publicaciones de Shaftesbury habían aparecido en Inglaterra las pioneras revistas literarias, de enorme impacto a pesar de sus tiradas irregulares y sus ediciones efímeras: *The Tatler* (1709-1711), *The Spectator* (1711-1712), *The Guardian* (1713), *The Englishman* (1713-1714); en especial el *Spectator*, dirigido por Joseph Addison —gran poeta y brillante crítico— y Richard Steele —excelente editor que llegaría a ser nombrado caballero por sus prestaciones al país—, llegó a gozar de una reputación muy sólida y de inmediato pasó a ser el modelo de todas las revistas literarias europeas posteriores, y por ende un pilar de la incipiente ‘opinión pública’ burguesa.<sup>143</sup>

A la par, en el imaginario europeo, el artista ‘heroico’ de la época pasa por ser Alexander Pope, un genio precoz y una verdadera *rara avis* en el horizonte nacional (católico, deforme), que en virtud de su independencia creativa será saludado como el auténtico primer “escritor libre” del mundo. Si Addison es el primer gran crítico inglés, Pope es el primer gran escritor.

El otro desarrollo filosófico británico (mucho más representativo del pensamiento y el temperamento de las Islas) es el del Empirismo, cuyo máximo referente llegaría a ser John Locke (con quien, paradójicamente, se había formado Shaftesbury). El aporte inglés aquí consistió en la separación a ultranza de los ámbitos de la razón y del sentimiento o las sensaciones. Al divorciar tajantemente lo racional de lo sensorial-sensual, el empirismo abonó el terreno para una ulterior tripartición en los dominios de lo cognitivo, lo volitivo y lo sensitivo, que recién se consumaría definitivamente con el pensamiento de la época de Kant<sup>144</sup> (para gran parte del

<sup>143</sup> En su historia de la idea del genio, J. Schmidt alude al artículo N° 160 de Addison en el *Spectator* (1711), dedicado a la originalidad de Píndaro y de Shakespeare, como «la carta magna de las teorías del genio» (J. Schmidt, 1985 I: 150).

<sup>144</sup> V. Windelband, 1951 II: 48.

pensamiento británico, la noción de *moral sense* de Shaftesbury supuso en este sentido un escollo insalvable, a la vez que un estímulo inicial). El concepto clave de este abordaje es el gusto (*taste*), un concepto en torno del que discurren acaloradamente numerosos tratados e investigaciones. El más célebre de ellos es *Del criterio del gusto* (1757), de David Hume, donde se radicaliza el principio sensualista –como en Francia lo propugnaba Du Bos– hasta hacerlo prevalecer por sobre la razón misma, una maniobra típica del escepticismo empírico de este pensador (quien sin embargo había homologado belleza, placer y utilidad usufructuaria en su primerizo *Tratado de la naturaleza humana*, de 1740). Dada su autoridad, Hume es quien asesta el golpe de gracia a la presunta universalidad del juicio de gusto (un enigma al que aún se enfrentará Kant), al decir: “Todo sentimiento es correcto, porque el sentimiento no tiene ninguna referencia más allá de sí mismo y es siempre real, en la medida en que el hombre sea consciente de él. Pero no todas las determinaciones del entendimiento son correctas. [...] La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe sólo en la mente que las contempla” (Hume, 2003: 50). Lo cual no significa que Hume deje librado al capricho el juicio estético: “Cada obra de arte tiene, por lo demás, un cierto fin o propósito, con miras al cual fue calculada. [...] El objetivo de la elocuencia es persuadir; el de la historia, instruir; el de la poesía, dar placer por medio de la imaginación y las pasiones” (Hume, 2003: 61).

La estética británica dieciochesca es increíblemente diversa y fecunda, de modo que es virtualmente imposible desentrañar el grado del aporte de un miembro de la serie; para una búsqueda específica, puede suceder que un referente importantísimo sea menos significativo que uno menor, o bien que la contribución se exprese por las reacciones negativas que produjo antes que por su aportación directa. El escocés Henry Home, primo de Hume y Lord de Kames, y el irlandés Edmund Burke, por ejemplo, no guardan una relación lineal con el concepto de ‘autonomía’ en el ámbito estético, al que dedicaron años de estudio, pero la respectiva introducción –ya que no la invención– de los conceptos de ‘ficción’ y de ‘sublime’ y el análisis de sus efectos sobre la psique humana contribuyó no poco a la investigación dual de las obras de arte y de la mente del receptor, abriendo el horizonte del debate sobre el genio.<sup>145</sup>

El más destacado exponente tardío de la época y un puntal del “sentimentalismo” europeo es Edward Young Jr., cuyas *Conjeturas sobre las composiciones originales* (1759), dedicadas a Samuel Richardson y escritas a los 76 años de edad, circularon por el continente europeo con la fuerza de un manifiesto revolucionario en pro del genio y en contra del aprendizaje o de la imitación, siguiendo una línea iniciada ya por los *Placeres de la imaginación* de Addison. Young ya se había granjeado fama de poeta emocionante e imaginativo con su *La queja*, o

<sup>145</sup> Cfr., para un detalle de las cuestiones planteadas, Bayer, 1993: 217-270; y Dickie, 2003: *passim*.

*pensamientos nocturnos sobre vida, muerte e inmortalidad* (1742-1745), pero sería esta otra tardía obra teórica la que lo llevaría al sitial de honor de la estética de su tiempo. La confesión que el joven Goethe le hiciera a su hermana en 1766 y el reconocimiento que hace en su autobiografía de la influencia de Young sobre el *Werther* bastaron para avalar la persistente fama de este escrito programático y teórico en el mundo germánico, curiosamente no tan “original” en sus expresiones: «Las imitaciones son de dos tipos: de la naturaleza, y de los autores: a las primeras las llamamos ‘originales’, y restringimos el término ‘imitación’ a las segundas. [...] Los originales son, y tienen que serlo, grandes favoritos, pues son grandes benefactores; extienden la república de las letras, y agregan una nueva provincia a su dominio: los imitadores sólo nos dan una especie de duplicados de lo que ya teníamos» (Young, 1968: 551).

Según Young, hay dos clases de “genio”: el infantil y el adulto. El primero debe ser nutrido por el aprendizaje (lo que lo acerca al ideal de *poeta doctus*), mientras que el segundo «surge de la mano de la naturaleza» (*ibid.*, 558) y es el verdadero “original”. Con esta división, Young expresa a su modo la marcación ilustrada entre el niño dependiente de otros y el adulto autosuficiente.

En síntesis, las primeras décadas del siglo XVIII inglés asisten al estudio –no muy sistematizado, por cierto– de las dos grandes ideas articuladoras del incipiente campo estético: la del genio (instancia activo-creativa) y la del gusto (instancia pasivo-receptiva). A fines de esa centuria se destacan, respectivamente, los exponentes tardíos del *Ensayo sobre el original genio de Homero* (1767) de Robert Wood, que confirmaba que la estética del genio había echado raíces definitivas en el pensamiento británico, y los *Ensayos sobre la naturaleza y los principios del gusto* (1790) de Archibald Alison. La primera propende a ser, por así decirlo, aristocratizante, y la segunda, democratizante, pero lo cierto es que ambas, la idea de que hay unos *chosen few* que pueden crear cual la madre natura y la de que potencialmente todos los seres humanos están dotados de la capacidad de gozar esas creaciones, contribuyen a cualquier elaboración posterior en el campo estético.

### III. Preparación

*Índice:* 1. El pensamiento estético alemán hacia 1750; 2. Las nuevas disciplinas; 3. El “escritor libre” y el “mercado literario”; 4. *Sturm und Drang*: el culto del genio.

*Sumario:* El proceso de emancipación de quienes se dedican al arte –ya sea como artistas o como críticos- se ve acompañado de una autonomización conceptual del ámbito estético, que se acelera drásticamente en las tierras de habla alemana a mediados del siglo XVIII, dada la conjunción de ciertas circunstancias sociales y culturales. Los nombres de Baumgarten, Winckelmann y Lessing, entre otros, reelaboran ideas antiguas y extranjeras referidas al arte o bien imponen un ideario propio, determinando un punto de inflexión crucial por el cual se sientan las bases de una nueva apreciación de la producción artística y de la sensación estética, de neta raigambre germánica. De allí en más, se da un *in crescendo* que desembocará en el momento culminante.

#### 1. El pensamiento estético alemán hacia 1750

La conocida tesis materialista-histórica del fuerte atraso político y cultural alemán en comparación con las potencias vecinas, un atraso intensificado tras la Guerra de los Treinta Años y que impidió la formación de una burguesía unida y progresista,<sup>146</sup> se aplica cabalmente al progreso de las artes y de las elaboraciones teóricas respectivas, e incluso también se registra dicho atraso en el Imperio austriaco, igualmente preocupado por conflictos más fronterizos que intestinos. Se trata, además, de una tesis que avala la otra tesis en favor de que la libertad extrema del arte fue pensada justamente en la nación donde el desarrollo teórico no podía dejar de notar dicha falta de libertad, que los países vecinos no padecían a tal punto. En este caso, el factor principal parece haber sido la presión religiosa ejercida por la Reforma y al ambiente caldeado de un cristianismo esgrimido como elemento de lucha política permanente entre los poderosos, lo cual generaba un clima de mutuo recelo que consolidaba *de facto* lo que la partición política había sancionado *de jure*. En *Sobre el efecto de la poesía sobre las costumbres de los pueblos de tiempos antiguos y modernos* (1781), un estudio histórico-geográfico de la influencia moral de la poesía sobre diversas culturas y naciones,<sup>147</sup> Herder lamenta la pérdida de influjo positivo por parte de la poesía entre los alemanes y lo relaciona con la división política y hasta lingüística del país, cuyo panorama es entristecedor: «Ahora he de hablar de mi nación

<sup>146</sup> Repetida en el Lukács maduro. Por ejemplo, en *Goethe y su época* (Lukács, 1968: 9s.).

<sup>147</sup> Una preocupación que Herder mantendrá toda su vida (piénsese, por ejemplo, en la 11ª carta de las *Cartas para la promoción de la humanidad*, de 1793), y que eventualmente lo hará chocar con el ‘autonomismo’ de sus colegas de Weimar.

[...]. Desde siempre, entre nosotros la poesía ha tenido *menos* efecto [*Wirkung*] que en las demás naciones. [...] es una tierra fragmentada, un estrecho compuesto por pequeñas islas monárquicas. Una provincia apenas entiende a la otra: costumbres, religión, intereses, niveles de formación, y gobierno son distintos, impidiendo y aislando los mejores efectos» (Herder, 1994: 209).

Hacia mediados del siglo XVIII, en el ámbito tardofeudal alemán todavía predominaba el viejo ideal mixto –y jamás alternativo– de *prodesse et delectare*, normalmente vertido en lengua vernácula como *Ergötzung und Belehrung* (“deleite e instrucción”).<sup>148</sup> La exaltación alemana de la función educativa del arte y la literatura había quedado fijada ya al menos desde Martin Opitz y su *Libro de poesía alemana [Poeterey]* (1624), que naturalmente también propugnaba una concepción mimética del artificio poético: «toda la poesía [*Poeterey*] consiste en imitar la naturaleza, no describiendo las cosas tanto como son, sino más bien como podrían o deberían ser. [...] Todo esto sirve, así pues, a la persuasión [*vberredung*], y a la educación [*vnterricht*], y también al deleite [*ergetzung*] de la gente, lo cual es la más distinguida finalidad de la poesía» (Opitz, 2005: 19). Como expresión regulativa del Barroco y su aspiración de poner el arte al servicio del denominado “control de los sentimientos” (*Affekt-Kontroll*),<sup>149</sup> Opitz fue el gran preceptor de la poesía alemana hasta la Ilustración y el desembarco de nuevos paradigmas, ante todo llegados de Inglaterra (pues como ya quedó sugerido, la renovación del pensamiento artístico y estético alemán consiste principalmente en una paulatina renuncia a los cánones franceses y una asimilación de ciertos temas –por caso, el genio- y abordajes –por caso, el sensualismo empírico- mayormente británicos, sin negar la importancia de autores como Du Bos, Batteux y Diderot). En esta serie hay que mencionar, entre otros, al *Elogio de la poesía alemana* (1644), de Johann Klaj, que vindicaba las posibilidades de la lengua teutona ante el latín y que también constituyó una plataforma en la que los poetas en lengua vernácula, carentes de una gran tradición letrada, podían apoyarse. En forma comparativamente tardía, eventualmente, al pensamiento alemán llega la reivindicación de la poesía en lengua nacional,

<sup>148</sup> La profunda renovación de los enfoques y métodos de la historia del arte y la literatura que se produjo a fines de la década de 1960 ha llegado a postular una marcada sujeción de la literatura germánica a la pedagogía moral hasta aproximadamente 1750 (con excepción de algunos reconocidos desvíos, intencionales o no, como Hans Sachs o Grimmelhshausen), una línea en la que el típico “camino especial” (*Sonderweg*) alemán puede ser pintado con colores más que negativos: «El aporte de Alemania a la cultura europea de esa época está menos en la literatura que en la pintura y la música. [...] Las reacciones contra el concepto utilitario de literatura y su persistencia en la Ilustración acaso no habrían sido tan intensas en la época de Goethe si la función de la literatura no se hubiera limitado principalmente y por siglos a predicar la virtud e ilustrar el catálogo cristiano de vicios» (Lefebvre, 1983: 77). Pero ni B. Markwardt ni F. Gaede –por mencionar dos especialistas de la primera y la segunda mitad del siglo XX, respectivamente– abonan una visión tan sesgada de la literatura germánica medieval. Y un reciente especialista como Werner Röcke, munido de todo el aparato conceptual de la actual teoría literaria, no deja de señalar la dimensión lúdica –e incluso la clara intención comercial– de la literatura ya hacia el siglo XV: v. Röcke / Münkler, 2004: 463s.

<sup>149</sup> Cfr. ante todo la magistral obra de N. Elias *El proceso de la civilización*, quien describe la “canalización de impulsos y afectos individuales” –incluyendo las manifestaciones artísticas y culturales– que toda sociedad requiere (Elias, 1976 II: 447s).

uno de cuyos últimos hitos resonantes será el tratado –irónicamente escrito en francés- *De la littérature allemande* (1780), del ‘rey filósofo’ Federico II de Prusia.<sup>150</sup>

El dominio de la medida y el ‘moralismo’ artísticos venidos de Francia se mantuvo, en todo caso, hasta J. C. Gottsched, un acérrimo seguidor de Boileau y del racionalismo poético en general. Su *Ensayo de un arte poética crítica* (1730, si bien la última y muy ampliada versión, que data de 1751, es la que se siguió usando) se transformó de inmediato en máxima referencia nacional, conteniendo, entre otras tantas cosas no originales, una traducción parcial del *Arte poética* de Horacio. Gottsched, de adocenado prestigio intelectual y alcance público en su doble faceta de editor de importantes revistas literarias –conocidas en lengua alemana como *moralische Wochenschriften*, “semanarios morales”- y profesor de “Poética” en la Universidad de Leipzig, vincula en su tratado directamente las artes liberales –que llama *freye Künste* o “artes libres”- a la erudición, y exalta la figura del *poeta doctus*, el poeta que se forma racionalmente en el “buen gusto” para poder formar así a los demás: «los poetas han sido los más antiguos maestros del género humano [...] han tenido por finalidad no sólo el entretenimiento [*Belustigen*], sino también muy propiamente la instrucción [*Unterrichten*] de sus lectores» (Gottsched, 1751: 566). Y un año antes de ese tratado, de hecho, Gottsched ya había definido una línea que haría escuela, la de la *fabula docet* aplicada al teatro, aun entre sus adversarios y denostadores alemanes: “Una tragedia, señores, es un poema moral didáctico” (Rohland / Vedda, 2004: 87).

Ante la prédica afrancesada y erudita de Gottsched, que sin embargo fue el primer gran reformador del teatro alemán y un erudito que promovió al máximo la producción poética nacional y la discusión estética en general,<sup>151</sup> en 1740 irrumpe la polémica de manos de dos pensadores suizos, ambos de Zurich y amigos entre sí, una polémica que con justicia ha sido señalada como el primer indicio de “opinión pública literaria” (*literarische Öffentlichkeit*) –y por lo tanto de opinión pública en general- en los pueblos de habla alemana, y que para muchos fue una reedición tardía y transplantada de la célebre *Querelle des anciens et des modernes* francesa, por lo que también se la conoce como la *querelle allemande*. Ese mismo año, el suizo J. J. Breitinger publica su *Tratado crítico sobre la naturaleza, los alcances y el uso de las parábolas*, y su compatriota y amigo J. J. Bodmer publica su *Tratado crítico sobre lo maravilloso en la poesía y su vínculo con lo verosímil*. Breitinger exalta allí la “fantasía”

<sup>150</sup> El Rey de Prusia alienta que se esparzan “las luces” y casi horacianamente anuncia, por ejemplo, que “el hidalgo [...] haría elección de la leyenda que le fuera conveniente y divirtiéndose se instruiría. [...] y el gusto de las buenas letras [*Belles-lettres*] sería general” (Federico II, 2004: 101-103).

<sup>151</sup> Su mujer, de hecho, Luise Kulmus, fue una gran comediógrafa, y tradujo los números del *Spectator* entre 1739 y 1743, haciendo de la publicación –bajo el nombre de *Zuschauer*, “espectador”- un verdadero éxito, que consumieron –entre otros- los jóvenes Herder y Goethe. De más está decir que Gottsched no coincidía con las posturas allí vertidas, pero promovía su discusión.

(*Phantasie*) y el humor antes que la mera mimesis (socavando la *imitatio naturae*), y Bodmer, por su parte, exalta la Edad Media antes que la Antigüedad (socavando la *imitatio auctorum*), por lo que serán reconocidos más tarde como prohombres ‘románticos’ (aunque ambos se reconocían como ilustrados y seguidores de Wolff).<sup>152</sup> Gracias a ellos se va deformando el nítido perfil de Gottsched, que terminaría de desfigurarse con las burlas y críticas de Lessing; a la sazón, J. E. Schlegel lo abandona, y Klopstock adhiere fervientemente a los suizos.<sup>153</sup>

En el fondo, como se ve, el problema de la *imitatio* no era para el arte alemán de entonces el de tener que imitar a la naturaleza o los antiguos griegos, sino a los vecinos franceses, tanto en sus obras como en sus doctrinas, y comprometía tanto lo nacional como lo propiamente artístico: «En Alemania, el problema de los modelos artísticos ante todo no se presenta con respecto a la Antigüedad; ése recién será un gran tema con la publicación del escrito sobre la imitación de Winckelmann, en 1755. Predominante hasta la época del *Sturm und Drang* inclusive es, en cambio, la relación con los franceses. La imitación de los franceses y sus ‘reglas’ es en Alemania el tema más importante, que alcanza su cenit en la *Dramaturgia de Hamburgo*» (J. Schmidt, 1985 I: 18).

## 2. Las nuevas disciplinas

El incesante progreso en la especialización de saberes y la ramificación de las ciencias y disciplinas preconizado por la Ilustración, que por lo general pensaba siempre el proceso como un esquema de crecimiento piramidal y controlado, avanzaba conforme se exploraban y cartografiaban nuevas zonas de conocimiento.<sup>154</sup> Hacia mediados de siglo, dos nuevos campos del saber cobran forma –incipiente, pero de crecimiento firme– en suelo alemán: la Estética y la Historia del Arte. Sus respectivos fundadores, Baumgarten y Winckelmann, jamás se conocieron y de hecho tenían poco en común, pero desarrollaron sus trayectorias intelectuales no casualmente al mismo tiempo y en la misma nación.

En la historia de las ideas, dos tendencias opuestas se reconocen respecto de la aparición –por no decir la irrupción– de la Estética en el horizonte del pensamiento occidental sistematizado. Puede vérsela como un producto –o un subproducto– enteramente original, nacido de las nuevas necesidades y preocupaciones intelectuales: «La historia de la estética filosófica es la historia

<sup>152</sup> Sobre la “libertad poética” en los suizos Bodmer y Breitinger, v. el artículo de R. Meyer, 1980.

<sup>153</sup> Cfr. Cassirer, 1997: 364s.

<sup>154</sup> Para una visión de la organización del saber conforme a la Ilustración, cfr. R. Darnton, 2006: 192s. Esta esquematización permite apreciar el papel programático de Christian Wolff para la *Aufklärung*.

del conflicto entre dicho saber y las pretensiones universalistas de la filosofía: podría describirse a la estética como la historia de una autoliberación [*Selbstbefreiung*] del tutelaje teológico-metafísico, y en definitiva idealista e histórico-filosófico» (Bohrer, 1990: 851). O bien puede subrayarse lo mucho que Baumgarten debe a sus predecesores más inmediatos, Wolff y Leibniz:<sup>155</sup> “Si comparamos el desarrollo de la estética alemana en el siglo XVIII con la marcha de la francesa y de la inglesa, se revela en seguida una diferencia característica en la tendencia intelectual básica y en el temple de su espíritu. [...] La posición especial de la estética alemana no descansa, por lo tanto, en motivos conceptuales singulares ni en proposiciones o teoremas aislados. [...] La problemática de lo estético se coloca por primera vez bajo la dirección y, en cierto modo, protección de la *filosofía sistemática*. [...] Leibniz injerta en la filosofía alemana este afán sistemático que elabora y disciplina la doctrina de Christian Wolff. Ni en Francia ni en Inglaterra se ha dado semejante ‘disciplina’ teórica de la estética” (Cassirer, 1997: 362-363).<sup>156</sup>

Y es que el pensador alemán tutelar entre los siglos XVII y XVIII ha sido, sin dudas, G. W. Leibniz, lo cual, en opinión de algunos, no debería sin embargo inducirnos a ver en Leibniz ni siquiera un precursor involuntario.<sup>157</sup> Más allá de la inspiración que representaron para la posteridad en general tanto su figura como su edificio filosófico, sus aportes cabales al campo del arte pueden sintetizarse en dos: un afán de analizar y subdividir el alma humana –y por ende su capacidad de conocer–; y la idea de que la sustancia (que denominará “mónada”) es un pequeño mundo a imitación del mundo superior, que contiene todos los elementos a escala. Ciertamente, ambas directrices estaban ya presentes en Descartes y en Spinoza, pero Leibniz les da carta de ciudadanía en tierra alemana –aunque rara vez en lengua alemana– y las lleva a consecuencias más radicales. En su *Discurso de metafísica* (1684) señala que “toda sustancia es como un mundo completo y como un espejo de Dios. [...] y la gloria de Dios está redoblada por

<sup>155</sup> Este énfasis apunta a sostener una linealidad del pensamiento alemán, que se coronaría con el Idealismo; de aquí que sea una tesis favorita de los neokantianos, que trazan así una trayectoria entre Leibniz y Kant. Sobre lo mucho que Baumgarten se aparta de Leibniz, sin embargo, ha insistido A. Nivelles: «La estética no es meramente la ciencia del conocimiento sensible, sino la ciencia del conocimiento sensible perfecto» (Nivelles, 1960: 561). Nivelles insiste en recordar que Baumgarten no aboga por el conocimiento sensible de lo perfecto (lo bello), tal como lo proponía la Escuela de Leibniz y Wolff, sino por la perfección del conocimiento sensible (literalmente dice que “*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis*”), y he ahí toda una ruptura.

<sup>156</sup> “El hecho de que Baumgarten orientara el tratamiento de su asunto hacia ese tipo de investigaciones, que de acuerdo al título de su obra adoptaron más tarde y que conservan aún hoy, el nombre de estética, puede explicarse sólo retornando extrañamente a ciertos pensamientos de Leibniz. Éste había llamado ocasionalmente a la belleza perfección de las percepciones sensibles. [...] Esta idea proporcionó la norma para las indagaciones de Baumgarten, y su teoría de las sensaciones se hizo una ‘ciencia de lo bello’” (Windelband, 1951 II: 397). Lo dicho: no es casual que para contar este desarrollo en lengua alemana haya tanta producción neo-kantiana a disposición, con Windelband y Cassirer a la cabeza.

<sup>157</sup> «La actualización [*Vergegenwärtigung*] sensible del mundo sin embargo no posee [...] según Leibniz ningún derecho a la independencia [*Selbständigkeit*]. Es más bien una forma pasajera del conocer infinito; desde el punto de vista de un saber absoluto, por ende, se vuelve superflua. De aquí que lo bello, en Leibniz, no posee autonomía en su ser. Y por lo tanto es consecuente que Leibniz no desarrolle una ciencia específica de lo estético» (Scheer, 1997: 54).

otras tantas representaciones diferentes de su obra” (Leibniz, 1984: 74). Y en su *Monadología* (1715), considerada por muchos su obra magna: “los cambios naturales de las Mónadas vienen de un *principio interno*, puesto que una causa externa no puede influir en su interior” (*ibid.*, 24); aquí reverbera, por supuesto, el Spinoza de la *Ética demostrada según el orden geométrico*: “Por *substancia* entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí” (Spinoza, 1983: 47), si bien Windelband remite la idea de la mónada leibniziana al “microcosmos” de Giordano Bruno, que a su vez es expresión de la consigna *omnia ubique* del Renacimiento todo (la cual, indirectamente, tiene en su base las nociones cósmicas aristotélicas): “El concepto estético de unidad artística referido por Bruno al universo, es aplicado por Leibniz a cada mónada” (Windelband, 1951 II: 356).<sup>158</sup>

Como C. Wolff y J. C. Gottsched, herederos de Leibniz, Alexander Baumgarten –a quien Herder llamaría «el verdadero Aristotéles de la época» (Herder, 1994 XXIII: 83)- se entronca con el racionalismo europeo,<sup>159</sup> como ya lo prueba el solo detalle formal de su escritura en latín y en series de tesis progresivas. Su concepción de la sensación estética es ciertamente intelectualista y de hecho concede sólo un segundo rango al mundo sensorial y sensual.<sup>160</sup> Su tesis doctoral, de hecho, *Meditaciones filosóficas de los aspectos pertenecientes al poema* (1735), es un intento de captar el poema –o mejor dicho, la “idea del poema”, la *idea poematis*– como una entidad filosófica. Digno de mención es el hecho de que Baumgarten se reconoce como un devoto lector de poesía, algo en lo que se apoyará experiencialmente más adelante.<sup>161</sup> En su *Metafísica* (1739) usa ya por primera vez el término “aesthetica”, recogiendo la helénica oposición de *aisthesis* o conocimiento sensible y *noesis* o conocimiento intelectual: «La ciencia del conocimiento y la representación sensible [*scientia sensitive cognoscendi et proponendi*] es la estética (como lógica de la facultad de conocer, como filosofía de las gracias y de las musas, como doctrina del conocimiento inferior, como arte del pensamiento bello, como arte del pensamiento análogo a la razón)» (Baumgarten, 1983: 16). Y siguiendo la línea de Wolff, un continuo explorador de las ‘ciencias particulares’ y sus respectivas terminologías propias, termina de definir el nuevo campo de estudios sistematizándolo en su *Aesthetica* (publicada en

<sup>158</sup> N. Tertulian señala que la comparación de la obra de arte con la mónada leibniziana aparece en la juvenil *Estética de Heidelberg* de Lukács y se repite luego a lo largo de la obra de Adorno, lo cual marca el arraigo de la figura en la estética alemana moderna. V. Tertulian, 2000: 82.

<sup>159</sup> «Ya en su obra temprana *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Baumgarten había fundamentado la autonomía del conocimiento estético con el concepto de ‘claridad’ [*Klarheit*]» (Costazza, 2006a: 15).

<sup>160</sup> Cassirer lo compara directamente con Leibniz y dice: «El sistema de la estética de Baumgarten no emana de una nueva concepción del arte o de la realidad, sino que tiene su inicio en una nueva división de las facultades cognitivas [*Erkenntnisvermögen*]» (Cassirer, 1994a: 74).

<sup>161</sup> Al respecto, Windelband curiosamente opina: “Baumgarten no tenía ningún interés particular en la vida artística, ni el sentido del fino juicio de las obras poéticas [...] creó la estética exclusivamente para colmar una laguna que descubrió en la *Enciclopedia* de Wolff” (Windelband, 1951 II: 396).

dos tomos, en 1750 y 1758). Los “Prolegomena” contienen definiciones fundamentales; luego sigue la obra propiamente dicha, que «no se trata en absoluto de una filosofía general del arte, sino más bien de una poética en el sentido de la tradición genérica del arte poética crítica, como la habían forjado Bodmer, Breitinger, Gottsched y otros para uso práctico» (Schneider, 2002: 21). El comienzo mismo del tratado, aunque hoy parece una mera entrada de diccionario, era toda una declaración de principios revolucionarios: «La estética (como teoría de las artes liberales, como gnoseología inferior, como arte del pensamiento bello, como arte del pensamiento análogo a la razón) es la ciencia del conocimiento sensible» (Baumgarten, 1983: 79). Pues que la estética sea el ámbito del “conocimiento inferior” es una definición problemática, que la sistematicidad tautológica de Baumgarten no ayuda a resolver: por un lado, se legitima el estatuto gnoseológico del conocimiento sensible, lo que para el racionalismo radical era casi un desafío, si no un absurdo; pero por otro lado, Baumgarten no terminará nunca de aclarar si este nuevo tipo de conocimiento que describe y que define tiene un valor propedéutico respecto del saber racional, que conservaría así su indisputable rango jerárquico, o si se trata más bien de un cierto saber alternativo, “inferior” por sus fuentes pero no menor por sus aportes cognoscitivos. Y es que en Baumgarten se expresa la impotencia del Iluminismo más aplicado: el afán ilustrado anhela conquistar cada territorio, descubrirlo todo, y no puede cesar en su análisis; pero a menudo explora terrenos que no puede dominar, porque son refractarios a su conceptualización racional y universalista, y los describe dejándolos a mitad de camino, evidenciando que en ellos se oculta un enigma insondable. Para los defensores a ultranza de la verdad inherente a lo estético, el aporte de Baumgarten siempre será dudoso y en todo caso coincidente con otros desarrollos que amenazan al arte con su condición de producción desvinculada y devaluada.<sup>162</sup>

Junto a Baumgarten hay que mencionar a su discípulo y amigo G. F. Meier, autor del *Principio de todas las bellas artes y ciencias* (1748) y reconocido tardíamente como cofundador de la estética alemana por su contribución al desarrollo de esta ‘ciencia’ *in statu nascendi*.<sup>163</sup> Si Baumgarten fue el ‘inventor’ de la estética, Meier fue el divulgador de esta nueva disciplina, cuyo crecimiento fue inusitado. La segunda edición de la *Encyclopédie*, publicada en Suiza en 1781, ya contenía en el tomo 13 una entrada sobre “estética” del suizo J. Sulzer, que le da así a la nueva disciplina un reconocimiento internacional, a la vez que construye su aparato

<sup>162</sup> “La estética es una invención muy tardía y, aproximadamente, coincide —lo que ya es bastante significativo— con la aparición del sentido eminente de arte separado del contexto de la práctica productiva, y con su liberación para esa función cuasi-religiosa que tiene para nosotros el concepto de arte y todo lo referido a él” (Gadamer, 1998: 53).

<sup>163</sup> En la historia del pensamiento alemán, ha tocado a E. Bergmann recién en 1911 el devolver a G. F. Meier a este lugar de honor. Cfr. Szondi, 1975: 98.

conceptual sistematizado (su *Teoría general...*).<sup>164</sup> De ser la ‘hermana menor’ de las ramas de la filosofía tradicional, la Estética rápidamente se encaramó como la ocupación más intensa de muchos eminentes intelectuales y eruditos alemanes: “la naturaleza particular de la filosofía alemana está caracterizada de la mejor manera por el valor creciente que adquiriría en ella la estética, como parte integrante del sistema filosófico, y que al final hizo que el punto de vista estético llegara a ser en los grandes sistemas poskantianos, el punto de vista decisivo para toda la filosofía” (Windelband, 1951 I: 395). Pero para ello, necesitó de prestigiosos campeones, como Herder.<sup>165</sup>

La convicción de que la percepción sensible constituye un objeto de estudio por sí solo va acompañada en paralelo a la convicción de que existe un órgano sensible autónomo, más allá de los dos campos ya descritos por la “psicología empírica” británica, que en Alemania adoptará el nombre literal de *Erfahrungsseelenskunde* (algo así como “estudio empírico del alma”). La *Aesthetica* de Baumgarten, de hecho, tenía el raro mérito de promover la necesidad de ambas nociones: la de una disciplina organizada, y la de una forma de conocimiento sensible específica. Muy pronto, diversas personalidades se hicieron eco del nuevo objeto de estudio, lo que suponía integrar a la reflexión sistemática el plano más olvidado del ser humano: su parte sensible, su componente físico y material. Mendelssohn publica sus *Cartas sobre las sensaciones* en 1755; un relativamente joven Immanuel Kant publica sus *Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime* en 1764, su primera ocupación con el problema de la estética; F. J. Riedel presenta su *Teoría de las bellas artes y ciencias* (1767), donde por primera vez se menciona explícitamente el *interesselose Wohlgefallen* o “complacencia desinteresada”,<sup>166</sup> hacia 1770, Herder redacta un estudio *Sobre el sentido del sentimiento* (que permanecerá inédito hasta el siglo XX); y J. N. Tetens, “el Hume alemán”, publica *Ensayos filosóficos sobre la naturaleza humana y su desarrollo* (1777); una obra que intentaba enlazar el empirismo de Hume con la

<sup>164</sup> En efecto, en la *Encyclopédie* publicada en Suiza (1781) dirá Sulzer: «Estética... término nuevo, inventado para designar una ciencia que sólo ha sido reducida formalmente en años recientes. Es la filosofía de las bellas artes», y menciona a Du Bos y Baumgarten como sus hitos (Kristeller, 1952: 24).

<sup>165</sup> En sus tempranos *Bosques críticos* (1769), la posición de Herder todavía era ambigua. Junto a expresiones de entusiasmo acerca de la ocupación con lo estético, se hallan notas de preocupación: «Lamentablemente hoy estamos en la época de lo bello. La manía [*Wuth*] de hablar de las bellas artes ha atacado Alemania» (Herder, 1994a IV: 59). En 1787, en cambio, la defendía enérgicamente: «el nombre ‘Estética’ considerada como *filosofía de lo bello* [...] tampoco es un nombre inapropiado, en tanto se alude con ello a una *filosofía de las sensaciones sensibles* [*sinnliche Empfindungen*], de la cual la *filosofía de lo agradable* [*Angenehmen*], de lo perfecto-sensible y lo bello son por cierto sólo una parte, pero claro que no la más desdénable. [...] ¿Podría recibir un mejor nombre esta bella parte de la filosofía que el de *estética*, puesto que dicho nombre designa exactamente tanto al espectro de sus objetos como al sujeto de su efecto?» (Herder, 1994b: 634).

<sup>166</sup> En la programática biografía de Kant con la que acompañó la edición crítica de las obras completas del filósofo, en 1918, Cassirer —que sistemáticamente fija el origen concreto de casi todas las ideas relevantes para el pensamiento moderno en su biografiado— observa que “el concepto de la ‘complacencia desinteresada’ [...] no representa [...] una tendencia perfectamente nueva en el desarrollo de la estética. Aparece ya esbozado en Plotino y fue desarrollado sustantivamente en los tiempos modernos por Shaftesbury, Mendelssohn y K. P. Moritz”, para concluir en que es recién Kant quien sistematizaría la noción y le daría pleno valor. V. Cassirer, 1978: 381.

filosofía académica alemana, una intención que compartía con Kant (con quien se influenciaron mutuamente).

Los pioneros en esta línea específica parecen haber sido el fallecido muy tempranamente J. E. Schlegel y el erudito Johann G. Sulzer. Del primero en destacarse de todos los miembros de la familia Schlegel, Markwardt ha dicho nada menos que fue el primero en introducir la idea de que el placer es la finalidad primera del arte: «la retracción de la instrucción ante el placer como auténtica meta de la impresión y del efecto de la poesía. Con un impulso enérgico toma el viejo equilibrio del *prodesse et delectare* y transfiere el peso inequívocamente al *delectare*: ‘Si preguntamos cuál es la finalidad principal entre ambas, que los profesores de ética lo tomen tan mal como quieran; yo he de admitir que el placer está antes que la educación’. No hay que olvidar que J. E. Schlegel, que introduce así el término ‘placer’ [*Vergnügen*] y no utiliza el de ‘deleite’ [*Ergötzen*], a principios de la década de 1740 ha tomado la osada senda de reconocimiento de la complacencia [*Wohlgefallen*] estética, y de hecho antes que Mendelssohn, cuya doctrina del ‘placer’ [*Vergnügen*] aparece como totalmente preparada y mucho más fundamentada en la evolución histórica de lo que se asume tantas veces» (Markwardt, 1970 II: 99).<sup>167</sup> Sulzer se destacó como un especialista en materia de artes, con su *Origen de los sentimientos agradables o desagradables* (1751),<sup>168</sup> obra que lo había situado concretamente a la cabeza de la reflexión estética.<sup>169</sup> Por este motivo, además de por sus valores intrínsecos (sobre todo, la sistematización), su *Teoría general de las bellas artes* (1774) –escrita en forma de diccionario filosófico– circuló como el máximo tratado estético alemán por mucho tiempo. Pero a pesar de sus novedosas inquietudes, la perspectiva de Sulzer era moralizante, pues buscaba en el arte un medio para educar y mejorar, muy a tono con la época inmediatamente anterior. Su temprana desacreditación correría por cuenta de los jóvenes cultores del ‘sentimentalismo’, por lo general agrupados en el cenáculo del *Sturm und Drang*; por ejemplo, el joven Goethe, que en una recensión sobre *Las bellas artes* (1772) se burla del “señor Sulzer”, que “le hace virtuosamente reproches a su siglo tal y como sería propio de un profeta” y que es un convencido de que “el gran fin” de las artes es “el perfeccionamiento moral del pueblo” (Goethe, 1999: 46).

<sup>167</sup> Una detallada historia de cómo el *delectare* clásico devino el moderno “placer” (*Genuss*) se halla en Binder, 1976. Un estudio mucho más actualizado y amplio puede encontrarse en Hufnagel, 2001.

<sup>168</sup> En ese mismo año, J. J. Engel traduce la obra de Batteux como *Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz* (“Limitación de las artes a un único fundamento”).

<sup>169</sup> “En la psicología empírica de la Ilustración alemana se abrió camino en distintas direcciones y por diversos motivos la opinión de que entre las dos facultades debía incluirse una tercera, que no debía estar subordinada a las dos anteriores: la facultad de las sensaciones, que más tarde fue llamada, con una expresión más feliz que las anteriores, facultad de los sentimientos. [...] El origen de esta concepción se remonta a mediados del siglo XVIII y, al parecer, debe ser buscado en Johann Georg Sulzer (1720-1799), quien ya en 1751 y en 1752 expuso en la Academia de Berlín sus investigaciones sobre el asunto” (Windelband, 1951 I: 426).

Otro pionero del área fue Moses Mendelssohn, representante de lo que se dio en llamar la “filosofía popular” (*Populärphilosophie*) por no ser sistemática, ni académica, ni escrita en latín (ni en francés, como Leibniz). Precursor explícito y velado de Moritz y Kant, entre otros, fue un perfecto ejemplo de la búsqueda de un camino propio combinando las dos tradiciones imperantes: el racionalismo francés (preponderante aún en la filosofía alemana por intermedio de Leibniz y su escuela) y el sensualismo inglés. Con él se afianza en el pensamiento alemán la idea de que el espíritu humano contiene dos apetitos, el cognitivo y el volitivo, a los que Kant agregaría el judicativo. En sus *Cartas sobre las sensaciones* (1755, reeditadas y ampliadas en 1761) inicia un camino personal, aunque siguiendo los pasos del racionalismo: empieza a preguntarse por una facultad intermedia entre el entendimiento y la voluntad, instancia a la que en sus *Horas matutinas* (1785) llamará “facultad de aprobación” (*Billigungsvermögen*) por su capacidad de juicio. En sus *Consideraciones sobre las fuentes y las relaciones de las bellas artes y ciencias* (1757), reeditadas en 1771 como *Sobre las bases principales de las bellas artes y ciencias*, Mendelssohn descarta la imitación como principio de las artes (en paralelo con G. F. Meier, y al parecer sin saberlo), y propone el “agrado” (*Gefallen*) como nuevo fundamento. Puesto que para Leibniz y Wolff todo placer proviene de la percepción de una perfección, Mendelssohn concluirá: «Ahora hemos hallado el medio general por el cual nuestra alma puede complacerse, es decir, la *idea sensible de la perfección*; y puesto que la finalidad [*Endzweck*] de las bellas artes es complacer, podemos suponer como indudable el siguiente fundamento: *la esencia de las bellas artes y ciencias consiste en la expresión sensible de la perfección*» (Costazza, 1996: 122).

Todos estos autores y textos muestran el itinerario por el cual el pensamiento alemán va llegando a la tripartición que luego se consumará en Kant, continuando un largo proceso que implica el abordaje crítico del alma dual del ser humano según la teoría predominante, la de Aristóteles (quien la dividiera en alma ‘racional’ e ‘irracional’). En la primera mitad del siglo XVIII, Batteux y Baumgarten aún piensan el espíritu humano en términos duales, pero apuntan su interés hacia lo inferior, lo sensual, y alteran así la jerarquía. El *Gefühl* (“sentimiento”) de Sulzer o la *Empfindung* (“sensación”) de Mendelssohn son ya un tercer componente, cuya aparición anuncia la progresiva complejidad y riqueza de la antropología filosófica del momento. El sensualismo francés y el empirismo inglés habían abonado un programa de investigación que desplazaba el foco de la pregunta por la belleza como propiedad del objeto a la pregunta por la capacidad psicológica de percibir esa cualidad, que muchos previos debates sobre el gusto evitaban al plantear el aspecto de la recepción como contracara del de la creación, pensando entonces al receptor como naturalmente ‘congenial’ respecto del genio creador, y por

ende igual de insondable. En Alemania, este tema se discute con una intensidad tal en las décadas que van de Baumgarten a la tercera *Crítica* kantiana que siglos enteros parecieran condensarse en pocos años.<sup>170</sup>

Johann Joachim Winckelmann, que había tomado clases con Baumgarten en Halle, será quien aporta la visión diacrónica de la serie artística y la conciencia de manejarse con un aparato conceptual puramente estético, sin por ello dejar nunca de ser estrictamente intelectualista (“La belleza es percibida y gozada por el órgano sensorial, pero es reconocida y sentida por el espíritu”; Winckelmann, 1985: 124<sup>171</sup>), y férreamente conservador en sus gustos neoclásicos. La continuidad de la posición clásica se declara ya en su primer trabajo relevante, *Ideas sobre la imitación [Nachahmung] de las obras griegas en la pintura y la escultura (1754–1755)*, donde dice: “Todas las artes poseen una doble finalidad: deben servir para solazar [*vergnügen*] y al mismo tiempo para instruir [*unterrichten*]” (Winckelmann, 1958: 32). Pero su enorme importancia para la posteridad inmediata se expresa en la abundancia y la calidad con que se manifestaron a favor o en contra de sus ideas todos los grandes escritores y pensadores, como Lessing, Herder y Goethe, entre otros, que necesariamente debieron tratar al menos con la idea de la “noble sencillez y la serena grandeza” —el concepto más célebre de Winckelmann— del arte de la Grecia clásica.

Su *Historia del arte en la antigüedad* (1764) fue, en efecto, un auténtico divisor de aguas en la historia del arte moderno, no sólo alemán, sino europeo. Y puede decirse que el propio autor era bastante consciente de su logro: tanto en la dedicatoria al Príncipe Friedrich Christian de Sajonia como en el prólogo (un riguroso *status quaestionis* en el que casi no queda títere con cabeza), abundan los comentarios que demuestran la orgullosa conciencia del pionero que ha llegado a ser también el maestro en lo suyo (“mis estudios sobre el arte, que, además de ser los primeros en su género, han surgido en la sede misma de las antigüedades”; Winckelmann, 1985: 33; “Han aparecido varias obras bajo el título de *Historia del arte*; pero en ellas apenas se ha tratado del arte”; *ibid.*, 35). Para Winckelmann, “los principios del arte y de la belleza no han sido estudiados profundamente, cuando los elementos de todas las demás ciencias han sido ya tratados ampliamente y de la manera más sólida” por dos motivos: por “nuestra pereza natural” y “porque nuestra ciencia escolástica nos ha presentado numerosas trabas” (Winckelmann, 1985: 119). En su discurso con motivo del Premio Adorno, Habermas ha manifestado que casi

<sup>170</sup> En el comienzo del tratado de F. J. Riedel *La naturaleza subjetiva de la belleza* (1768) se sintetiza ejemplarmente este giro epocal: «¿Es la *belleza* una propiedad interna de las cosas a las que llamamos bellas, y les corresponde a los objetos contemplados por sí mismos, como la perfección [*Vollkommenheit*], sin consideración de un ser que los siente?» (Bormann, 1974: 164).

<sup>171</sup> Esta sentencia fundamental había sido traducida antes de forma tan distinta en nuestro idioma que vale la pena citar la vieja versión: “La belleza se capta con los sentidos, pero se conoce y comprende merced al entendimiento” (Winckelmann, 1958: 3).

lo primero que toda disciplina busca cuando toma conciencia de su especificidad es trazar los lineamientos de su propia historia;<sup>172</sup> Winckelmann es el pionero absoluto de este fenómeno respecto del arte, al menos en forma sistemática y en el campo germánico. Además, enseñó a prestar verdadera atención a la inmanencia de las obras de arte como logros en sí, independientemente del artista o de cualquier preconcepto: “Uno de los mayores méritos de Winckelmann es la introducción de la descripción en la historia del arte. En lugar de las biografías de artistas ricas en anécdotas, apareció con él la descripción de la obra particular, saturada de experiencia sensible y personal, incrustada en el gran proceso de la historia del arte que reconstruye la evolución diferenciando los estilos” (Szondi, 1992: 54).

Pero además de la conciencia histórica de la producción artística y el compromiso en la apreciación atenta de las obras, Winckelmann avanza algunas ideas rupturistas: «Para la idea de autonomía del arte clásico, el escrito de Winckelmann *Sobre la capacidad de percepción de lo bello en el arte* (1763) ofrece un aporte temprano y por demás digno de mención. En él, la capacidad de percibir la belleza no se remite a algún momento pulsional [*triebhaft*] o deliberado [*zweckhaft*], sino en cambio, y exclusivamente, a ‘lo que el más fino sentido interno (que aparece así realzado), que ha de ser purificado de todo propósito, percibe a raíz de lo bello mismo’. Antes de Kant y Riedel, resuena aquí a las claras la complacencia desinteresada y la autofinalidad [*Selbstzwecklichkeit*] del arte» (Markwardt, 1971 III: 40).

Por último, no habría que omitir la mención de otra idea recurrente en la *Historia del arte en la antigüedad*: la exaltación de la libertad para el ser humano en general y para el artista en particular. Sobre todo en los primeros capítulos del Libro Cuarto, Winckelmann no duda en enlazar la “superioridad de los griegos en el arte” con “la constitución política y la manera de pensar de este pueblo” (Winckelmann, 1985: 106-107). Con inequívocas alusiones a la “independencia de juicio y desinterés de los artistas” (Winckelmann, 1985: 114) y observaciones como la de que “un artista podía llegar a ser legislador” (*ibid.*, 113), el pionero historiador dejaba a las claras su ideario político, que unía hábilmente a su exposición histórica: “Con relación al régimen político y gobierno de Grecia, la libertad es una de las causas de la preeminencia de los griegos en el arte. También la libertad parece haber establecido en Grecia su sede” (Winckelmann, 1985: 109).

En paralelo con la implantación por parte de Winckelmann de una conciencia histórica del arte y una declarada exaltación de la Grecia clásica como modelo vivo, el eminente filólogo Christian Heyne comienza a dictar sus cursos sobre arte antiguo y griego, que entusiasmarán a miles de jóvenes (entre ellos, Wilhelm von Humboldt). En 1779 se inaugura el museo

---

<sup>172</sup> V. Habermas, 2000: 273.

*Fridericianum*, en Kassel, evidenciando que las artes plásticas comenzaban a pasar de manos de coleccionistas privados a espacios públicos, donde todos podían acceder a ellas. Con la moda de lo griego y lo neoclásico, morían al unísono el sobrecargado gusto rococó y el privilegio aristocrático-feudal respecto del arte. Los cambios sociales y los cambios en el sistema de valoración de las artes venían apareados.

Otro nuevo y decisivo campo del saber, o en todo caso, otra nueva práctica cultural que comienza a institucionalizarse en la Alemania de la época, por supuesto que también como reflejo de los desarrollos británicos y franceses, es el de la crítica especializada de arte y literatura. Las instituciones más visibles de este fenómeno eran, en Inglaterra, las revistas literarias (como el *Tatler* o el *Spectator*), y en Francia, los “Salones”, así llamados a raíz del Salón Carré del Louvre, que comenzó a actuar como galería desde 1699, y desde 1737 se transformó en un centro de exposición pública de artes plásticas (de donde enseguida surgió el “salón” como subgénero de crítica de arte). El devenir mercancía de las obras de arte y el acceso democrático a los bienes de la cultura supuso el surgimiento de la denominada opinión pública, de la que entonces el autoproclamado crítico profesional intentó emerger como un nuevo referente de criterio (habiendo caído en desgracia los referentes antiguos, en particular los consejeros áulicos y eclesiásticos).<sup>173</sup> Se da así la aparición de cantidades de aficionados, “amateurs”, “connoisseurs” y “dilettantes”, a los que la crítica de aspiraciones profesionales intenta rechazar rápidamente. Y la búsqueda del auténtico crítico deriva normalmente en debates entre los artistas, que se arrogan el derecho de juzgar en tanto son los únicos capaces de crear, y los puramente críticos, que se atribuyen la distancia indispensable. Refiriéndose a Lessing, Markwardt habla del «giro hacia lo positivo de la función crítica» (Markwardt, 1970 II: 190); en efecto, nadie como el autor de *Emilia Galotti* contribuyó en Alemania a hacer de la crítica un género por derecho propio, definiendo a su vez la labor del crítico: “Toda burla, toda censura que el crítico pueda justificar mediante el libro que juzga le está permitida. Asimismo, nadie puede prescribir si ha de dar a esta censura o a esta burla una expresión más suavizada o más ruda, más agradable o más amarga. Debe de saber el efecto que quiere producir, y es preciso que calcule sus expresiones con arreglo a ese efecto” (Lessing, 1934: 447-448).<sup>174</sup> A esto hay que sumarle su atrevida afirmación de que “el reseñista no precisa saber hacer mejor aquello que critica” (título de un breve escrito de 1767), que rompía con la tradicional preconcepción de que sólo los artistas pueden juzgar a otros artistas.

<sup>173</sup> Para este proceso en profundidad dentro de la cultura alemana, v. Hohendahl, 1971 y 1974.

<sup>174</sup> En 1804, prologando una compilación de escritos de Lessing, F. Schlegel le reconocerá la fundación de la auténtica crítica de arte alemana. V. F. Schlegel, 2003 (“De la esencia de la crítica”).

En efecto: el florecimiento de la crítica de arte en lengua alemana, que se constata en la aparición de revistas y publicaciones periódicas especializadas, lo tuvo a él o a sus amigos y colegas siempre en el centro. De la segunda mitad del siglo XVIII pueden enumerarse publicaciones tan fundamentales como la *Bibliothek der schönen Wissenschaften* (1757-1760), dirigida por Nicolai y Mendelssohn; *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1761-1766), dirigida por Nicolai, Lessing y Mendelssohn; la *Allgemeine deutsche Bibliothek*, que Nicolai dirigiera solo entre 1765 y 1792; y la más prestigiosa y resonante, el *Teutscher Merkur* (1773-1810), dirigida por C. M. Wieland.

Todas estas nuevas disciplinas, incluyendo los nuevos medios publicitarios que les daban voz, guardan una absoluta sincronía con el desarrollo de un concepto unificado de 'arte'.<sup>175</sup> La sistematización de las artes y la aparición de nuevas sub-disciplinas específicas es el fundamento de la constitución de un campo o esfera cultural relativamente independiente.<sup>176</sup> A las disciplinas mencionadas habría que añadir otras que coadyuvan a instalar en la conciencia social la noción de una praxis artística como algo específico, del mundo estético como un mundo con límites definidos: la filología y la gramática comparada (en una línea que va de Heyne a Bopp, pasando por W. von Humboldt), la moderna historiografía y la moderna arqueología (donde habría que contar a Herder, a Droysen, y hasta a Schliemann), e incluso el estudio del folklore (promovido por Herder pero sistematizado por los hermanos Grimm). En alrededor de medio siglo, todos esos campos del saber se conforman mayormente en el ámbito germánico. Y así como durante el siglo XVIII emerge un concepto autónomo de arte en tanto institución social, cada arte va independizándose y reconociéndose a sí misma como una serie específica (algo en lo que también los franceses aventajaban mucho a los alemanes: el *Discurso sobre el origen de la poesía* de J. F. de Tremblay databa de 1713, por ejemplo, y el *Ensayo sobre arquitectura* de M.-A. Laugier, de 1753).

<sup>175</sup> Cfr. P. Bürger, 1997: 93.

<sup>176</sup> "En este clima de conmociones asistimos a toda clase de fundaciones disciplinares. [...] En este terreno abonado fructifica la floración de la *Estética* –Baumgarten-, la *Historia del Arte* –Winckelmann-, la *Crítica de arte* –Diderot y otros- o las *Poéticas de las artes* –Du Bos, Batteaux, Lessing-, como nuevos dominios del saber y del discurso ilustrados. Sin duda, la fundación de la Estética, en cuanto disciplina autónoma, se perfila como uno de los vectores más peculiares de la aportación filosófica. Su vertebración desborda la reflexión abstracta sobre una capacidad del hombre: la conducta estética, para legitimar, a su vez, la autonomía que están alcanzando las diversas artes. La autonomía de la estética y la del arte son intercambiables en nuestra modernidad. Desde una sospecha semejante, el nacimiento de la primera no se desentiende del afianzamiento de una práctica artística a la que se le atribuye un estatuto cada vez más autónomo y cuya dilucidación corre a cargo de la Historia del arte. El arte, en efecto, comienza a liberarse de sus ligazones, de sus funciones tradicionales, es redescubierto como *arte estético y absoluto* que busca su propio espacio público" (Marchán Fiz, 1987: 13).

### 3. El “escritor libre” y el “mercado literario”<sup>177</sup>

Entre los siglos XVII y XVIII, la progresiva emancipación creativa y económica de los artistas, y en especial de los escritores, permitió que estos pudieran simbolizar a la burguesía en ascenso por su *modus vivendi* y su *modus creandi*, e independientemente de los temas y los estilos de los que se valieran: “El empeño emancipatorio burgués, que atraviesa todo el siglo XVIII y también lo configura literariamente, era un impulso en pro de libertad e independencia social, jurídica, ideológica y política. Necesariamente cargaba contra la forma estatal y social prevaleciente, en la que dominaban el rey, la nobleza y el clero. Transpuesto al ámbito literario, eso implicaba no sólo que los escritores tomaban por objeto de su producción los intereses y los sentimientos de la burguesía, carente de privilegios en el orden estamental vigente. En tanto interpretaban novedosamente su propio papel como poetas, los escritores consumaban prototípicamente el proceso emancipatorio burgués en sí mismo. El camino de súbdito a ciudadano libre, independiente, sólo regido por sus propias capacidades, es también el camino de poeta de Corte y de erudito poéticamente competente a poeta autónomo, cuya autoconciencia se fundamenta plenamente en su propia creatividad” (J. Schmidt, 1985 I: 4). Una vez más, Gran Bretaña y Francia llevaban la delantera en este sentido, pero el sentimiento de atraso y desfase aceleró, al parecer, las demandas y las reivindicaciones en tierras germánicas: “Los escritores alemanes del siglo XVIII opinaban casi unánimemente que estaban en desventaja frente a sus colegas ingleses y franceses, a raíz del desarrollo político, social y cultural de Alemania, o bien de sus diversos territorios, y registraron las condiciones desfavorables de su quehacer literario con sensibilidad. [...] En la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII, Pope y Voltaire pasaban por ser los prototipos del ascenso del escritor a profesional libre y respetado” (Kiesel / Münch, 1977: 77).

El ‘escritor libre’ quiere serlo de dos instancias a la vez: del ‘antiguo régimen’ y su rígida doble jerarquía (el noble que encarga la obra y el sacerdote que la controla), y de las reglas poéticas tradicionales, pensadas para complacer y representar a ese sistema. El fuerte afán de independencia determina, de hecho, la emergencia de un nuevo concepto de ‘literatura’ en tanto escritura libre, de modo que sólo califican como ‘poetas’ y ‘literatos’ quienes pueden gozar de

---

<sup>177</sup> Aunque en español sería más natural la forma “escritor independiente”, elegimos “escritor libre” porque traduce literalmente el alemán *freier Schriftsteller* y le da un doble matiz material y espiritual. Haferkorn, que a tono con la década de 1960 reorientó el estudio de este proceso definitivamente hacia la sociología materialista-histórica, sin embargo define la categoría por este segundo criterio, y no tanto por la emancipación económica (cfr. Haferkorn, 1974, en especial 138-139). La primera versión de dicho artículo, de 1963, marcó un hito en la historia del pensamiento alemán, al introducir esta pareja conceptual que definía económicamente instituciones que hasta entonces se pensaban en términos puramente ‘espirituales’.

esa nueva libertad profesional.<sup>178</sup> Pero en el largo y complejo de proceso de ‘burguesización’ de la literatura alemana, los pronunciamientos de los distintos escritores no son siempre unánimes en este sentido; algunos objetan las reglas -en tanto limitaciones a su quehacer- y no necesariamente las jerarquías;<sup>179</sup> otros atacan al absolutismo feudal, pero sienten aún demasiado respeto por la tradición clásica, a la que aspiran a pertenecer. Además, oponerse al *Ancien Régime* no implicaba estar necesariamente a favor de la ascendiente burguesía. El culto del genio que cundió a mediados del siglo XVIII, por caso, al pregonar la libertad total del artista en tanto ‘segundo Prometeo’ y la autonomía absoluta de su obra como creación original y única, mal se compatibilizaba con el interés lucrativo del burgués. De aquí que muchos ‘escritores libres’ son enemigos de la nueva clase en ascenso, que sólo quiere el lucro y el provecho (el “nuevo ídolo” que poco después Schiller denunciaría). De hecho, a principios del siglo XIX ese permanente reclamo de libertad inherente a la vocación artística se volvería contra su propio estamento, una vez que éste se hubo instalado en el poder, y entonces el burgués, que había sido un héroe contra la aristocracia, devendría un ‘filisteo’, por lo que el verdadero poeta habría de devenir un villano y un marginal antiburgués, al gusto romántico. Pues las generaciones de artistas que pasan del sistema de mecenazgo al de mercado no dejan de quejarse de sus nuevos empleadores, y sobre todo, del público, que aparece como un organismo despiadado y anónimo. Las instancias de control de la producción, así, acaban siendo tan numerosas y rigurosas en la sociedad burguesa como lo eran antes: la diferencia es que ahora hay un circuito comercial propio, no externo, y el número de receptores posibles se ha incrementado enormemente, lo cual dificulta la satisfacción de las demandas, por esencia imprevisibles. Si ahora casi cualquiera podía ser artista, también era cierto que casi cualquier artista que no supiera pelear por vender sus obras podía morir de hambre.<sup>180</sup> Como fuera, ésta sería la situación a fines del siglo XVIII: “Hasta mediados del siglo XVIII los escritores viven no del producto directo de sus obras, sino de pensiones, prebendas y sinecuras que a menudo no están en relación ni con el mérito intrínseco ni con la atracción general que ejercen sus escritos. Ahora por vez primera el producto literario se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado libre. Se puede saludar con satisfacción este cambio, o se lo puede lamentar; pero la evolución de la literatura hacia una profesión independiente y regular hubiera sido inconcebible

<sup>178</sup> Raymond Williams define *Literature* como un concepto «conectado de cerca con la incrementada autoconciencia de la profesión de autor, en el período de transición del patronazgo al mercado del libro» (Williams, 1985: 184-185).

<sup>179</sup> Es sugestivo que en la *Historia de la literatura alemana* de De Boor y Newald, el período que va de Winckelmann a Lessing se llame “legislación [*Gesetzgebung*] para las artes plásticas y la poesía”; v. De Boor / Newald, 1967 VI/1.

<sup>180</sup> Haferkorn señala: «El quehacer literario que de esta forma queda bajo el mandato de la oferta y la demanda se volvió, en palabras de L. L. Schücking, ‘como la política [...], una lucha en pos de seguidores’» (Haferkorn, 1974: 171).

en la era del capitalismo sin la transformación del servicio personal en mercancía impersonal” (Hauser, 1994 II: 210-211).

Para el nuevo ‘escritor libre’ hay, a su vez, nuevas formas de solventar las publicaciones: la suscripción mediante una colaboración, el pago por adelantado (*Pränummeration*), e incluso la autoedición, de propio bolsillo. Pues durante el siglo XVIII van desapareciendo las viejas formas de producción –por encargo de una autoridad eclesiástica o política- y distribución –tiradas personalizadas, o venta anual en Ferias-, pero rápidamente van apareciendo nuevas posibilidades comerciales. De hecho, surgen algunas instituciones provisorias que facilitan la difusión y que desaparecerán en el XIX: las ‘sociedades de lectura’ o las Bibliotecas ambulantes de préstamo. El mercado editorial tal como lo conocemos hoy en día es el resultado de largos procesos de ajuste por parte de la cultura literaria al sistema capitalista y liberal. En los países germánicos, más atrasados (“Recién desde alrededor de 1764 renunció el comercio libresco a las viejas formas de la feria y el trueque y pasó a comerciar según las formas que aún hoy en día distinguen al mercado del libro, basadas en la división de editorial y ordenamiento, producción y distribución”; Hinck, 1978: X), casi el último desarrollo importante en aparecer fue el de la propiedad intelectual por parte del autor, que hasta entonces cobraba por una cierta edición concreta y limitada, pero que no tenía control alguno sobre las reimpressiones de sus obras. El problema de los derechos de autor atraviesa la existencia de la comunidad artística de todo el siglo XVIII, y en algunos países llega incluso al siglo XIX: «El escritor profesional apareció considerablemente más tarde en Alemania que en Inglaterra y Francia. Pope había alcanzado mucho tiempo antes la fama y la fortuna escribiendo en Inglaterra hacia el momento en que los escritores siquiera empezaban a tratar de vivir de la venta de sus textos en Alemania. La generación de Lessing (1729-1781) fue la primera en intentarlo, pero tuvo escaso éxito» (Woodmansee, 1994: 40).

El inmenso crecimiento de la producción no tuvo un correlato parejo por parte del público lector. Que se lo reconociera como entidad era todo un logro para una sociedad tardofeudal como la alemana.<sup>181</sup> Mas en pocos años, se pasará de descubrirlo a necesitarlo imperiosamente, y sin solución de continuidad, de la típica queja por la falta de público («si no tenemos un pueblo, si no tenemos un público, una nación, un idioma y una poesía [...] entonces escribiremos siempre para eruditos de escritorio [*Stubengelehrte*] y reseñistas disgustados»; Herder, 1994 IX: 529) se llegará a la amarga constatación de una *Lesewuth* o *Lesesucht*, una “fiebre” o “furia

---

<sup>181</sup> J. G. Hamann, el precursor del *Sturm und Drang*, reconoció alguna vez que «los escritores y los lectores son dos mitades cuyas necesidades son recíprocas» (Haferkorn, 1974: 163).

lectora”, a la que le da todo lo mismo, que no sabe distinguir lo bueno de lo malo: la creciente dicotomización entre literatura ‘alta’ y ‘baja’ se había echado a rodar.<sup>182</sup>

La irrupción del público anónimo y del mercado comercial fue el resultado de la lenta extinción de las autoridades personalizadas –aristocráticas y eclesiásticas- que no sólo comisionaban las obras de arte, sino que además participaban de la gestación –por lo general, mediante consejeros y asesores- y aprobaban o desaprobaban el producto final, configurando un sistema elitista de distribución y circulación. Para la literatura, junto a la compulsividad de la lectura como producto de la escolarización (lo cual hizo crecer enormemente la cantidad de potenciales lectores), se dio una intensiva privatización de la lectura como actividad voluntaria, silenciosa, introspectiva, desarrollada en el tiempo libre –normalmente, la noche- como momento altamente íntimo.<sup>183</sup> De aquí que, por las formas de distribución del trabajo, cada vez más mujeres encontraran el tiempo para leer, e incluso para promocionar la lectura y la cultura. Además, en el siglo XVIII aparece un nuevo tipo de relación personal con el autor, que se transforma en una lejana e inaccesible alma gemela, y cuyo paradigma es Rousseau:<sup>184</sup> “Las relaciones entre autor, obra y público cambian: llegan a convertirse en interrelaciones íntimas de las personas privadas psicológicamente interesadas en lo ‘humano’, en el autoconocimiento, así como en la compenetración” (Habermas, 1994: 87).<sup>185</sup>

Antes de 1750, la producción editorial estaba concentrada en el norte de Alemania, de mayoría protestante: Leipzig, ante todo, y Hamburgo, eran los epicentros intelectuales. El principio del libre examen de conciencia y la libre interpretación del texto sagrado, base intelectual de la Reforma luterana, había promovido al parecer cierta creatividad con los textos que el monolítico catolicismo no veía con buenos ojos. Apareado a ello se daba una preferencia radical por la *Erbauungsliteratur* o “literatura edificante”. Diversos motivos, entre ellos la Guerra de los Siete Años (que sumió a Prusia en una batalla de múltiples frentes contra la alianza franco-austro-rusa), determinaron una cierta paralización de las actividades culturales en el norte del país y el paulatino desarrollo del sur, de mayoría católica. Asimismo, cada vez se publican más las ‘bellas letras’ (*schöne Künste und Wissenschaften*): narrativa en prosa, ensayo subjetivo y autobiográfico, y ‘drama burgués’ (en la línea de Diderot). En este mercado cambiante, en medio de una nación dividida política y religiosamente, irrumpirán con valor general las dos

<sup>182</sup> Ya en 1779, un disgustado C. M. Wieland –uno de los narradores más exitosos del momento- escribía en su revista *Teuschter Merkur*: «Nunca se escribió y se leyó tanto» (Ungern-Sternberg, 1980: 134).

<sup>183</sup> La filiación religiosa –ante todo, del Pietismo- de estas nuevas prácticas culturales ha sido señalada como un elemento condicionante de las mismas repetidas veces. Por ejemplo, v. Sauder, 1974 I: 58-64.

<sup>184</sup> Cfr. Darnton, 2006: 216-267.

<sup>185</sup> Para un panorama general de los cambios en la lectura y la relación con el libro, v. Chartier, 1996: 105s. Dentro del pensamiento alemán, el estudio sobre el “cambio de mentalidad del lector” de Erich Schön resulta un formidable compendio de todo el proceso, cuyo punto cúlmine el autor sitúa en el 1800; v. Schön, 1987.

figuras capitales de la literatura alemana del mediosiglo XVIII: Klopstock, el poeta nacional, y Lessing, el teórico y dramaturgo, cuyas figuras han quedado asociadas por la sincronía de sus esfuerzos en el incipiente campo cultural alemán.<sup>186</sup>

No en el sentido de la plena emancipación económica, sino porque prácticamente todo cuanto escribió lo hizo *ad libitum*, por voluntad propia, forzando una necesaria identificación entre su propia persona y el yo lírico que se expresa en sus poemas, F. G. Klopstock ha sido reconocido - incluso tempranamente- como el primer ‘escritor libre’ en lengua alemana.<sup>187</sup> Las tardías palabras evocativas de Goethe en su *Poesía y verdad* son significativas no sólo por su emisor, sino por lo idiosincrásico de su contenido: “Pero había de llegar el tiempo en que el genio poético cobrase conciencia de sí mismo, se crease sus propias condiciones y acertase a echar los cimientos de una dignidad independiente. Todo se reunía en Klopstock para que pudiese inaugurar semejante época” (Goethe, 1991 III: 659-660). Incluso cuando recibió el estipendio de la corte de Dinamarca –como luego sucedería con Schiller-,<sup>188</sup> Klopstock se negó a aceptar cualquier empleo al servicio de la aristocracia e incluso se negó a ser un epigónico *Hofpoet*, un “poeta de corte” (si bien es cierto que ya desde 1713 no quedaba ninguno en Alemania, habiendo sido el último el que estuvo al servicio de la Corte de Prusia y que fue despedido cuando asumió Federico Guillermo II), y a cumplir con cualquier otra función (como la habitual para la época: la de consejero), y permaneció fiel a sus decisiones creativas. En efecto, «fue ante todo su elevada pretensión respecto del poeta lo que hizo célebre a Klopstock entre sus coetáneos como un renovador y un provocador de las convenciones poéticas» (Selbmann, 1994: 25). Pero si él y Lessing son señalados siempre como los fundadores de la literatura alemana moderna, en el caso de Klopstock esto probablemente tiene más que ver con su particular *modus vivendi* que con su obra en sí, que envejeció rápidamente (sus subgéneros predilectos, la oda, la épica y la sátira, perdieron el favor del público a manos de las nuevas formas narrativas), si bien aun Goethe y Hölderlin lo estimaban mucho (el primero por su intensidad, el segundo, por su idealismo).<sup>189</sup> Su aura era personal y actitudinal, por así decirlo, y entusiasmaba a los jóvenes

<sup>186</sup> Tras repetir el *topos* de las ventajas comparativas en Inglaterra, D. Borchmeyer observa: «Cuán difícil e incluso casi imposible era vivir sólo de la pluma para los escritores alemanes del siglo XVIII, lo muestra el ejemplo de Klopstock y Lessing, que con limitaciones pueden considerarse los primeros escritores libres de Alemania» (Borchmeyer, 1977: 71). Lukács está casi solo al elegir a Lessing y no a Klopstock: “Lessing fue [...] el primer escritor alemán que quiso ser un escritor realmente libre” (Lukács, 1968: 30).

<sup>187</sup> Y lo sigue siendo: cfr. Selbmann, 1994: 25-29 y 247. Para este autor, Klopstock y Goethe son los dos pilares originarios de la “autoconciencia” (*Selbstverständnis*) del poeta alemán moderno, en vista de que ambos establecen como principio una ‘autonomía’ artística. Esta categoría, sin embargo, tan recurrente en su libro, jamás es definida ni explicada.

<sup>188</sup> Otro detalle, no casual, lo emparenta con Schiller: ambos serían designados ‘ciudadanos de honor’ por la Asamblea Nacional revolucionaria francesa.

<sup>189</sup> También J. Schmidt señala que «aun más importante para sus contemporáneos fue la promoción de rango [*Rangerhöhung*] del poeta», destacando lo profesional por sobre lo poético en sí (J. Schmidt, 1985 I: 63).

ganosos de fe en algo superior, ya fuera la divinidad o la madre patria: «En la irradiación antifeudal, patriótica de la literatura y la persona de Klopstock, el público burgués supo ver confirmadas sus necesidades de emancipación, en principio aún abstractas» (Dzwonek *et al.*, 1974: 280).

En efecto, es la vida y el manejo profesional de su carrera lo que ante todo hace de Klopstock un personaje fundacional para el ideal de autonomía del arte, y no su teoría ni su obra en sí. Su escrupuloso deslinde de lo poético y lo político no apunta a desarrollar una genuina especificidad de lo estético, sino a acercarlo a lo religioso (exactamente lo opuesto a lo que sus coetáneos, sobre todo Lessing, intentaban hacer). En su prólogo *De la poesía sagrada* (1755), por ejemplo, que prelude el primer tomo de su obra maestra *El Mesías*, Klopstock exalta el genio, pero aquel que además posee “corazón” y actúa “con toda el alma”.<sup>190</sup> La renovación que supuso para la lírica alemana por su subjetivismo, por su alejamiento de la prosa (cuando los partidarios de Gottsched pretendían una fusión de ambas), y su grado de libertad formal (en la métrica y en la rima), no deja de estar al servicio de la “belleza moral” y de su ideal del *poeta vates* en lugar del *poeta doctus*, que implica la exaltación creativa del escritor, pero a la vez, la concepción del arte como instrumento ancilar de la fe.<sup>191</sup> Con lo cual la poesía no es sino algo propedéutico para la elevación del lector: «La autopercepción del sujeto generada por la belleza moral le transmite a éste una conciencia de su autonomía, pues la heteronomía y la utilización puramente unilateral del placer emocional no son efectivos durante la percepción estética. El sentimiento de la propia autonomía, mediado por la recepción de la poesía, queda superado en Klopstock, sin embargo, por la conciencia de que en la poesía se lleva a cabo apenas una anticipación de una perfección por venir» (Grosse, 1981: 40).

Para la historia alemana, toda una gesta cultural –y económica– fue la suscripción histórica que Klopstock organizó para financiar su *República alemana de eruditos* (1774), suscripción que totalizó unos seis mil suscriptores. El móvil de Klopstock, según él mismo lo confesaba, era todo un programa burgués: «Mi intención es la de tratar, de ser posible, de que los eruditos sean propietarios de sus escritos mediante una suscripción semejante. Pues ahora los escritos sólo les pertenecen en apariencia; los libreros son los verdaderos propietarios» (Rietzschel, 1982: 132-133).<sup>192</sup> Este tipo de acciones hicieron de la figura de Klopstock un gran referente, aunque

<sup>190</sup> Las citas de Klopstock, en Grosse, 1981: *passim*.

<sup>191</sup> Markwardt define la poética de Klopstock citando su profesión de fe poética: «La finalidad última de la poesía más alta y a la vez el signo distintivo de su valor es la belleza moral» (Markwardt, 1970 II: 334).

<sup>192</sup> «La exigencia que hace Klopstock de que los eruditos (por tales entiende, entre otros, a los poetas) sean los ‘propietarios de sus escritos’ refleja la conciencia del valor individual e independiente de la producción artística, que pudo surgir gracias a la creciente disolución de la influencia directa de los comisionadores particulares. Esa idea del valor autónomo del trabajo del escritor se fundaba en las formas comerciales burguesas y capitalistas pautadas por el siglo XVIII, que determinaban cada vez más las estructuras del incipiente mercado literario»

rápida mente su obra quedó muy relegada,<sup>193</sup> cosa que no sucedió con el otro gran escritor del momento, Lessing.

Desde la aparición del innovador y polémico estudio del marxista Franz Mehring *Die Lessing-Legende. Eine Rettung* (1893), que consideraba a Lessing un prohombre de la lucha de clases y denunciaba la conversión interesada en un clasicista moderado que había hecho de él la historia alemana, Lessing no ha dejado de ser objeto de atención y debate como punto de ruptura y divisor de aguas, cuestionando así su figura como ilustrado erudito y pedagógico. Pero si hoy se lo reconoce como el campeón literario de la *Aufklärung* es admitiendo todas las ambigüedades propias de esta corriente en lo que hace a la autonomía estética: por un lado, el aliento de la crítica personal, lo que significa estímulo de la personalidad; por otro, el fomento de la educación, lo que a la postre redundaba en un control homologador de todas las personas.<sup>194</sup> En nuestra serie específica, su obra más importante es indudablemente *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y en la poesía* (1766).<sup>195</sup> Su tema está anunciado en el subtítulo, todo un *topos* de la reflexión en materia artística, pero no es casual que al investigar la especificidad de cada arte, Lessing formule una primera declaración de independencia del arte como tal. Al deslindar la poesía en tanto arte progresivo y temporal de la pintura en tanto arte simultáneo y espacial, acaba con el lastre del *ut pictura poesis* y exige nuevos métodos de apreciación para cada arte por separado. Pues la ‘autonomía del arte’ implica que cada arte es un lenguaje específico subsumido en un todo (llamado justamente ‘arte’) y que a la vez hay en el ser humano una facultad, un órgano, que permite gozarlas a todas por igual, lo cual a su vez posibilita y legitima la aparición de una disciplina que estudia dicha facultad (la ‘estética’). Así, el pensamiento estético europeo muestra en los pocos años que van de Batteux a Winckelmann y Lessing un doble movimiento de atomización al interior del campo artístico (subdivisión de cada arte) y unificación exterior (conceptualización del ‘arte’ y concepción de su historia específica). Para el pensamiento alemán, más específicamente, la tensión entre hermandad y separación de las artes constituirá un eje transversal de discusión a lo largo de toda la historia moderna, con importantes estaciones sucesivas en nada menos que Goethe, Wagner, y Adorno, entre otros grandes.<sup>196</sup>

---

(Dzwonek *et al.*, 1974: 281-282).

<sup>193</sup> Nada menos que por las críticas, entre otros, de Lessing y Kant; v. Cassirer, 1978: 316.

<sup>194</sup> En las numerosas referencias al concepto de “autonomía del arte” que se hace en el recientemente reeditado *Lessing-Handbuch* (2004), no deja de señalarse –explícita o implícitamente– la propia ambigüedad de Lessing en este sentido. Y en su capítulo específico, J. Schmidt habla de la “posición dual de Lessing” respecto de la idea de genio al menos hasta 1759 (J. Schmidt, 1985 I: 69s.)

<sup>195</sup> Cfr. V. Bozal (Bozal, 2000 I: 20s.), donde se lo define como el texto fundacional de los “Orígenes de la estética moderna”.

<sup>196</sup> Con su típico tono melancólico, Sedlmayr opina: “A partir de finales del siglo XVIII empezaron a separarse las diferentes disciplinas artísticas. El arte de la jardinería, la arquitectura, la pintura y la escultura aspiran

Escrito a mediados de su vida, cuando Lessing intentaba introducir polémicamente sus ideas personales en el estrecho campo artístico alemán, el *Laocoonte* es un escrito teórico que rezuma una estética de la autonomía, y con justicia puede ser considerado el primer documento concreto del desarrollo de esta idea. Más allá de observaciones sueltas pero de enorme valor, como la de que “el fin del arte [...] es el placer” (Lessing, 1985: 48)<sup>197</sup> o la de que el poeta “si es didáctico no es poeta” (*ibid.*, 160), que bastarían para concederle un lugar fundacional en tanto negación del *prodesse*, encontramos aquí el primer señalamiento explícito de la autonomía del arte como criterio evaluativo: “yo quisiera que no se diera el nombre de obras de arte sino a aquellas en que el artista ha podido libremente mostrarse como tal, esto es, a aquellas en que la belleza ha sido su primero y último fin. Toda otra obra, en la cual se descubran rasgos demasiado visibles de supersticiones religiosas,<sup>198</sup> no merece el nombre de obra artística, porque en ella el arte no ha procedido con libre albedrío, sino sirviendo sólo como auxiliar de la religión” (Lessing, 1985: 113).<sup>199</sup> En el *Laocoonte*, en suma, se asoma la estética de la autonomía bajo la forma de la conciencia clara de una serie artística (una historia evolutiva propia de las artes), ya introducida por Winckelmann, y de una ‘institución arte’ con valor propio y jueces calificados, además de la concepción semiótica del hecho estético (importancia del lenguaje y de los signos como técnica y codificación).

Muy poco después, sin embargo, Lessing se instala en el *Deutsches Nationaltheater* de Hamburgo,<sup>200</sup> desde donde intenta reformar el teatro para el nuevo público burgués alemán (algo en lo que fracasará tanto como en su paralelo intento de fundar una editorial autogestionada por los autores<sup>201</sup>). Su labor allí quedará documentada en sus crónicas y reseñas tituladas

---

sucesivamente a *purificarse*, a *absolutizarse*. Incluso el arte en cuanto tal se declara totalmente autónomo. Al final de este gigantesco proceso de desintegración, de esta reacción en cadena, se llega a un límite. Al traspasar esta frontera, las artes y el arte se trasponen a un *más allá artístico*. Las consecuencias de la polarización del espíritu y de la vida se echan de ver en el arte” (Sedlmayr, 1965 II: 341).

<sup>197</sup> Markwardt define la poética del período pensando en Lessing cuando dice: «No sólo había que asaltar el castillo de las leyes, sino también el de las finalidades (*Zwecke*)» (Markwardt, 1970 II: 302).

<sup>198</sup> Dilthey ha subrayado “el marcado interés teológico” de Lessing, afirmando que “no tenía más que un camino...: enfrentarse con la teología en su conjunto” (Dilthey, 1978: 70). En el *Laocoonte* asistimos a un claro desgajamiento del arte de las garras de la religión, así como en *Pope, ¡un metafísico!* (escrito en conjunto con su amigo Mendelssohn) lo vemos explorar los límites entre lo poético y lo religioso, no para reunirlos, sino para desligarlos.

<sup>199</sup> Gombrich cita esta frase y agrega: “Este pasaje, que según creo es la primera formulación de *l’art pour l’art*, recuerda con severidad al arte su tarea de ser bello”, y lo conecta –acertadamente– con *Kritische Wälder* de Herder (Gombrich, 1993: 36). La equivocada conexión lineal entre estética de la autonomía y Esteticismo recibe aquí el espaldarazo de una verdadera eminencia. En el contexto de habla hispana, V. Bozal cita esta frase en el inicio del apartado “Autonomía del arte”, en Bozal, 2000 I: 20s.

<sup>200</sup> Dilthey subraya el hecho de que Lessing abjura de las universidades y las Cortes y elige desempeñarse en las grandes ciudades como un rasgo de libertad y emancipación (Dilthey, 1978: 34).

<sup>201</sup> El repetido fracaso de las intentonas en pos de darle a la nación alemana un auténtico ‘teatro nacional’ puede haber sido un factor determinante de la orientación estética futura: «La decepción de las esperanzas puestas en los planes de un teatro nacional marca y fortalece la convulsión de la confianza de la inteligencia burguesa en la implementación a corto plazo de sus concepciones sociales y éticas por medio del arte, y lleva a que se distienda la compulsividad del concepto operativo de literatura de la Ilustración» (Kaiser, 1974: 245).

*Dramaturgia de Hamburgo*, donde ahora puede apreciarse un predominio de la *Wirkungsästhetik* o “estética del efecto” por sobre la *Autonomieästhetik* o “estética de la autonomía”, sin duda porque se trata de reflexiones sobre la praxis teatral cotidiana, incluyendo el público real, pero además porque Lessing se siente un paladín ilustrado en un contexto aún falto de brillo intelectual y sometido a una falsa ‘razón’, la pergeñada por el Neoclasicismo francés (con su machacosa teoría de las tres unidades dramáticas), y no a la razón crítica. En la línea de Gottsched, a quien sin embargo atacara mordazmente en las *Cartas sobre literatura moderna* (1759) y en diversos escritos, afirma en la segunda entrada de esta *Dramaturgia* que “el teatro debe ser la escuela del mundo moral” (Lessing, 1993: 83),<sup>202</sup> y más adelante, incluso: “La comedia quiere corregir a través de la risa” (*ibid.*, 207). Una de las últimas anotaciones, asimismo, declara: “Todos los géneros de la poesía tienen que mejorarnos; es deplorable tenerlo que demostrar, pero es todavía más deplorable que haya poetas que lo pongan en duda” (Lessing, 1993: 426), con lo que suprime la posibilidad de que especulemos con que pensaba en forma mixta la finalidad de la literatura, de acuerdo con el subgénero del caso.<sup>203</sup> Esta especulación se ve alimentada, por su lado, por el hecho de que en su tratado sobre la fábula Lessing separa a la *Fabel* (“fábula”) de la *Poesie* (“poesía” en sentido puramente lírico o imaginativo) justamente porque esta última es libre de toda misión moral (aunque para no dejar dudas de su partido, se aplica entonces a escribir fábulas). Y su lírica es mayormente autorreflexiva y autorreferencial: siempre con sorna, temas recurrentes son, por ejemplo, los placeres de la poesía y el vino. Como sea, preciso es recordar que la exaltación de la consigna *prodesse et delectare* normalmente se realizaba más pensando en el primer efecto que en el segundo, y que Lessing fue el campeón de la justa combinación de ambas pretensiones (conforme la máxima horaciana), y no un temprano esteticista.

La *Dramaturgia de Hamburgo*, por lo demás, es una interpretación crítica de la poética aristotélica, en contra de la lectura sesgada de ésta que había practicado –y consagrado– la escuela francesa. El aristotelismo subyacente a todo el texto desemboca en la recuperación,

<sup>202</sup> Cfr. la conferencia de Schiller en 1784 “El teatro considerado como una institución moral” (2ª versión) en Rohland / Vedda, 2004: 325-341.

<sup>203</sup> Markwardt, de hecho, afirma: «Las leyes de efecto y de género se orientan mayormente a un impacto moral-pedagógico, por lo que cada género ha de ocuparse privilegiadamente de su ámbito específico: la tragedia, mediante el perfeccionamiento de la ‘disposición’ a la compasión en tanto virtud social y humana a la vez; la comedia, mediante lo ‘risible’ [*Lächerlich*] en tanto disuasión y correlativa prevención de todo lo enfermo [*Ungesund*], corrompido en el carácter o en el estamento; la fábula, en el estrecho círculo de la doctrina ética individual; el poema épico, mediante la admiración de la actitud sublime, etc.» (Markwardt, 1970 II: 197-198). En su exhaustivo estudio comparativo entre Lessing y Aristóteles, Max Kommerell lee la autonomía estética por detrás de la política lessingiana de los géneros: “El proyecto de Lessing de una literatura alemana prevé una vida de los géneros singulares a partir de leyes claramente concebidas y seguramente transmitidas, que él mismo deduce de los grandes ejemplos de la poesía”, para luego concluir que “los artistas son los verdaderos legisladores” (Kommerell, 1990: 13).

también, del ideal de ‘totalidad cerrada’, algo que para la Alemania moderna siempre parece invocar a la *Monadología* de Leibniz y su impulso racional-cognitivo: “En la naturaleza, todo se halla conectado con todo. [...] Para que los espíritus finitos pudiesen gozar parcialmente de tal espectáculo, debieran poseer la facultad de ponerle unos límites que no tiene; la facultad de individualizar y de guiar su atención a voluntad. Es una facultad que ejercemos en todos los momentos de la vida. Sin ella, nuestra vida no sería posible. [...] El destino del arte es eximirnos de efectuar tal selección en el dominio de lo bello, facilitarnos la fijación de nuestra atención. El arte selecciona realmente lo que, en la naturaleza, seleccionamos o deseamos seleccionar” (Lessing, 1993: 394). A este factor filosófico, Lessing le agrega un llamamiento al rigor técnico y la lucidez dramática, que según él los franceses habían descuidado en aras del *bon goût* cortesano: “De estos pocos elementos, el poeta debería hacer un todo perfectamente redondeado, en el que cada cosa se explicase del todo en función de las demás, en el que ningún obstáculo nos obligase a buscar satisfacción fuera de su mismo plano, en el orden universal de las cosas; el universo de este creador mortal habría de ser una réplica del universo del Creador eterno” (Lessing, 1993: 432). Por su nivel de exigencia ante los poetas y los artistas en general, en quienes ve legisladores del mundo estético y por ende demanda una responsabilidad acorde, Lessing decreta la autonomía del arte en su expresión más literal: como “ley propia”; no es casual que Kommerell haya señalado que con él “surge por primera vez en Alemania una literatura, en la medida en que lo propio de ésta es no obedecer a ninguna ley exterior a sí y al mismo tiempo tener una ley en sí” (Kommerell, 1990: 15).

Con la *Aufklärung* en su apogeo, Lessing no vacila en dedicar sus últimos años al doble papel de hacer del teatro una concreta tribuna de discusión moral (*Natán el sabio*, 1779) e investigar en paralelo los problemas de la educación (*La educación del género humano*, 1780). Su deceso en medio de la devota prédica a favor de la tolerancia religiosa y la educación universal en un contexto que momentáneamente parecía favorable para dichas ideas puede dejar una imagen engañosa de Lessing como autor y pensador didáctico y a la moda, y no como el máximo renovador de la estética y el arte alemán de la época ilustrada. Habida cuenta, además, de que el ‘didactismo’ compulsivo de la Ilustración es una grosera simplificación: Cassirer ha insistido en que la *differentia specifica* de los ilustrados era su priorización a rajatabla de la crítica, y en el campo estrictamente artístico, Markwardt se apura a aclarar: «Primero y ante todo, la Ilustración se dio seriamente a la tarea de sustituir la poética de la instrucción (*Anweisungs-Poetik*) por una poética ‘crítica’» (Markwardt, 1970 II: 25).

Con todas sus limitaciones, como sea, Lessing es lo más lejos que pudo llegar el pensamiento ilustrado bien entendido respecto de la poesía, el teatro y la literatura en general. Imposibilitado

de concebir un divorcio tajante entre *prodesse* y *delectare*, vemos en esta etapa o una defensa del elemento deleite, o una argumentación a favor de una instrucción del lector o el espectador por vía indirecta: la de la conmoción. Si en un tratadista como Sulzer estos temas están abordados *in abstracto*, y no sin pocas inconsecuencias (Sulzer a veces exalta un aspecto, a veces el otro), es sobre todo en los ríspidos debates sobre el drama donde el pensamiento alemán del momento discute más explícitamente el problema del didactismo moral y la superación del mero adoctrinamiento. Esta discusión recién será cabalmente conceptualizada por Schiller, y eso aun después de leer a Kant, pero resulta fundacional para la historia de la idea de autonomía artística y estética. Desde Gottsched, pasando por lo suizos Bodmer y Breitinger, J. E. Schlegel, M. C. Curtius, M. Mendelssohn, F. Nicolai, y Lessing, entre otros, hasta llegar al advenimiento de los miembros del *Sturm und Drang* (cuyo prohombre, J. Hamann, es absolutamente contemporáneo de estos debates), el pensamiento alemán discute la legitimidad de la unión neoplatónica entre belleza y verdad, y la respectiva percepción de dichos valores por parte del entendimiento o bien por parte de un órgano específico, el del sentimiento (de aquí la irrupción de la corriente de la *Empfindsamkeit*). Por su prestigio teórico –que remitía a la *Poética* de Aristóteles- y su impacto social, es el teatro y sus subgéneros –tragedia, drama y comedia- el terreno propicio para analizar estos problemas en forma concreta y aplicada. Algunos de estos autores acometieron la cuestión tanto en el rol de dramaturgos como en el de críticos y teóricos (J. Schlegel, Lessing); otros se atuvieron a la crítica aplicada y a la teoría (Sulzer, Mendelssohn). Pero todos ellos representan una instancia hacia las casi inmediatas elaboraciones de Moritz, Kant y Schiller, que por muy innovadoras que parezcan, tienen un largo período de incubación por detrás.

La época de Lessing y Klopstock es, así pues, la del parejo avance de la *Aufklärung* y la de su primera contracorriente, o mejor, su primera derivación simultánea: la del “sentimentalismo” (*Empfindsamkeit*),<sup>204</sup> bajo la égida de autores tales como Richardson, Rousseau, y en Alemania, C. Gellert. Se trata de romper los hechizos de la religión, avanzando contra la teología fanática, o de refundar la religión sobre la base de nuevas instituciones, reavivando el ideal del artista como profeta. Pero ambos movimientos, aun en sus mejores expresiones, siguen pensando en el quehacer artístico como un medio para otro fin: el adoctrinamiento, la educación, la piedad, la emoción en general, la elevación espiritual, etc. En algunos casos, el *delectare* pasa al primer

<sup>204</sup> Refiriéndose a Herder, dice Szondi: “En el pensamiento de su época, fuertemente influido por el sensualismo inglés, no se distinguía entre el sentimiento como sentido del tacto corporal y sentimiento como fenómeno anímico” (Szondi, 1992: 36). Aunque tampoco la traducción castellana ayuda del todo, Szondi distingue entre *Gefühl* como *körperlicher Sinn* (“sensación física”) y como *seelische Empfindung* (“sentimiento anímico”).

plano, pero el *prodesse* jamás cesa del todo: antes del *Sturm und Drang*, la lengua alemana no conoció tal grado de radicalismo.

#### 4. *Sturm und Drang*: el culto del genio

El período conocido como *Geniezeit* o “época del genio”, del que el drama de F. M. Klingler *Sturm und Drang* (1777) acabaría transformándose en un sonoro epónimo,<sup>205</sup> constituye el momento seminal del concepto de ‘autonomía’ con relación al campo artístico, acaso más por el desmantelamiento de las nociones vigentes que por la articulación de una auténtica estética autónoma. Más allá de su –hoy ya indiscutida– pertenencia a la Ilustración,<sup>206</sup> de la vaga precisión de su periodización, e incluso de la homogeneidad de su propuesta (elementos, ambos, que han sido fuertemente puestos en duda en las últimas décadas), puede reconocerse una fase más o menos homogénea entre las décadas de 1770 y 1790 que reúne a ciertos nombres de la literatura alemana en torno a ciertas ideas-fuerza como las de ‘genio’, ‘sentimiento’ o ‘emoción’, ‘lo popular’, etc., una de las cuales –aún sin nombre y en forma tentativa– es la de autonomía del arte.<sup>207</sup> Se trata aproximadamente de la misma fase que el viejo Goethe reconocería luego como la etapa de influencia estética ‘inglesa’ de su vida (siendo la anterior la francesa y la posterior, la española): la lectura de las obras teóricas de Shaftesbury y Edward Young –sus *Conjectures...* habían sido traducidas al alemán ya en 1760– y el consiguiente fervor por Shakespeare y por el presunto bardo escocés Ossian (una impostura del obispo Macpherson)<sup>208</sup> la determinan crucialmente. Y es que la resonante *Querelle des anciens et des modernes* no podía tener, hasta esa generación, gran sustancia en tierras de habla alemana: el sentimiento de carencia de una rica tradición propia por parte de los propios autores nacionales,<sup>209</sup> una tradición a falta de la cual sólo atinaban a esgrimir nombres sueltos y de

<sup>205</sup> El título original de la pieza no era menos significativo: *Wirwarr* (“Confusión”). Quien le puso el título definitivo fue Christoph Kaufmann, “el apóstol de los genios”, un personaje extravagante que con sus bizarrerías contribuyó no poco a la fama del tumultuoso movimiento.

<sup>206</sup> Indiscutida al menos desde el estudio sobre ‘sentimentalismo’ de G. Sauder, que sitúa de pleno a dicha corriente, al *Sturm und Drang* y al Rococó en la *Aufklärung* (v. Sauder, 1974 I: XI).

<sup>207</sup> W. Voßkamp sitúa las «tendencias a la autonomización de lo estético hacia 1760-1780», detallando –adornianamente– que se trata de «la discusión sobre el papel de lo estético en su dualidad de autonomía y función social» (Voßkamp, 1978: 65).

<sup>208</sup> De hecho, los miembros del *Sturm und Drang* y otros poetas de la época, como los miembros del *Göttinger Hain* (Voss, Bürger, Hölty), rindieron culto a las apócrifas “reliquias de la antigua poesía inglesa” de Thomas Percy, editadas en 1763.

<sup>209</sup> Es evidente que Mme. de Staël recibió esa postura, pues en 1800 supo escribir: «La literatura alemana no data sino de este siglo» (Staël, 1968a: 243). W. Sokel, que conecta directamente a este movimiento con el Expresionismo por sus rupturas totales, dice sobre la sensación de aislamiento de los artistas alemanes de la época:

logros dispares (Hans Sachs, Sebastian Brandt, J. Grimmelshausen, Andreas Gryphius, y otros grandes autores no reconocidos como tal), posibilitaba la entrada de modelos modernos e importados, para lo cual la magnética figura de Shakespeare terminó ajustándose a la perfección.<sup>210</sup>

En este momento no sólo se incuban los jóvenes Goethe, Moritz y Schiller (este último, en forma mediata, mediante lecturas), sino que además ya destellan por aquí y por allá las intuiciones que pronto se plasmarán en una noción más o menos unificada de ‘autonomía’ en sentido estético y artístico. Las exigencias pedagógicas e instructivas que se le hacían a la producción artística –bajo las distintas consignas de *Belehrung*, *Anweisung*, *Erziehung*, etc.- van cediendo terreno ante el ideal más abarcativo y por ende más indefinido de “formación” (*Bildung*), que implica la organicidad evolutiva y natural del ser humano por encima de su condición de menor de edad (según la conocida fórmula de Kant en su artículo *¿Qué es la ilustración?*, de 1784). Y la fusión integral de filosofía y crítica literaria se consuma en una unión productiva, pero que se constriñe a lo poético y que no siempre encuentra la forma de expresarse en su plenitud: el *Sturm und Drang* ha sido un movimiento exclusivamente literario y cuya obra a menudo consta de fragmentos o ensayos en el sentido literal del término, a lo que coadyuvó el hecho de que no sólo esos jóvenes poetas trabajaran con formas *sui generis* y se entregaran a un subjetivismo desenfrenado, sino que la mayoría de ellos se malograron o se desviaron antes de poder plasmar acabadamente sus producciones. El crecimiento simultáneo del mercado editorial y el escaso impacto de los autores nucleados en este movimiento –el único exitoso fue el joven Goethe-<sup>211</sup> expresa la ascendente divergencia entre literatura ‘alta’ y ‘baja’, de consumo popular y masivo, una divergencia que encontraría su programa de acción en la década de 1790 con el Clasicismo de Weimar. Es evidente que la mutua indiferencia entre los poetas innovadores y el público se retroalimentaban; si el ‘genio’ preconizado por estos jóvenes era un arma astuta para triunfar en un mercado creciente, como se ha dicho, pareciera que sólo a Goethe le dio buen resultado comercial. A los reclamos antifeudales y antiaristocráticos de los nuevos escritores burgueses les era inherente un cierto elitismo esencial, que muchos de ellos – en general, los más refinados- no supieron mitigar, y en el que se ha visto un claro antecedente

---

«Los alemanes no tenían modelos [sociales] que pudieran imitar. [...] Los intelectuales alemanes eran *selfmademen* del espíritu» (Sokel, 1960: 27).

<sup>210</sup> Jochen Schmidt carga las tintas al decir: «La concepción de Shakespeare como paradigma del genio está, como casi todo en la teoría estética alemana del siglo XVIII, promovido desde afuera, en este caso de Inglaterra» (J. Schmidt, 1988 I: 151).

<sup>211</sup> En paralelo a la sostenida aceptación del teatro como forma ‘alta’ de arte (por lo social, su público, y por lo poético, su tradición antigua), el siglo XVIII es, en literatura, el siglo del “ascenso de la novela”, por usar la fórmula de Ian Watt. También se discute sobre la finalidad de la novela, un género que sin embargo *a priori* parecería libre. El célebre *Ensayo sobre la novela* de C. F. Blanckenburg (1774) le atribuía el propósito de “enseñar a través del placer” (Blanckenburg, 1965: 312).

del esteticismo decimonónico: «El *Sturm und Drang* empieza a restringir la función educativa del drama, así como la del arte en general. Apenas deja de concedérsele al arte una función unitaria y pública por miedo a la uniformidad ético-política, surge el peligro de que se retraiga a posiciones esteticistas y esotéricas. El *Sturm und Drang* funda tendencias que se proseguirán en el Romanticismo hasta el Esteticismo de fines del siglo XIX y principios del XX» (Schulte-Sasse, 1980: 476).<sup>212</sup> Apenas se empieza a imponer la figura del ‘escritor libre’ en suelo alemán como conquista de la burguesía, ya se empiezan a oír los reclamos de una aristocracia del espíritu que desprecia al mero escritor a favor del poeta genial:<sup>213</sup> «en un momento en que al artista se lo describe como sólo un productor más de una mercancía [*commodity*] para el mercado, él se describe a sí mismo como una persona especialmente dotada» (Williams, 1993: 36).

Sin recaer en los extremos de suscribir a un genialismo *ex nihilo* o a un condicionamiento cuasimecánico provocado por el modo de producción económica, no debe olvidarse el importante rol que muchos intelectuales jugaron en pos de la ‘aventura’ literaria y artística durante un período de transición entre viejas y nuevas autoridades. Es cierto, fueron portavoces o exponentes de ideas ilustradas y burguesas (aunque muchas veces la Ilustración y la burguesía les dieron la espalda). Pero sus ideas modificaron esquemas. Aquí, la segunda mitad del siglo XVIII alemán enlaza directamente con el Renacimiento italiano, en tanto (re)descubrimiento del poder creativo del individuo en un contexto de profundo cambio social.

En términos poéticos generales, la corriente del *Sturm und Drang* revalida la sustitución de la *imitatio* por la *inventio* y promueve un pasaje de la estética de la obra a la del autor, que es saludado como genio en su doble acepción: *genius* e *ingenium*;<sup>214</sup> con este doble movimiento, sienta las sólidas bases para una legalidad propia de cada obra individual, en tanto el parámetro de valor sólo puede hallarse en ésta como expresión del artista. Importan casi menos las obras que las personas de Shakespeare, Rousseau, Milton, Píndaro; incluso el desconocido Homero y el falso Ossian se suman a esa insigne lista de tipos ejemplares. Con Shaftesbury, las obras reciben su unidad de sus creadores y no obedecen a reglas ni determinaciones exógenas, sino a una “unidad de intención y composición”, a una “regla interna”, al decir de Gerstenberg, destacado autor del momento (Gerth, 1978: 64). Cada obra de arte ha de ser juzgada en atención

<sup>212</sup> Y ese elitismo ambiguo, propio de un artista que ama al pueblo por su inocencia y que a la vez lo desprecia por su rusticidad, podía venir aun de parte de los poetas más republicanos, como el joven Klopstock, quien llegó a decir: «No se le mostraría todo el debido respeto al *público* que merece ese gran nombre si no se lo distingue con la más meticulosa precisión de la *gran masa*. Es tanto más necesario establecer esa distinción cuanto con más frecuencia se arroga dicha gran masa el pertenecer al *público*» (Bormann, 1974: 133).

<sup>213</sup> «Creo que *sólo* es poesía lo que es producto del genio poético», Gerstenberg *dixit* (Gerth, 1978: 62).

<sup>214</sup> En aquel momento, J. K. Lavater señaló que “*Genie ist Genius*” (Loewenthal, 1972: 815), jugando con las dos formas en alemán, la francesa y la latina.

a esa propia regla, que ha de ser comprendida sumergiéndose en la obra. Por eso es que resulta imposible sistematizar la estética propia: si la *Aufklärung* abundó en artes poéticas y en tratados, el *Sturm und Drang* abunda en ideas sueltas, comentarios, notas, observaciones, pensamientos rapsódicos, con más ánimo destructivo que constructivo.<sup>215</sup>

Hilando más fino, puede distinguirse la *Geniezeit* como época del *Sturm und Drang* como movimiento literario en tanto éste sería una reducción a un determinado cenáculo puntual (como en Gotinga lo fue el *Göttinger Hain*, por ejemplo), que tuvo en Hamann a su mentor, en Herder y Gersternberg a sus primeros integrantes, y en Estrasburgo –donde se encontraron Herder y Goethe en 1770- su sede. De hecho, en la época se hablaba del “partido de Hamann y Herder” para referirse al grupo más o menos uniforme de jóvenes poetas rebeldes, que contaba entre sus miembros a Goethe, F. M. Klinger, J. M. Lenz, H. L. Wagner, F. ‘Maler’ Müller, J. H. Merck, y otros. Si se quiere ampliar el marco y designar al momento por la corriente predominante más allá de Alemania, ha de pensarse en la estética ‘sentimentalista’ o ‘emocionalista’, que oponía la exaltación de los sentimientos a la razón, y que podía propender fácilmente a la sensiblería lacrimógena (el máximo peligro de “la abundancia del corazón”, según el escrito homónimo y programático del Conde F. L. de Stolberg).<sup>216</sup> Por su exaltación del mundo subjetivo y su desinterés respecto de las categorías macrosociales, dicha corriente promovió la “psicología empírica” –*Erfahrungsseelenkunde*- y desalentó toda otra forma de política que no fuera la queja y la acusación más o menos personalizada. J. Schneider ha propuesto una relación posible entre *Sturm und Drang* y Sentimentalismo en tanto caras de una misma moneda: “el sentimentalismo debería considerarse como el lado pasivo de la época de los genios y con ello, como el anverso de su lado activo, o sea el *Sturm und Drang*” (Brugger, 1976: 16).

La compilación *Del carácter y arte alemanes* (1773), editada por Herder, se transformó en una especie de manifiesto extraoficial del grupo de los así llamados ‘*Stürmer*’, conteniendo dos fundamentales contribuciones de Herder, una de Goethe, una traducción del italiano Frisi, y un artículo de Justus Möser. Cabe mencionar dos datos curiosos de este raro escrito: la ocupación con la arquitectura (se incluyen artículos de Goethe y Frisi sobre arquitectura gótica), y la presencia de lo extranjero en una publicación presuntamente nacionalista (Herder reivindica a los bardos ingleses Shakespeare y Ossian, y se incluye un ensayo de lengua italiana). En rigor, esa peculiar publicación marcó el nacimiento ‘oficial’ del movimiento, mientras que sus ideas básicas se venían gestando desde años atrás ante todo en J. Hamann, así como en H.

<sup>215</sup> «Por el momento les preocupaba transferir la búsqueda general de libertad a la libertad del arte respecto de mandatos, prohibiciones y propósitos morales» (Markwardt, 1970 II: 303).

<sup>216</sup> Una frase del joven Goethe resume muy bien este programa desde la perspectiva del artista: “Quiero escribir porque me hace bien, y siempre que he escrito le hice bien a otros si les corrió la sangre por las venas y si sus ojos se humedecieron” (Goethe, 1999: 62).

Gerstenberg y el propio joven Herder, que encontró finalmente en Goethe a un discípulo y un aliado de lujo.

Lo dicho: el precursor del movimiento fue Johann G. Hamann, autor de *Hechos memorables de Sócrates* (1759) y sobre todo de la enigmática *Aesthetica in nuce* (1762),<sup>217</sup> a menudo señalada como el primer ataque sistemático a todo racionalismo en las artes. Sin embargo, Hamann aún piensa el ‘genio’ como lo hace J. K. Lavater, es decir, en forma cristiana, y más específicamente, de hecho, piensa en Cristo: como *genius* religioso de raigambre antigua y no como moderno *Genie* artístico. Comenta Jochen Schmidt: «Pero ante todo, las concepciones estrictamente religiosas de Hamann le confieren a la idea de genio en sí un valor distinto al del que una década más tarde adquirirá el genio de los miembros del *Sturm und Drang*. Una de las principales determinaciones del posterior concepto de genio, la de la autonomía, tal como se manifiesta decisivamente en el himno ‘Prometeo’ de Goethe, falta en el horizonte religioso de Hamann» (J. Schmidt, 1985 I: 98-99).

El otro aporte teórico provino de Heinrich von Gerstenberg, mucho menos recordado hoy y mucho más leído entonces, un aporte que se concentra en sus pioneras *Cartas sobre las particularidades de la literatura* (1766-67), lúcida exposición del concepto de genio y su relación con la razón y la imaginación (“donde hay genio hay invención, novedad, originalidad; pero no al revés” dice Gerstenberg; Ballin, 1962: 25). Su drama *Ugolino* (1768), de hecho, suele ser considerado el primer auténtico drama del *Sturm und Drang* por su efusividad y patetismo.

El incuestionable líder y cabecilla del grupo fue Johann Herder, que por ende es también un pionero de la idea de autonomía del arte.<sup>218</sup> En el segundo de sus tempranos *Bosquecillos críticos* (1769) había declarado: «En todos sus escritos el Sr. Klotz mezcla cruelmente monedas, gemas, pinturas y estatuas: ¡y no puede haber nada más distinto por su naturaleza, su finalidad y sus leyes! Una obra de arte existe a causa del arte: pero en un símbolo, sea dedicado a la religión, a la Constitución política o a la historia, el arte presta un servicio, es una sierva para otra finalidad, y así sucede con la moneda» (Herder, 1994a III: 419).<sup>219</sup> El sintagma “Una obra de arte existe a causa del arte [*Ein Kunstwerk ist wegen der Kunst da*]” hace de Herder, evidentemente, todo un fundador, si bien Markwardt parece exagerar un poco al señalar: «El joven Herder, que aquí desarrolla manifiestamente la idea de autonomía del arte, distingue así en forma explícita la obra de arte auténtica, pura, que existe por sí misma, de las formaciones

<sup>217</sup> “A pesar de sus obvias diferencias, Baumgarten y Hamann comparten la misma preocupación ante la incapacidad de las tradiciones racionalistas del siglo XVIII para explicar satisfactoriamente esa inmediatez de la relación sensorial del individuo con el mundo que es parte del placer estético” (Bowie, 1999: 16).

<sup>218</sup> Para un análisis actual de la compleja postura de Herder respecto de la autonomía del arte, v. Bollacher, 1990.

<sup>219</sup> Lamentablemente, la edición de DKV elimina los *Wälder* II y III por considerarlos obsoletos y demasiado extensos, según lo declara en el apéndice crítico. La referencia sigue siendo aquí la vieja edición de B. Suphan.

artesanales utilitarias, ‘al servicio’ de ciertos propósitos efectivos religiosos, políticos o historiográficos, como por ejemplo el arte de acuñar moneda» (Markwardt, 1970 II: 304). Poco a poco, no obstante, Herder parecerá ir desandando el camino de su tempestuosa juventud para volver al redil del *prodesse et delectare*,<sup>220</sup> acompañándolo con una progresiva incursión en el panteísmo, producto de sus lecturas de Spinoza. El punto álgido de este desarrollo será su diálogo *Gott* (“Dios”), de 1787, un escrito sobre la doctrina spinozista en el que Herder pondrá en clara sintonía a Spinoza, Leibniz y Shaftesbury, y una de cuyas conclusiones rezará: «Todas las fuerzas de la naturaleza actúan orgánicamente. Cada organización no es más que un sistema de fuerzas vivas, las que según leyes eternas de la sabiduría, la bondad y la belleza, sirven a una fuerza principal» (Herder, 1994: 791).<sup>221</sup>

Progresivamente, en el arte alemán crece el interés del poeta por su propio mundo, y en consecuencia aumentan las obras con problemática autorreferencial y metapoética, fuera de los géneros ensayísticos y filosóficos: *Los soldados* de Lenz, *Werther* de Goethe (incluso la ópera *Der Schauspieldirektor* de Mozart y J. G. Stephanie encuadra en esta pasión por la autorrepresentación y las técnicas especulares). En la literatura alemana, pronto aparecerán como formas más o menos estables los subgéneros del *Künstlerroman* y la *Künstlernovelle*: la ‘narrativa especular’ tan del gusto del Barroco se consolida, sólo que ahora lo hace como gesto más profesional que lúdico: «Esa salida del escritor de su previa libertad oficial y estamental hacia una situación de competencia libre, pero insegura, llevó a que la verdad artística no sólo se formulara por sí misma, sino a que también sirviera para justificar a la persona del poeta y su forma de vida. Así que esos motivos de prestigio, los cuales tanto dieron pie a la novela de artista [*Künstlerroman*], en la que muchas veces la cuestión era la fundamentación de la posición ventajosa del escritor, como exigieron esforzarse en pos de una ética profesional, fueron no en última instancia los que hubieron de consolidar la posición libre del escritor» (Haferkorn, 1974: 139-140). La autorreflexión y la *mise en abîme* indican que, como bien lo explica M. H. Abrams, hacia la época empieza a generarse una “teoría expresiva” de la creación literaria, según la cual la ‘autenticidad’ del poeta es el único parámetro de valor para sus obras.<sup>222</sup> En las *Observaciones sobre el teatro* (1773) de Jakob Lenz, por ejemplo, el subjetivismo y el anticlasicismo abjuran de Aristóteles y el Neoclasicismo francés, sustituyendo las ‘tres unidades’ por una nueva y única unidad de punto de vista, que por supuesto es la del

<sup>220</sup> «El joven Herder, alentado por Hamann a reafirmar los sentidos y las pasiones, parece recorrer ya muy determinadamente el camino hacia una autonomía del arte, de la que más adelante se retraerá, cuando el Clasicismo haya establecido el arte plenamente en su propio derecho [*Eigenrecht*] y validez [*Eigengeltung*] » (Markwardt, 1970 II: 303-304).

<sup>221</sup> Markwardt destaca el papel del *Organismusedanke* (la “idea de organismo”) propio del *Sturm und Drang* para el posterior Clasicismo (Markwardt, 1971 III: 4).

<sup>222</sup> V. Abrams, 1962: 38s.

poeta, de modo que el perspectivismo del autor ‘genial’ es lo que hace a la cohesión de la obra:<sup>223</sup> “El verdadero poeta no combina a voluntad en su imaginación lo que los señores gustan en llamar ‘la bella naturaleza’, pero que, con su perdón, no es más que naturaleza malograda. Tiene su punto de vista y *combina como corresponde*. Su retrato podría ser confundido con el objeto, y el Hacedor lo observa como a aquellos pequeños dioses que –con su chispa en el pecho- ocupan los tronos de la tierra para conservar a un mundo pequeño según su ejemplo” (Rohland / Vedda, 2004: 279-280). Y en *Los soldados* (1776), última obra antes de que se desatara su demencia esquizoide, Lenz ironiza sobre la influencia nociva de la literatura sentimental en la juventud: la condesa De la Roche le reprocha a Marie, la heroína, no conocer el mundo y leer en cambio «*Pamela*, el libro más pernicioso que puede leer alguien en tu situación» (esc. 10, acto III). Que lo diga una aristócrata basta para saber que Lenz se burla de la gente bien pensante y pacata, que vive reprimiendo sus sentimientos y generando frustración por doquier. No de otra cosa se trataba ya *El preceptor* (1774), en la que un preceptor privado acababa castrándose al no poder consumir su amor con su joven alumna, de la que está perdidamente enamorado. En esa obra se consumaba la culpa morbosa con la que la literatura burguesa alemana representa a la aún autodestructiva e impotente burguesía alemana, siguiendo el proceso iniciado por la *Emilia Galotti* de Lessing, donde un modesto padre de familia prefería matar a su hija antes que verla deshonrada por un noble disoluto, y el joven Werther, que pone fin a su vida por no poder acceder a su amada.

Pero no cabe duda de que el astro del momento es Goethe. *De la arquitectura alemana* (1773) es su primer trabajo con cierto alcance público, una exaltación del genio<sup>224</sup> y del arte gótico (en tanto forma primitiva alemana) donde se advierte ya su pensamiento organicista: “Para el genio los principios son más nocivos que los ejemplos. Es posible que antes de él algunos individuos hayan elaborado partes individuales; él es el primero de cuya alma brotan las partes crecidas juntas en un todo eterno” (Brugger, 1976: 139). Pero no se trata ciertamente de un joven esteticista, sino de alguien que ya ha integrado el valor de la ‘formación’ en su sentido más amplio: “El arte es formativo mucho antes de ser bello y, sin embargo, es arte verdadero y grande, y a menudo hasta más verdadero y grande que el arte bello mismo. Porque en el hombre hay una naturaleza formativa que, una vez asegurada la existencia humana, en seguida se muestra activa” (Brugger, 1976: 144).

<sup>223</sup> Idea similar encontramos en la defensa que hiciera Justus Möser en 1781 del *Götz* de Goethe, destacando la perspectiva del poeta como punto que unifica y supera todas las visiones parciales, acercándose así a Dios. Cfr. Wittkowski, 1990: 1.

<sup>224</sup> El viejo Goethe dirá de esta etapa juvenil en su tardío *Poesía y verdad*: “Había llegado yo al extremo de considerar completamente como naturaleza el talento poético que me era innato, tanto más cuanto que él mismo me llevaba a considerar la Naturaleza como su objeto. [...] Volvía a entrarme aquel antiguo afán de no comunicar esas cosas sino recitándolas, y parecíame horrible trocarlas por dinero” (Goethe, 1991 III: 814).

En Goethe, desde sus comienzos mismos como escritor se anuncia ya lo que será su tónica en cuanto a la teoría: el hecho de que ésta está incorporada a la praxis misma. A diferencia de sus colegas de talante o netamente teórico o netamente ‘práctico’, Goethe sólo reflexiona críticamente en ensayos breves –como *De la arquitectura...*– o aprovechando traducciones o reseñas, pero no deja de tematizar el problema de la autonomía del arte en sus obras mismas: el “fragmento dramático” y luego oda inconclusa *Prometeo* (1774),<sup>225</sup> la novela epistolar *Las penas del joven Werther* (1774) y el innovador drama histórico *Götz von Berlichingen* (1773) son tres claros ejemplos de cómo el joven Goethe piensa el problema desde los tres grandes géneros literarios.

La mejor instantánea del joven Goethe la ofrece una consideración detenida de su casi obsesión juvenil por la figura de Prometeo.<sup>226</sup> Desde Tertuliano y pasando por la insoslayable referencia de Shaftesbury, Prometeo había sido el emblema más apto para comparar a Dios con la criatura terrestre y humana. El *Prometeo* goetheano tiene un valor programático indudable porque, además de su contenido, el autor dudó entre el drama y la lírica para darle forma y al cabo, tras muchos devaneos, no quiso publicarlo, advertido de la radicalidad de lo allí dicho. Pues por primera vez el *topos* prometeico era esgrimido para radicalizar la blasfemia y explorar las consecuencias del orgullo rebelde. Las apelaciones a lo mitológico y el lenguaje orgánico confieren a la oda un tono *sub specie aeternitatis*, pero la investigación, apoyándose sobre todo en los propios comentarios de Goethe en su *Poesía y verdad*, no ha dejado de ver en ella una proclama del poeta. En esta línea, Gadamer ha concluido que “la figura de Prometeo no era para Goethe un motivo poético entre tantos otros, sino una identificación muy especial [...] Goethe relata que en aquel tiempo su talento poético representaba el ‘fundamento más seguro’ de su sentimiento de vida y se reconocía precisamente en aquella autonomía productiva de que Prometeo alardea al hacer hombres. Con ello, Goethe sigue ese concepto que desde el Renacimiento se había asentado en la autoconciencia de la humanidad y que consideraba al artista como un ‘segundo Dios’ (*alter deus*, Scaliger), un segundo creador; concepto que Shaftesbury había proporcionado al siglo XVIII, en el símbolo de Prometeo. Y esta ilación de ideas ha entrado en el concepto moderno de lo creativo y vive, desde el *Sturm und Drang*, en la conciencia general, como culto a la personalidad y al genio” (Gadamer, 1949: 31). Pero también leemos que el Prometeo goetheano es una alegoría del escritor burgués, y *a fortiori*, del burgués en general: «Goethe remite así la imagen de Prometeo a su propia situación como autor [...] Y

<sup>225</sup> Para la larga lista de bibliografía que justifica pensar «la oda como poema programático del *Sturm und Drang* desde el comienzo mismo», cfr. Selbmann, 1994: 261-262.

<sup>226</sup> Un tema, por ende, favorito en la Germanística, desde Gadamer, 1949 hasta Lämmert, 1985 (un estudio bibliográficamente muy actualizado).

alude con ello ya al moderno escritor burgués, el autor bajo las condiciones de las formas de producción capitalista de Europa, cada vez más en desarrollo hacia fines del siglo XVIII» (Metscher, 1974: 386-387).<sup>227</sup> Y en un contexto más amplio: «Prometeo, el artista autónomo y que crea absolutamente por sí solo, es el exponente de una humanidad que se empeña social, política e intelectualmente en pos de una autodeterminación. El concepto de autonomía señala la separación de las autoridades recibidas. Se trata de la emancipación respecto de ciertas dependencias ya no más aceptables: tanto de reglas poéticas y modelos literarios como de límites estamentales y afirmaciones religiosas. Dicha separación, que como renuncia a la vigente imagen divina alcanza su explosividad en la oda *Prometeo* de Goethe, no podía darse en calidad de proceso crítico-negativo sin apelar a una nueva autoridad, más confiable. De acuerdo con la nueva autoconciencia, se le atribuyó al genio, que se apoyaba en su propia fuerza productiva» (J. Schmidt, 1985 I: 264).

Para un justo posicionamiento de los logros del *Sturm und Drang* respecto de la autonomía del arte, valdrá la pena citar *in extenso* la ecuánime ponderación de Bruno Markwardt: «Sin embargo, la libertad respecto a fines ni remotamente se muestra en la voluntad artística [*Kunstwollen*] del *Sturm und Drang* con tanta claridad y nitidez como en la voluntad artística del Clasicismo.<sup>228</sup> En el mejor de los casos, se trata de una liberación del arte predominante en el sentimiento vital [*Lebensgefühl*] y el artístico, pero no de una liberación del arte autocrática [*alleinherrschend*]. No fueron sólo los pensamientos críticos de J. J. Rousseau sobre la amenaza ética y humana en general (de los ginebrinos) a manos del arte escénico en la epístola a D'Alembert (1758), ni la defensa propia respecto del arte 'estetizador' y rococó lo que, por caso, permite explicar una y otra vez en los dramas del *Sturm und Drang* la problemática de los valores y efectos estéticos sobre el esteta [*Schöngeist*] en tanto tipo humano, sobre las lecturas de los estetas o sobre el público de la comedia: tanto en el *Preceptor* como en los *Soldados* de Lenz, tanto en [el drama] *Sturm und Drang* como en la *Mujer que sufre* de Klinger, tanto en el *Götz* de Goethe como en *Intriga y amor* de Schiller. Aparte de que mucho de eso no había de apuntar al arte en sí, sino de modo satírico al arte enemigo, y en parte también había de ayudar a caracterizar a los exponentes de una semejante hostilidad a la comedia y la novela como filisteos ya más o menos pintados por la Ilustración; fue ante todo la tendencia activista, sociocrítica del *Sturm und Drang* lo que mostró ya en el drama de denuncia, más de protesta que de reforma, una cierta predisposición a virar de la sujeción funcional [*Zweckbindung*] moral a una sujeción

<sup>227</sup> Las respectivas citas muestran los distintos énfasis que se hacen en un suscriptor de la hermenéutica heideggeriana como Gadamer y un investigador bajo la impronta del materialismo histórico como Metscher.

<sup>228</sup> Formado a principios del siglo XX, Markwardt utiliza con frecuencia el concepto de "voluntad artística" (*Kunstwollen*) de Aloïs Riegl, acuñado para dar cuenta de ciertas coincidencias epocales en las artes.

funcional en cierto modo política, evadiendo –por así decirlo- el ámbito de la libertad de propósitos puramente artística, o mejor dicho, sencillamente pasándolo por alto con toda la energía juvenil» (Markwardt, 1970 II: 306).

A fines de 1775, tras viajes y estadías en Estrasburgo y Suiza, Goethe deja su Francfort natal y se instala en la Corte de Weimar (donde ya estaba activo Christoph M. Wieland), trayendo consigo poco después a Herder, de quien sin embargo se irá distanciando rápidamente. Con las cabezas del movimiento al servicio de la aristocracia y los demás miembros aburguesándose o descarriándose por Europa, el *Sturm und Drang* va llegando a su fin. Quizás pueda señalarse 1781 como fecha oficial de defunción: en ese año logra estrenar Schiller –que sólo perteneció al *Sturm und Drang* a distancia- su debut teatral *Los bandidos* en Mannheim, muere Lessing, Kant publica su *Crítica de la razón pura*, y Moritz publica su drama *Blunt*, «un magnífico canto de despedida a la literatura del *Sturm und Drang*: tanto su consumación como su fin» (Luserke, 1993: 67).

## IV. Formulación

*Índice:* 1. K. P. Moritz; 2. I. Kant; 3. F. Schiller; 4. J. W. Goethe.

*Sumario:* La elaboración explícita de la categoría de ‘autonomía’ del momento estético o del momento artístico es tetralógica y virtualmente simultánea. Su primer formulador expreso es Moritz, su primer sistematizador es Kant, su primer problematizador tenaz es Schiller, y Goethe, que más que pensarla ha tratado de *vivirla*, atraviesa de modo directo o indirecto esos pensamientos, como modelo o como socio. Sólo a partir de estos cuatro autores se puede pensar la idea en forma plena (en lo tocante a los planos de la producción, de la obra y de la recepción, incluyendo la ‘función social’ del arte) y con todos los matices posteriores.

### 1. Karl Philipp Moritz

En el pensamiento alemán, entre los investigadores más documentados y los especialistas recientes hoy ya hay un consenso casi pleno –si bien tardío– al respecto.<sup>229</sup> aunque jamás aparecen en su obra términos tales como ‘autonomía’ o ‘autodeterminación’ con relación al campo artístico o al fenómeno estético, K. P. Moritz (1756-1793) es el auténtico padre fundador de la idea de autonomía del arte, al menos en su sentido amplio, y ciertamente no sin claros anticipos. En esto, Moritz ha desplazado doblemente a Kant, en quien se veía hasta hace unas décadas un absoluto originario incluso en materia de estética.<sup>230</sup> Hoy, cuando se reconoce a Moritz su lugar como pionero, no deja de recordarse en cambio el proceso que lo precedió: «Fuera de Moritz mismo con su pequeño artículo *Ensayo de unificación de todas las bellas artes y ciencias bajo el concepto de lo ‘acabado en sí mismo’* (1785), nadie había fundamentado el ya anunciado valor propio y superior del arte con la evidencia de que las obras maestras poseen: 1) otros dominios vitales, y 2) una posición autónoma respecto del receptor, así como 3)

<sup>229</sup> Sobre ese olvido, bastará recordar las viejas quejas de Szondi, que remite el inicio de los estudios sobre este autor a 1889 (Szondi, 1992: 52). La obra y la figura de Moritz, en efecto, se recolocaron en el canon literario recién a comienzos de los años setenta, gracias a las discusiones por la unilateralidad del canon clásico (cfr. Saine, 1971, y Minder, 1974). La situación actual es muy distinta: «Ha habido un fuerte interés por la teoría literaria y aún más fuerte por las ‘figuras marginales’ del Clasicismo, como Karl Philipp Moritz, cuyo tratado *Sobre la imitación formativa de lo bello*, de 1788, se eleva a declaración fundacional de la estética de la autonomía. En la retrospectiva de la historia teórica y conceptual, eso está claro sin mayor discusión» (Wittkowski, 1990: 1). Para un recuento de este proceso, v. Costazza, 1996: 11, así como su bibliografía final; este volumen, más aquel con el que el autor continuó sus estudios sobre Moritz en 1999, constituye un exhaustivo –por no decir definitivo– análisis tanto de los principales temas moritzianos como de su tratamiento a lo largo de la historia.

<sup>230</sup> Tal dignidad le había sido conferida, como se sabe, ante todo por el Neokantismo: “Hasta la época de Kant, la filosofía de la belleza significa siempre un intento de reducir nuestra experiencia estética a un principio extraño y a sujetar el arte a una jurisdicción extranjera. Fue Kant, en su *Crítica del juicio*, el primero en proporcionar una prueba clara y convincente de la autonomía del arte. Todos los sistemas anteriores buscaban un principio dentro de la esfera del conocimiento teórico o de la vida moral” (Cassirer, 1977: 206).

un modo de ser autónomo en sí mismas. Nuevos eran algunos argumentos y su exposición enfática, pero no el concepto intelectual en sí. Shaftesbury y ante todo Leibniz lo habían precedido, seguidos por Herder y Goethe con sus ensayos sobre Shakespeare y la arquitectura alemana» (Wittkowski, 1990: 1).

En efecto, hasta sus escritos teóricos, concentrados mayormente en el lustro que va de 1785 a 1790 (y que incluye un viaje a Italia entre 1786 y 1788 coincidente con el de Goethe, de quien se hizo amigo íntimo), la cultura europea había desarrollado atrevidas concepciones de la libertad del artista en tanto *auctor* y en tanto genio, por lo general en correlato con la emancipación de los estamentos plebeyos y el ascenso social de la burguesía. Pero Moritz va un paso más lejos: sin hacer alardes de su independencia como autor (experiencia que apenas si conoció personalmente en vida, y no sin polémicas<sup>231</sup>), en él aparece pioneramente, sin embargo, la proclamación de la libertad total de la obra de arte en sí, y como correlato lógico, la libertad del receptor. Puede verse en él a un continuador de la visión organicista de la obra y de la visión sensualista del órgano receptor, en una línea que va de Baumgarten a Mendelssohn; puede verse en él a un mero anticipador de Kant y del Clasicismo de Weimar, desprolijo y asistemático,<sup>232</sup> o a un malogrado intelectual, que por querer ser polifacético no brilló en ningún campo y que se consumió demasiado pronto como para madurar sus propios desarrollos;<sup>233</sup> mas la originalidad de sus planteos estéticos es hoy innegable. El poco claro lugar de Moritz en el Clasicismo alemán, en todo caso, es el de una especie de fundador seminal, un clasicista *avant la lettre*, y no se sabe si hubiera suscripto enteramente a las concepciones, por ejemplo, de los “Amigos del arte de Weimar” (*Weimarer Kunstfreunde*) reunidos en torno a la revista *Propyläen*, que por su parte sin embargo abrevaron reconocidamente de su *Ensayo de una prosodia alemana* (1786).<sup>234</sup> Como sea, el gran especialista en Moritz A. Costazza ha señalado recientemente que «la interpretación biográfica y psicológica ha relegado la relevancia para la historia de las ideas de la estética de Moritz» (Costazza, 1996: 8), una estética, entonces, a la

<sup>231</sup> Cfr., por ejemplo, la compilación de Reiner y Sauder titulada *Moritz contra Campe* (1993), que documenta la campaña de mutua difamación a la que se sometieron el autor y su editor con motivo de una publicación, y que muestra la necesidad apremiante de conseguir condiciones laborales dignas por parte de los escritores del momento. Es preciso destacar, asimismo, el esfuerzo editorial cuantitativo de Moritz: pocos autores publicaron tanto y tan variado en tan poco tiempo como él.

<sup>232</sup> Según lo caracterizara epistolariamente su hermano en cartas a Jean Paul (v. Costazza, 1996: 13).

<sup>233</sup> Imagen que ante todo promovió Goethe. Cfr. su carta a Charlotte von Stein del 13-16/12/1786, en la que lo describe como «un hermano menor mío, de mi mismo tipo, sólo que descuidado y perjudicado por el destino justo allí donde a mí me benefició y me favoreció» (Goethe WA IV 8: 94). A esto hay que sumar la ambigua reseña del ensayo *Imitación formativa de lo bello*, elogiosa pero llena de objeciones y matices, que Goethe publicó en *Der Teusche Merkur* en julio de 1789, y la intercalación de algunos párrafos de este escrito crucial en el *Viaje a Italia* (1816-1817), donde Goethe declara que el “folleto había surgido como fruto de nuestros diálogos, que Moritz luego aprovechara y moldeara a su manera” (Goethe, 1991 III: 1395).

<sup>234</sup> Goethe, en carta a Herder (10/1/1787), y Schiller, en carta a Goethe (23/8/1794), elogian la *Prosodia* de Moritz por sus apreciaciones inspiradoras para los poetas alemanes.

que hay que organizar y poner en su debido contexto espacio-temporal. En vez de verlo como una *rara avis*, es preciso situarlo como un hijo de su tiempo, reconociendo además sus facetas más olvidadas: la de psicólogo y pedagogo, campos, ambos, que nutrió con abundante producción específica, y que de ninguna manera están desligados de la estética.

Por cierto, la idea de un todo organizado artificialmente, de lo perfecto en sí mismo por su unidad ya estaba anunciada –aunque elípticamente– en el capítulo 7 de la *Poética* de Aristóteles, donde se señala a la tragedia como una totalidad cerrada, y que en el pensamiento alemán esa noción pasa muy diversamente, entre otros, por Leibniz y por Lessing. Pero esa idea básica no conoció desarrollo más radical que el que Moritz propone en su innovador *Ensayo de unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo ‘acabado en sí mismo’* (1785),<sup>235</sup> publicado por primera vez en la destacada revista *Berlinische Monatsschrift*, un órgano insigne de la *Aufklärung* –y por ende abocado mayormente a la pedagogía y la moral– en el que apenas un año antes había estallado un célebre debate sobre la cuestión de qué era la Ilustración, con Kant como protagonista.<sup>236</sup>

En el inicio mismo de este opúsculo, llaman la atención dos factores relevantes: la alusión clara –aunque implícita– a *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* (1746) de Charles Batteux hecha en el título y en el comienzo, y la dedicatoria a su amigo Moses Mendelssohn (suprimida en la segunda versión),<sup>237</sup> en quien Moritz reconoce –y con justicia– a todo un pionero. En efecto, si la “imitación” (*Nachahmung*) ha quedado superada como principio unificador a manos del principio del “placer” (*Vergnügen*), Moritz se propone distinguir aquí dos tipos de placer en atención a la causa y la utilidad: «Cuando se trata de lo meramente útil, no hallo placer en el objeto mismo, sino más bien en la idea de la comodidad o el bienestar que el uso de dicho objeto despierta en mí o en otro. Me sitúo, por así decirlo, en el centro, donde percibo todas las partes del objeto, esto es, lo contemplo como un medio desde el cual yo mismo –en la medida en que de esta forma mi perfección [*Vollkommenheit*] resulta promovida– soy la finalidad. El objeto meramente útil no es entonces en sí algo total o consumado [*in sich Ganzes oder Vollendetes*], sino que llega a serlo recién cuando alcanza su finalidad en mí o cuando se consume en mí. En la contemplación de lo bello, sin embargo, extraigo la finalidad [*Zweck*] de mí mismo y la transfiero de nuevo al objeto mismo: no lo contemplo como algo acabado en mí

<sup>235</sup> El título original es *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‘in sich selbst Vollendetes’*. “*Schöne Wissenschaften*” era la forma en que se introdujo en el idioma alemán el concepto francés de *belles lettres*; debe entenderse, por lo tanto, más como “bellas letras” que como “bellas ciencias”.

<sup>236</sup> Th. Saine parece haber sido el primero en insistir sobre el aspecto ilustrado de Moritz y sus vínculos con el “racionalismo berlinés” (Saine, 1971: 28s.).

<sup>237</sup> Moritz veía ante todo en las *Consideraciones sobre las fuentes y las relaciones de las bellas artes y ciencias* (1757) de Mendelssohn al escrito que cambió el de la imitación como principio básico de las artes por el del placer.

mismo, sino como algo *acabado en sí mismo*, algo que constituye una totalidad, entonces, y que me brinda placer *por su propia causa*» (Moritz, 1997: 943).<sup>238</sup> De este particularísimo placer moritziano ha podido señalar Bernd Bräutigam en un excelente artículo: «El placer del que aquí habla Moritz no se refiere a momentos aislados de la obra, sino que lo que propicia el placer es la experiencia –sólo hecha posible por la inversión estética de la finalidad- del no estar sujeto [*Nichtfixiertsein*] a funciones determinadas, o sea, una experiencia de libertad. Aquí se hace patente por qué los escritos estéticos de Moritz pudieron merecer el interés de Schiller. En las ideas sobre ‘Lo más noble [*Edelste*] en la naturaleza’, desarrolladas en muy estrecha relación al *Ensayo de unificación...*, Moritz detalla que no se debe mirar al ser humano ‘nunca como un ser meramente útil [*nützlich*], sino a la vez como un ser noble [*edles*]’. Pero dado que puede perderse con referencias extrañas, la más notable tarea del arte ha de ser la de amigarlo con su ‘peculiar valor en sí mismo’. La experiencia estética es así concebida como experiencia de autoconfirmación. [...] Con escapismo o esteticismo, esto poco tiene que ver» (Bräutigam, 1990: 253-254).

En la definición de la perfección artística de Moritz –que tiene como modelo a las artes plásticas, en tanto se define por la contemplación- resuenan lejanos aunque perceptibles ecos teológico-metafísicos, en especial de Leibniz (si bien muy reelaborado). Y por lo tanto, el abordaje de Moritz tiene un necesario corolario ético: «Mientras lo bello atrae completamente hacia sí nuestra contemplación, la aparta por un momento de nosotros mismos y hace que parezca que nos perdemos en el objeto bello; y ese perderse, ese olvidar nuestro yo es precisamente el máximo grado del placer puro y no egoísta (*uneigennützig*)<sup>239</sup> que nos proporciona lo bello. En ese instante, le ofrendamos nuestra limitada existencia individual a una especie de existencia superior. Por ende, el placer de lo bello debe aproximarse cada vez más al amor no egoísta, si es que ha de ser auténtico» (Moritz, 1997: 945-946).

Al tratar de describir la perfección de la obra de arte, además, Moritz entabla un diálogo con toda la tradición filosófica occidental respecto de la causalidad, una tradición que también se remonta a Aristóteles y a Leibniz. Así como en la *Monadología* (§ 50) leemos una gradación de las cosas en atención a sus causas: “Y una criatura es más perfecta que otra, cuando se halla en

<sup>238</sup> Tratándose de una pieza clave para nuestro estudio, optamos por traducir nosotros del original y descartar la versión previa, algo confusa y de todos modos incompleta, que se halla en Arnaldo, 1994: 81-84.

<sup>239</sup> Sobre este rasgo, que anticipa el “desinterés” kantiano, observan Hollmer y Meier en la edición crítico-filológica de las obras de Moritz: «El vínculo sustancial de lo bello con una cualidad ética, la del ‘no egoísmo’ [*Uneigennützigkeit*], se exalta gracias a la idea spinoziana de una ‘necesidad’ interior de la fuerza activa, con lo que el ámbito de la estética adquiere una expansión de dimensiones histórico-filosóficas» (Moritz, 1997: 1286). Aunque sin marcar específicamente las coincidencias, Minder había observado ya que los escritos masónicos de Moritz expresaban ciertas ideas comunes a su estética; en una de las citas que hace de ellos (lamentablemente, no recogidos en su integridad por la reciente edición de *DKV*) leemos: «Un ser humano activo con una finalidad [*Zweck*] y una intención, y sin egoísmo [*uneigennützig*], que en sus emprendimientos está lo menos limitado posible: ése un francmasón» (Minder, 1974: 172).

ella algo que valga para dar razón de lo que ocurre en la otra, y es por esto por lo que se dice que actúa sobre la otra” (Leibniz, 1984: 37), en Moritz podemos leer una deducción lógica de este postulado: «Lo único verdaderamente acabado en sí mismo es sólo la naturaleza íntegra en tanto obra del creador, que exclusivamente puede abarcarla toda con su mirada, y que retrotrae a sí mismo la finalidad de ese grandioso objeto. En la medida en que ahí la finalidad y el medio confluyen en una unidad, lo bello supremo se muestra sólo a los ojos de Dios» (Moritz, 1997: 953). Al exaltar la obra de arte a una dimensión supramundana e intemporal, Moritz ciertamente la extrae de su contexto real tanto de producción como de recepción, y la eleva al nivel de un ente divino sin causa ni efecto; sobre esta operación de radicalización P. Bürger podrá decir: “La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad” (P. Bürger, 1997: 99-100).

A la fe leibniziana en Dios como intelecto se le sumará poco después, durante el viaje por Italia, la fe spinoziana en Dios como fuerza o energía vital, como *natura naturans*. En Moritz, las reminiscencias spinozianas afluyen ante todo vía Herder, y sobre todo por su escrito *Gott* (1787), que Moritz leyera junto a Goethe durante su viaje por Italia.<sup>240</sup> Pero la filiación más específica y tradicional, y con la que las perspectivas críticas recientes han debido enfrentarse, es la que a partir del alsaciano Robert Minder ha puesto a Moritz en línea directa con el Pietismo franco-alemán,<sup>241</sup> haciendo derivar todas sus concepciones estéticas de ideas y actitudes místico-religiosas con claro sentido conservador, si no reaccionario: «El rasgo distintivo histórico-filosófico de la estética moritziana aclara también su concepción pasiva de la recepción de obras de arte. *Amor y compasión* son las determinaciones que Moritz exige para la recepción contemplativa. [...] El acto de recepción, como Moritz lo describe, no sólo pone el receptor en un acuerdo armónico con la belleza que contempla en la obra, sino también con la realidad circundante» (C. Bürger, 1977: 128).<sup>242</sup> Al identificarse la extracción familiar pietista de Moritz, se estableció una relación lineal entre su estética y los rasgos más destacados de esa secta religiosa: el quietismo y la introspección, una relación que recién en los últimos años ha quedado desmontada.<sup>243</sup> Pero aún a mediados de los setenta, Christa Bürger citaba la frase final

<sup>240</sup> En su clásico –y ya muy superado– estudio sobre “el problema de la irracionalidad en el arte”, A. Baeumler se apoyaba en este tipo de datos para aseverar que «la estética de Moritz [...] no es otra cosa que una transposición del concepto universal de la metafísica de su época a la esfera estética» (Baeumler, 1981: 250).

<sup>241</sup> Richard Newald ha señalado la fuerte interrelación que se dio entre el Pietismo y la actividad literaria en De Boor / Newald, 1967 V: 436-444.

<sup>242</sup> La coincidencia crítica, en este sentido, entre R. Minder y C. Bürger ha sido fuertemente discutida, con el tiempo, por H. J. Schrimpf (1980) y A. Costazza (1996 y 1999).

<sup>243</sup> Con su extenso –y algo repetitivo– tratado sobre el “Sentimentalismo” (o “Sensibilismo”), G. Sauder marcó un hito en la reevaluación de ciertas relaciones tradicionales entre arte y religión en la segunda mitad del siglo XVIII

del ensayo *La miseria humana* de Moritz («pues he aprendido a retraerme en el momento de mi existencia cuando todo a mi alrededor oscila») y juzgaba severamente –desde la óptica del materialismo histórico- la actitud de retraimiento personal, que veía como dato fundante de la postura estética –y de la poética escritural- del autor: «La estética de Moritz se comprende a partir de su socialización pequeño-burguesa. [...] El sentimiento de inferioridad del pequeño trabajador manual, categoría a la que Moritz pertenece no sólo por nacimiento sino también por su formación y actividad profesional (recién después de un largo y aventurero calvario profesional pudo dar el salto a una carrera como funcionario prusiano), encuentra una compensación en la exaltación de la propia interioridad. Así surge una conciencia que transforma todos los problemas provenientes del exterior en problemas de la interioridad» (C. Bürger, 1977: 129-130).<sup>244</sup> Para refrendar esta tesis, la autora citaba incluso una de las “*Notabilia*” (*Denkwürdigkeiten*) de Moritz que funciona como perfecto contraejemplo del fenómeno: al describir al trabajador manual, Moritz lo define como quien «trabaja para una finalidad que no existe en su cabeza, sino en la de otra persona» (C. Bürger, 1977: 123).

Sin embargo, la constatación que formula Moritz en el mismo escrito de que «está en el poder del ser humano el someterse voluntariamente a la necesidad» (Moritz, 1997: 38), que C. Bürger no cita, se cimenta en su visión ilustrada de la moral humana en tanto capacidad auto-determinante plena. Es el ideal de igualdad absoluta entre todos y de libertad absoluta dentro de todos lo que subyace a la ética de Moritz, con la que su estética guarda una notable correspondencia (así como su pedagogía y su “psicología experimental”<sup>245</sup>). En un importante y breve trabajo titulado sugestivamente *Sobre el auto-engaño* (1791), de hecho, escribe el autor: «El alma sólo puede llegar a un equilibrio duradero consigo misma si la fuerza [*Kraft*] y la voluntad coinciden armónicamente. [...] Cada fuerza anímica [*Seelenkraft*] que educa a su medida es, sin comparaciones, lo máximo para sí misma. Nadie tiene derecho a *aparentar* para encolumnarse, sino que cada quien posee la materia y el valor como para hacerlo en sí mismo» (Moritz, 1999: 904-905).<sup>246</sup>

---

alemán (por ejemplo: «La introspección [*Selbstbeobachtung*] ya no puede ser considerada exclusivamente un rasgo característico del Pietismo»; Sauder, 1974 I: 110). Sobre Moritz en especial, v. *ibid.*, 121s.

<sup>244</sup> Wittkowski condena específicamente todo este pasaje de la autora por su unilateralidad (Wittkowski, 1990: 28). Otra muestra de la postura de la autora la hallamos aún en Olechnowitz: «Ante la ‘totalidad que existe para sí’ de la obra de arte, sólo una actitud de recepción contemplativa es la única adecuada. A raíz del dominio de la bella obra de arte, el proceso de recepción exige del receptor que se subordine a ciertas formas de comportamiento que Moritz describe metafóricamente con los conceptos de ‘entrega’ [*Hingabe*], ‘amor’, ‘compasión’ y ‘sacrificio’, cuyas connotaciones religiosas son evidentes» (Olechnowitz, 1981: 85).

<sup>245</sup> Moritz fue, de hecho, uno de los promotores de la denominada *Erfahrungsseelenkunde* o “psicología experimental”, disciplina sobre la que editó una revista con el significativo título de *Gnothi Sautón*, el “conócete a ti mismo” del Templo de Delfos.

<sup>246</sup> Cabe acotar, marginalmente, el uso recurrente por parte de Moritz del término *Kraft* (“fuerza”). En efecto, es una marca filológica del spinozismo a la Herder, quien se valió tanto de este vocablo que lo impuso en sus lectores con las más diversas formas: “fuerza activa”, “fuerza viva”, “fuerza sintética”, etc.

Lo dicho: es preciso reinsertar a Moritz en su momento específico, sistematizando *toda* su obra, a fin de comprender que en todo caso las corrientes del individualismo protestante y la interioridad pietista convergían en él con las convicciones ilustradas acerca de la capacidad crítica y productiva como fundamento del hombre. La autonomía del arte va de la mano con la autonomía del sujeto, lo cual supone la existencia de tanto sujetos lúcidos y comprometidos como sujetos absolutamente sumisos y enceguecidos.<sup>247</sup>

Se puede observar que Moritz, que exploraría profusamente el aspecto desde el punto de vista del artista en su obra narrativa, casi no aborda en este trabajo fundacional la cuestión de la producción, sino ante todo la de la obra —“acabada en sí”— y la de la recepción, donde se afilia a la prosapia del “desinterés”, y más aún, a la de la absoluta indiferencia ante el receptor.<sup>248</sup> Y es que el factor clave de la nueva autonomía del arte es justamente la obra: «Con el concepto de Moritz de la obra de arte como totalidad orgánica cerrada en sí misma y la forma de recepción contemplativa resultante, se funda una estética de la obra. [...] Moritz consuma así el giro de la poética del efecto hacia una teoría del arte orientada por la poética de la obra» (Olechnowitz, 1981: 87). De hecho, la belleza es ahora propia del objeto artístico: «Lo auténticamente bello no se halla meramente en nosotros y nuestro modo de pensar, sino *fuera de nosotros*, en los objetos mismos» (Moritz, 1997: 1018).

Siguiendo a quienes cuestionan la originalidad de esta idea de Moritz y procuran elaborar una genealogía de ese presunto hallazgo, la prosapia de la idea de lo acabado o consumado en sí mismo puede remontarse incluso hasta fuentes muy antiguas: «Las doctrinas platónicas y agustinianas del amor que culminan en la contemplación desinteresada y el goce de un objeto de valor y belleza últimos [...] como un fin en sí mismo, y por su propio valor, constituyen ambas el modelo contemplativo y el vocabulario distintivo de la teoría del arte de Moritz. La diferencia con ellas seguramente es radical: el absoluto platónico y el Dios agustiniano han sido desplazados por un producto humano, la autosuficiencia de la obra de arte, y el órgano de contemplación, el ojo de la mente, se ha transformado en el ojo físico» (Abrams, 1991: 165). Pero también existen quienes subrayan lo radicalmente novedoso. Szondi, por ejemplo, habla de “la nueva dignidad y autonomía de la obra de arte que Moritz postula” y destaca “la inversión, la *revolutio*, a la que Moritz da lugar en el tema, una liberación del arte de las cadenas de la moral,

<sup>247</sup> «Es obvio que ética autónoma y arte autónomo se unen. Éste quiere que aquella produzca, diríamos, un efecto ‘autónomo’: autónomo frente a la influencia del Estado y la Iglesia, pero además autónomo —lo cual acerca más aun al arte autónomo y la ética autónoma— ante determinaciones externas, efectos en general; o sea, justamente ante aquello en lo que termina todo efecto, en especial político. De aquí que se haya discutido la intención respecto del efecto propia del arte autónomo. Un malentendido que igualmente se desprende del modo de pensar de la época. También Moritz, los weimareanos y sus contemporáneos querían, lógicamente, ‘mejores circunstancias’» (Wittkowski, 1990: 12).

<sup>248</sup> Lo que M. Woodmansee no duda en calificar de “*lack of fellow-feeling*” (Woodmansee, 1984: 43).

como también liberación de la estética de las cadenas de la psicología, una inversión de las relaciones de dependencia que significa la superación de la estética del efecto y la fundamentación de la estética real” (Szondi, 1992: 56).

Como sea, poco después del artículo mencionado emprende Moritz un viaje formativo por Italia, típico de la intelectualidad europea de la época, y que será muy importante en la escasa vida que aún le quedaría por delante. Intentando repetir el éxito que había conseguido con sus juveniles *Viajes de un alemán por Inglaterra*, publicará años después (entre 1792 y 1793) sus *Viajes de un alemán por Italia*, que tendrán una mala acogida del público lector. Especialmente interesantes resultan dos anotaciones, que muestran una continuidad de lo ya expuesto en el *Ensayo...* y nuevas convicciones ético-estéticas. En octubre de 1787, nada menos que en la *Villa Borghese*, y por ende bajo el predecible influjo del arte clásico romano, Moritz escribe: «Pues eso resplandece en las obras de arte de los antiguos, incluso de los productos más mediocres: que las partes aisladas permanecen subordinadas, y cada parte debe readaptarse al *todo* [*Ganze*] con mirada firme» (Moritz, 1997: 662). Y el 16 de febrero de 1788, a la vista del Apolo de Belvedere (famosamente descrito antes por Winckelmann), Moritz relaciona belleza y moralidad: «Sin duda, pone a las bellas artes bajo una luz sublime el que en su goce [*Genuss*] más puro presupongan un total no egoísmo [*Uneigennützigkeit*] del ánimo. Que quien quiera hallar deleite en ellas no pueda pensar en sí mismo, sino olvidarse y perderse a sí mismo en la contemplación de lo bello; que recíprocamente el goce de lo bello mediante actitudes nobles y actitudes nobles mediante el goce de lo bello resulten elevadas y refinadas. [...] La perfección, donde la descubramos, satisface nuestros deseos, completa nuestro ser, y nos atrae paulatinamente hacia sí, de modo que lo oscuro y confuso se disuelve más y más, y cada vez se hace más claro a nuestros ojos» (Moritz, 1997: 755).

Durante ese viaje, que por su respectivo impacto en Moritz y en Goethe puede considerarse una especie de hito de toda la estética occidental, Moritz publica también los *Fragmentos de los diarios de un visionario* (1787), reunión de pensamientos sueltos –muy a su estilo, tan productivo y variado como inconsecuente y rapsódico- donde un narrador ficticio vuelve a entusiasmarse con la idea de una totalidad perfecta merced a la interrelación de las partes que la constituyen; la vida aparece aquí como la resultante de que las partículas sientan una propensión natural a reunirse en totalidades más complejas, las que a su vez se atraen entre sí.<sup>249</sup> Lo más interesante es constatar que el autor repite en diversos tipos de textos prácticamente las mismas ideas transversales, diciendo más o menos cosas semejantes; la crítica posterior ha pretendido

<sup>249</sup> Cfr. Moritz 1999 I: 720-723. El apartado, sugestivamente, se titula “Sobre la correlación [*Zusammenhang*], la generación y la organización”.

ver lo religioso-moral y lo artístico-estético por separado, cuando él no ha tratado sino de unirlos.

La obra por lejos más importante y abarcativa de la estética de Moritz la constituye el posterior trabajo *De la imitación formativa de lo bello* (1788), al que con justicia suele aludirse como la piedra angular de la idea de autonomía estética,<sup>250</sup> y que poco después adquiriría con A. W. Schlegel su neto carácter de texto bisagra. Herder, Goethe, y prácticamente todo el círculo de Weimar de aquel momento –incluyendo la casa ducal y las mujeres de los grandes pensadores allí reunidos, que discutían las nuevas ideas en las tertulias– acusaron con gran admiración el impacto de este escrito, que a la sazón devino casi un manifiesto estético.<sup>251</sup> A tono con las disquisiciones terminológicas y analíticas promovidas por C. Wolff y tan del gusto del autor, el punto de ataque vuelve a ser aquí la necesidad de deslinde entre “los conceptos de lo bello y lo bueno”: “Ahora bien: de acuerdo con el uso lingüístico, lo bueno y lo útil son naturalmente afines, igual que lo noble y lo bello. [...] A pesar de ello se observa con nitidez que lo que es meramente útil se opone más a lo bello y lo noble de lo que lo hace lo bueno; porque lo bueno ya constituye una transición entre lo meramente útil y lo bello y lo noble” (Moritz, 2002: 661). Constatando la necesidad intelectual de definiciones claras, muy propia de la escuela racionalista en cuya zaga Moritz se reconoce (“es necesario trazar ciertas líneas divisorias que no se encuentran en la naturaleza misma”; *ibid.*), irá desgranando su noción de imitación de lo bello: “La imitación de lo bello como tal se distingue, entonces, en primer lugar de la imitación moral de lo bueno y lo noble por el hecho de que, por naturaleza, no debe aspirar a asimilar el modelo en su interior, sino a formarlo a partir de sí” (Moritz, 2002: 665).

La idea de totalidad y completud del objeto bello se corresponde con la proverbial inutilidad de su uso: “cada parte de un todo debe depender más o menos de la totalidad: en cambio ésta, considerada como tal, no necesita depender de ninguna cosa extrínseca. [...] De esto se deduce que una cosa, para no verse en la necesidad de ser útil, forzosamente debe ser un todo que existe por sí mismo, y que por ende el concepto de lo bello se relaciona de manera indisoluble con el de un todo que existe por sí mismo. [...] El concepto de lo bello, cuyo origen hemos identificado en que no necesita ser útil, implica por ende, además, que realmente sea no sólo un todo que existe por sí mismo, o que no sea tanto esto cuanto algo que debe poder *presentarse a nuestros*

<sup>250</sup> Por ejemplo, ya en 1918 y por parte de Cassirer (Cassirer, 1978: 381).

<sup>251</sup> Tras declarar que “la obrita” era un producto de los “diálogos sostenidos en Roma” entre él y Moritz, Goethe le confesará a F. W. Riemer el 19 de agosto de 1829 que «si bien no ha repercutido en el público mismo, siguió siendo el fundamento de nuestro pensamiento posterior, más desarrollado» (Goethe WA IV 46: 51). Herder, que acaso fue el primero en conocer el escrito, lo rechazó, incluso imputándole un “espíritu del todo goetheano” (Costazza, 1996: 18).

*sentidos* como un todo existente en sí mismo, o *ser abarcado* por nuestra *imaginación*” (Moritz, 2002: 671).

Un nuevo principio que asoma en este texto clave es su reformulación radical -de claro tono spinoziano y shaftesburiano- del principio mimético. Para A. W. Schlegel y los románticos, lo más importante de este escrito de Moritz será justamente su capacidad de combinar la idea de imitación artística como imitación de la *natura naturans*, preservando así un antiguo principio poético, con la nueva idea de genio, tan de moda entre los jóvenes del momento.<sup>252</sup> Pues Moritz describe una *Tatkraft* o “energía activa” en la naturaleza que se expresa en una *Bildungskraft* o “energía formativa” presente en el artista plástico dotado de verdadero genio, de modo que lo que el arte imita en realidad es la creatividad propia de la naturaleza: “A quien la naturaleza misma le imprimió el sentido de su creatividad en todo su ser [...], no le alcanza con contemplar la naturaleza: debe imitarla, seguir sus pasos” (Moritz, 2002: 675).<sup>253</sup> Gracias a ese don natural, el hombre procede “intentando plasmar aquello que capta, a semejanza de la naturaleza, en un todo que existe por sí mismo [*für sich bestehendes Ganze*], en virtud de sus propias fuerzas [*eigenmächtig*]” (Moritz, 2002: 674). Lo que antes era “acabado en sí mismo” ahora es “existente por sí mismo”, es decir, la obra de arte bella y *por ende* autónoma: “el concepto de lo bello se relaciona de manera indisoluble con el de un todo que existe por sí mismo” (Moritz, 2002: 671).

De especial importancia en este contexto son otros breves opúsculos del autor, como *La línea de la belleza metafísica* (1793), cuya redacción los actuales filólogos sitúan cronológicamente entre los dos centrales ensayos mencionados (por lo que se tiende a pensar este escrito como el eslabón perdido entre ambos), y algunos posteriores —e incluso póstumos— sobre la “teoría de las bellas artes”, rara vez rescatados por la crítica contemporánea y posterior: “Hasta qué punto pueden describirse las obras de arte” (1788), “Bases para una completa teoría de las bellas artes” (1789), “Determinación de la finalidad de una teoría de las bellas artes” (1795), y “Proyecto para una exposición oral completa sobre una teoría de las bellas artes para alumnos de una academia de artes” (1789). Allí pueden encontrarse repeticiones y reformulaciones de cosas ya dichas en los ensayos mayores, y en especial consideraciones sobre el aspecto de la producción artística, que para Moritz implica una circularidad de lo bello:<sup>254</sup> «En el auténtico artista, la obra de arte que él ha de producir ya debe haber madurado en su alma, por así decirlo. En él yace una abundancia de ideas grandiosas y nobles, que ya se generaron en la más temprana infancia»

<sup>252</sup> V. A. W. Schlegel, 1963: 84s.

<sup>253</sup> La preocupación por la naturaleza distingue al primer *Ensayo*... —previo al viaje italiano— de este texto, y se ha señalado que esto delataría la influencia de Goethe. V. Costazza, 1996: 25.

<sup>254</sup> Por ejemplo: «Lo que de veras se ha de decir bellamente, también debe haber sido antes pensado bellamente» (Moritz, 1997: 926-927).

(Moritz, 1997: 950). Y asimismo: «El *artista nato* no se contenta con contemplar la naturaleza: debe imitarla, buscarla, y formar y crear como lo hace ella» (Moritz, 1997: 1019).

En forma consecuente con sus intereses morales, pedagógicos y psicológicos, a los que jamás renunció, Moritz aboga allí por un arte autónomo que pueda por ende ser útil al hombre en un sentido pleno: «Cada bella obra de arte es más o menos una impresión de la gran totalidad de la naturaleza que nos circunda; tenemos que considerarla *una totalidad que existe para sí* [*ein für sich bestehendes Ganze*], la cual, como la gran naturaleza, *posee su finalidad final* [*Endzweck*] *en sí misma*, y existe a causa de sí misma. Y sólo si se lo ve así es que lo bello verdaderamente puede volverse *útil*; en la medida en que aguza nuestro órgano de percepción del orden y de la correspondencia [*Übereinstimmung*], y eleva nuestro espíritu por sobre lo pequeño, pues nos permite ver con claridad siempre todo lo individual en la totalidad y con relación a la totalidad» (Moritz, 1997: 1021).

Se trata, en efecto, de un viraje que luego formulará más agudamente Schiller (con quien Moritz siempre estuvo recíprocamente en malos términos personales<sup>255</sup>): el de que beneficia más lo que no pretende beneficiar, el de que enseña más lo que no quiere enseñar nada, y nos devuelve así la libertad. En *Punto de vista para la poesía mitológica* (1791), artículo que aborda otra de las diversas preocupaciones del autor y muy en boga en la época, a saber: la actualidad de los mitos, Moritz insiste con que “una verdadera obra de arte o una poesía bella son algo consumado y perfecto en sí mismo” y agrega: “Todo lo que un poema bello significa se encuentra en él mismo: refleja con mayor o menor amplitud las relaciones de las cosas, la vida y los destinos de los hombres: también, según la máxima de Horacio, alecciona en la cordura mejor que Crantor y Crisipo. Pero todo esto no es la finalidad última de la poesía y tan sólo está subordinado a sus bellezas. Pues, precisamente porque el aleccionar no es su meta, puede aleccionar mejor, ya que la enseñanza misma está subordinada a la belleza, y gana con ello gracia y encanto” (Arnaldo, 1994: 215-216). Es necesario tener siempre presente, para no ver en Moritz a un profeta del Esteticismo, que «con la oposición de bello y útil Moritz no quiere de ninguna manera cuestionar la utilidad de lo bello o de las bellas artes» (Costazza, 1996: 79). Antes bien, en los dos ensayos que constituyen la base fundacional de la teoría autónoma del arte se puede apreciar, en términos más o menos explícitos, que Moritz ve en el goce estético

<sup>255</sup> Lo cual no es de asombrar si se leen las oportunas reseñas de *Intriga y amor* de Schiller por parte de Moritz, que califica a la obra de “un producto que avergüenza a nuestra época” y no vacila en difamar a su autor (cfr. Moritz, 1997 II: 853s). Como Robert Minder señala, sin embargo, «la *Imitación formativa...* [de Moritz] despeja el camino para la *Educación estética*»; Minder refiere, además, que tras encontrarse con Moritz en Weimar, a fines de 1788, Schiller —que no lo toleraba— había sabido afirmar, sugestivamente, que «la Estética y la moral de Moritz emanan de la misma fuente» (Minder, 1974: 20).

una reconcentración de las fuerzas anímicas del individuo y una armonización de éste consigo mismo como no pueden proporcionárselas ninguna otra práctica cultural.<sup>256</sup>

A lo largo de ese mismo lustro de 1785 a 1790, es decir, en paralelo a sus producciones clave en materia de teoría estética, publica en cuatro entregas y presentándose como editor ficticio su “novela psicológica” *Anton Reiser*, su obra más exitosa entre el público y que la crítica ha tratado siempre de leer en clave autobiográfica, aun cuando en el prefacio de la primera parte se la declara la biografía de un personaje. Como el mismo autor lo va aclarando en los respectivos proemios, se trata de la historia “ejemplar” de un joven apasionado por el teatro, cuya devoción artística lo arrastra por todos los tormentos económicos y sociales de la época. Moritz apela aquí al recurso de la meta-representación: desde la ficción, ofrece un aporte a la casuística de la *Theatermanie* o “manía teatral” (y la concomitante *Lesewut*, la “locura de la lectura”) que – como vimos con ocasión de Herder- cautivaba a tantos jóvenes del momento, llevándolos al fracaso profesional por el camino del diletantismo artístico.<sup>257</sup> Pero aunque el narrador quiere conservar la distancia con el héroe para poder analizar los motivos de la conducta de éste, su compenetración es tal que nunca logra censurarlo. Así, tras advertir en el Prefacio a la cuarta parte (1790) que ésta “contiene una detallada exposición de los diferentes modos de engañarse a sí mismo que tuvo aquel inexperto por su mal entendida inclinación a la poesía y al teatro” (Moritz, 1998: 379), reconoce más adelante, con frases que adquirirían el grado de citas clásicas de la época, que “‘Los sufrimientos causados por la poesía’ pueden constituir, por derecho propio, una rúbrica específica en la historia de los sufrimientos de Reiser, que presenta su estado interior y exterior en todas las situaciones” (*ibid.*, 465-466).

Como atento lector de Sterne, Moritz es un sentimental irónico. El *Anton Reiser* es, entre otras cosas, un ejercicio de reflexión metaliteraria cuyo héroe nos es presentado como un artista vocacional y al mismo tiempo sin grandes dotes como poeta: “Si jamás ha habido una persona con un contraste tan grande entre la atracción por la poesía y su vida y sus condiciones de vida, esa persona ha sido Reiser” (Moritz, 1998: 467). La frustración como artista incomprendido, que inmediatamente después devendría un lugar común del Romanticismo (ante todo a partir de Wackenroder, amigo tardío de Moritz), es todo un tópico de la investigación sobre Moritz, que el autor en cierto modo alentó con sus escritos, sobre todo con la cuarta parte del *Anton Reiser* y

<sup>256</sup> Costazza analiza el “giro hacia la estética” de Moritz como una superación de las unilateralidades que veía en la pedagogía y la “Ilustración desde arriba” (Costazza, 1996: 192s.).

<sup>257</sup> El pionero estudio de H. R. Vaget sobre “la imagen del diletante en Moritz, Goethe y Schiller”, de 1970, puso en relación a estos tres autores en este contexto específico, el de la campaña contra los artistas fallidos y aficionados, integrando a Moritz a un tema que siempre había sido propiedad del eje Goethe-Schiller. La detección y la denuncia del *dilettante* (el artista aficionado o sin talento) por parte de quienes se sentían los intérpretes del arte en la época tenía el doble sentido de advertencia moral para los jóvenes en general y de persecución de los que atentaban contra las artes desde el interior de las mismas.

la descripción de “los sufrimientos causados por la poesía”: «La propia vivencia dolorosa con el *Anton Reiser* en comparación con el *Werther* de Goethe [...] lo ayudó a encontrar como teórico y filósofo del arte aquello que como artista no podía lograr: la idea de la totalidad de lo acabado en sí mismo» (Markwardt, 1971 III: 48-49). La caracterización del sufrimiento a causa del arte como tema de Moritz por antonomasia no debe pasar por alto, sin embargo, que se trata de un recurso caro a la época, y más aun, de un tópico: Leer y escribir son, en muchos textos del siglo XVIII, no sólo temas centrales del discurso literario, sino también, como en *Anton Reiser* y la *Misión teatral de Wilhelm Meister*, importantes ingredientes de un proceso de individuación y socialización humanas (Eckle, 2003: 144).

Las dos novelas de Moritz, el *Reiser* y el *Andreas Hartknopf*, en primera instancia sorprenden por su realismo y su clara referencialidad a quien busca en ellas producciones netamente ‘autónomas’. Como novelas que apelan constantemente a datos y hechos reales del contexto inmediato y apelan a una lectura empática, no parecen confirmar *prima facie* el autonomismo que pregonan los textos teóricos, y que quizás la inconclusa novela epistolar *Nueva Cecilia* –un ambicioso proyecto que Moritz jamás concretó- hubiera aplicado.<sup>258</sup> Son sin duda una vívida exposición del padecimiento íntimo, y por lo tanto han sido relacionadas con la rígida extracción religiosa del autor, abonando una perspectiva biografista y de nuevo remitiendo las elaboraciones de Moritz al tortuoso ideario religioso en que se formó: «La estética de Moritz, a su vez, opera en forma tan fundamental para su época porque ha sido enriquecida con todas las experiencias del previo itinerario místico del autor: su idealismo artístico en absoluto expone tan sólo la mera apropiación de la serie Shaftesbury-Herder-Goethe, sino que es en primer lugar la transposición al ámbito de lo bello de categorías religiosas vividas con intensidad» (Minder, 1974: 246).<sup>259</sup>

Desde una perspectiva materialista, en cambio, Moritz aparece como alguien que «de forma velada ha descrito el carácter de mercancía de la producción artística y de ello ha extraído consecuencias teóricas que en principio han de eximir al valor de la obra de arte de la dependencia respecto del mercado» (Fontius, 1977: 492).

Al exaltar el valor íntimo e insondable de la obra, ésta se sustrae al acceso inmediato por parte del público y la instrumentalización por parte del mercado. En una línea semejante lo ha

<sup>258</sup> Aunque es difícil juzgarlo por el fragmento conservado, así opinan algunos especialistas (Schrimpf y Kestenholtz), citados por los editores en Moritz, 1999 I: 1250. Schrimpf, de hecho, alude a esta obra como la “única pieza de poesía pura” del autor (*ibid.*). Se trata de una historia de amor situada en Roma y narrada epistolarmente.

<sup>259</sup> Costazza refuta lo que llama la “tesis de la secularización” de Minder, según la cual la estética de Moritz sería mayormente una elaboración artística del Pietismo quietista (Costazza, 1996: 30s). Como lo aclara el subtítulo de su trabajo, Minder se basa en “los escritos autobiográficos” de Moritz, entre los que ante todo cuenta a las dos novelas. Como trasfondo está la ya clásica discusión acerca de si *Anton Reiser*, cuyo héroe está puesto explícitamente bajo el signo de la secta de Madame Guyon apenas se inicia la novela (v. Moritz, 1998: 23s) y que tanto se parece al autor por sus padecimientos, es o no una autobiografía.

interpretado M. Woodmansee, que alude irónicamente al “interés por el desinterés” propio del autor: «Al desplazar la medida de valor de una obra de sus efectos placenteros sobre el público a consideraciones puramente intrínsecas como la ‘perfección de la obra en sí’, Moritz protege sus textos propios y ‘serios’ de la eventualidad de una recepción hostil o indiferente» (Woodmansee, 1984: 46).

No hay constancia formal de que Kant haya recibido influencia directa de los escritos de Moritz, cuyas ideas centrales, siendo tan informado como era (e incluso como participe directo de la *Berlinische Monatsschrift*), sin duda conocería bien.<sup>260</sup> La temprana muerte de Moritz, acaecida en 1793, en una situación personal asaz desdichada y miserable, pertenece a la biografía tanto como su pobre y triste vida, pero juega un papel sustancial en lo tocante a su escasa —o escasamente reconocida— recepción, que su diversidad de ocupaciones acaso entorpeció más aun. El “hermano menor” de Goethe fue apenas recuperado y valorado por la inmediata posteridad. Goethe y tantos otros lo mencionaron con cierta compasión inicial, y luego lo olvidaron o relativizaron sus logros; así se dio incluso con A. W. Schlegel, quien en sus tempranas lecciones dictadas en Jena (1798) y en Berlín (1801) lo había reconocido, sin embargo, como la base del nuevo pensamiento estético. Pero recién la segunda mitad del siglo XX lo recolocó, muy tardíamente, en el canon de la literatura alemana en general, o al menos en el canon del Clasicismo de Weimar.

## 2. Immanuel Kant

Para la historia de la disciplina conocida como ‘Estética’, el papel de Kant sigue siendo problemático: todavía se lo considera un referente imprescindible de la estética moderna,<sup>261</sup> sin poder negar, al mismo tiempo, que ni las artes ni la belleza artística en general estaban en la base de la motivación teórica para su obra fundamental en este ámbito,<sup>262</sup> la *Crítica del Juicio*

<sup>260</sup> Se suele aceptar que Kant conocía el “Ensayo...”, así como otros escritos de Moritz, y a falta de pruebas concretas se buscan indicios formales que se sumen a la obvia similitud de contenidos. Una autoridad como Peter Szondi, por caso, ha señalado: “Si la tesis de la libertad de fines del arte anticipa la tesis de Kant de la *satisfacción desinteresada*, la de la *finalidad interior* hace recordar a la *finalidad sin fin* de Kant” (Szondi, 1992: 60).

<sup>261</sup> G. Böhme ha remitido el “renacimiento” de la “estética” kantiana sobre todo al trabajo de Lyotard sobre lo sublime, que data de 1991, así como a otros trabajos extranjeros (Böhme, 1999: 7). En un reciente tomo titulado, justamente, *¿Por qué Kant hoy?* leemos, de hecho: «La *Crítica del juicio estético* de Kant [...] es por sí misma una disciplina independiente de la filosofía, a saber: la estética» (Engelhard, 2004: 352). D. Teichert, por su parte, había señalado ya con justeza que la *Crítica del Juicio* «en la actualidad se lee mayormente sólo por la mitad» (Teichert, 1992: 14), minimizando la evaluación kantiana del juicio teleológico.

<sup>262</sup> Adorno señala, de hecho, que “Hegel y Kant fueron los últimos que, dicho crudamente, pudieron escribir una estética grande sin entender nada de arte” (Adorno, 2004: 443).

(1790).<sup>263</sup> Él mismo parece negar la independencia de una disciplina específica en este mismo tratado al decir: “No hay ni una ciencia de lo bello, sino sólo crítica, ni una ciencia bella, sino sólo bellas artes. [...] si perteneciera a la ciencia, el juicio sobre la belleza no sería un juicio del gusto” (Kant, 2003: 270). Uno de los mayores expositores del pensamiento kantiano, W. Windelband, se refiere así al proceso que determinó el significado que terminaron adoptando los términos ‘estética’ y ‘estético’: “La que más contribuyó a que así ocurriera es el hecho de que Kant, después de haberse resistido al principio al nuevo significado introducido por Baumgarten y de haber utilizado en la *Crítica de la razón pura* (1781) la palabra ‘estética’ en el significado antiguo de doctrina de la percepción, terminó adoptando, más tarde en la *Crítica del juicio*, la acepción de Baumgarten” (Windelband, 1951 II: 397).

De modo que al igual que con Baumgarten (y de hecho, por influencia de éste), pero en un grado mayor, con Kant se da el caso de un pensador eminente que actúa como un divisor de aguas dentro de un campo teórico que no era el de su interés genuino (que en ambos casos, podemos decir, es gnoseológico-epistemológico: mucho más aun que a Baumgarten, que al menos se reconocía como poeta aficionado, a Kant no le interesa el arte como tal sino las “facultades mentales” –*Seelenvermögen*, en su terminología-). Justamente por la progresiva especialización de saberes que su propio sistema avaló y consolidó, la filosofía estética de Kant –si puede hablarse de tal cosa- es aún hoy un cruce interdisciplinario y un objeto de debate permanente en la bibliografía especializada.<sup>264</sup>

De su etapa precrítica, es decir, antes de que un ya muy maduro Kant comenzara recién a exponer programáticamente su sistema, pueden mencionarse algunas obras e ideas sueltas que de algún modo anticipan o preparan la tardía *Crítica del Juicio*, que por su relieve a menudo hace olvidar el previo itinerario kantiano. En su temprana *Historia general de la naturaleza y teoría del cielo* (1755), por caso, el aún joven pensador incorpora la idea apriorística de “finalidad” (*Zweck*), que luego será un concepto pilar de la tercera *Crítica*. En sus asistemáticas *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), aunque aún muy psicologista y descriptivo, y todavía apegado a la escuela anglosajona (el título alude obviamente a Edmund Burke, y el desarrollo supone tanto las ideas estéticas de éste como de

<sup>263</sup> Salvo para las remisiones específicas, que aluden a la *Crítica del discernimiento* (v. bibliog.), utilizamos la denominación usual en español de la obra, que mantiene “Juicio” –con mayúscula- para *Urteilkraft*, según lo fijara Morente ya en 1914. En su versión de 1991, P. Oyarzún introdujo la variante “facultad de juzgar”, sin duda más literal, pero demasiado extensa y de poca aceptación. Respecto de este término clave, es fundamental advertir que Kant procura describir la capacidad humana de formular juicios de tipo estético, y no los juicios en sí; al presentar así las cosas, asocia los juicios de belleza propios de su época a una capacidad suprahistórica, proyectando a todos los tiempos un gusto carente de todo ‘interés’ práctico, que sólo se hizo posible gracias al avance de la sociedad burguesa y del sistema liberal.

<sup>264</sup> Un panorama de la consideración de Kant como pensador estético y en particular de su tercera *Crítica* se encuentra en el *Kant Handbuch* de G. Irritz (2002), en especial el capítulo sobre la *Crítica del Juicio* (Irritz, 2002: 340s.).

Hume y Shaftesbury, entre otros), tenemos la primera tentativa kantiana de abordar los objetos llamados “bellos” y “sublimes” y las respectivas sensaciones de agrado (unidas a alegría o a estremecimiento) que estos producen, sensaciones que para el filósofo ya están más radicadas en el sujeto de la percepción que en la cosa percibida, con lo que se anuncia claramente su decidido y polémico giro subjetivo: “Las diferentes sensaciones de contento o disgusto obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan que a la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas” (Kant, 1964: 11). Hacia 1772, el filósofo seguirá pensando estos temas y prometerá “una obra que podía titularse *Los límites de la sensibilidad y de la razón*”; su primera *Crítica* será, por supuesto, la segunda parte aquí proyectada, y recién la tercera *Crítica*, la del “Juicio”, será esta primera parte.<sup>265</sup>

En la revolucionaria *Crítica de la razón pura*, que da comienzo oficial a la sistematización kantiana, por así decirlo, la “estética” es invocada aún bajo la estela de la Escuela wolffiana, como estudio de las sensaciones o percepciones sensibles (por etimología directa con *aisthesis*, “sensación”), y no en relación a la sensación particular de placer suscitada por lo bello (ya sea natural o artificial). Para evitar la creciente asociación entre “estética” y “arte” o “belleza”, Kant prefiere hablar aquí específicamente de *transzendente Ästhetik*, “estética trascendental”. En la *Fundamentación para la metafísica de las costumbres* (1785) hace su primera aparición el término “autonomía”, que a la sazón devendrá casi su término más recurrente y empleado (al punto que en el pensamiento alemán el vocablo quedó tempranamente ligado en forma directa a la figura de Kant, motivo por el cual si bien este término casi no aparece en la *Crítica del Juicio*, ya sus lectores del momento pronto impusieron usos como “autonomía de lo bello” u otros similares para describir su idea rectora). En este caso de “filosofía práctica”, sin embargo, se lo empleaba todavía en un sentido moral y jurídico: el entendimiento humano se dicta su propia ley.<sup>266</sup>

Y por último, en la *Crítica de la razón práctica* (1788) también hay un apartado sobre la “pura capacidad de juicio práctico”, donde se especula *en passant* con los posibles efectos político-sociales de lo bello. Todos estos atisbos anticipan, de algún modo, el análisis estético al que el pensador se volcará al cabo, pero no constituyen de ninguna manera los primeros pasos de un

<sup>265</sup> V. Kant, 2003: 30s.

<sup>266</sup> «En la afirmación de una autonomía de lo estético o del arte se transpone al ámbito de la estética este concepto de la filosofía práctica. También aquí el paso decisivo lo da Kant: si el fundador del principio de autonomía moral define lo estético –que en él es esencialmente la capacidad [*Vermögen*] estética del sujeto y el juicio resultante de ella– como arbitrario [*eigensinnig*] (las metáforas de Kant son consecuentes, en la medida en que describe ciertas capacidades del sujeto mismo por analogía con sujetos: razón legisladora [*Gesetzgeberin*], capacidad estética legisladora, etc.), también es el primero en transponer el principio de autonomía a las expresiones estéticas. [...] Con ‘autonomía’, así pues, se dice más que los conceptos múltiplemente usados como sinónimos de emancipación [*Selbständigkeit*] e independencia [*Unabhängigkeit*]: la autonomía consiste en que un *sujeto* se da a sí mismo (*autós*) la ley [*Gesetz*] (*nómos*) de su accionar. [...] La instancia a la que se asigna la autonomía es concebida como un sujeto que actúa» (Recki, 1988: 81-82).

desarrollo lineal y progresivo, sino tratamientos fragmentarios de una cuestión que pronto, cuando Kant descubra el “insondable abismo” [*unübersehbare Kluft*] entre sus dos primeras *Críticas*, se volverá acuciante.

Recién hacia 1789, y tras pensarlo mucho (de lo que dan testimonio sus cartas y ciertos paratextos, como los dos prólogos),<sup>267</sup> Kant concibe una obra complementaria bajo el título tentativo de *Crítica del gusto*, y comienza así un ajuste léxico de su propio aparato conceptual, lo que implica recuperar ciertos términos clave y resignificarlos, un esforzado proceso que se consuma hacia 1790. Por ejemplo, autónomas son ahora las “capacidades del alma en general [a saber: conocimiento, placer y deseo], en tanto que se consideran como superiores, esto es, como aquellas que contienen una autonomía” (Kant, 2003: 144).

A pesar de los eventuales comentarios previos y posteriores que pudieran extraerse casi arbitrariamente, puede indicarse que la genuina ocupación estética de Kant –y que encastra sustancialmente en su sistema- empieza y termina con la *Crítica del Juicio*, obra cuyas introducciones, una primera descartada e inédita (escrita en 1789 y recién publicada en 1914 por Cassirer) y una segunda conservada desde la primera edición, justifican la necesidad sistemática y metodológica de una ‘tercera vía’ más allá del entendimiento y la razón, del conocer (que se rige por la idea de causa) y el querer (que se rige por la idea de finalidad). En este sentido se habla del “giro kantiano hacia la estética”, y de hecho, de la estética como una “salida mediante la razón” de las aporías irresolubles planteadas por el sistema previo en su versión bipartita (Marquard, 1962: 32). Entre el mundo de la naturaleza (que nos aporta la sensibilidad) y el de la libertad (que nos prescribe la razón) ha de haber un puente, ciertamente no difícil de salvar: “Por mucho que se constate un insondable abismo entre el dominio del concepto de la naturaleza, como lo sensible, y el dominio del concepto de la libertad, como lo suprasensible, de tal modo que no sea posible tránsito alguno del primer dominio al segundo (por medio del uso teórico de la razón), tal como si fueran dos mundos totalmente distintos de los cuales el primero no puede tener ningún influjo sobre el segundo, pese a todo, éste sí debe tener alguna influencia sobre aquél” (Kant, 2003: 120).

Además de conocer y de desear, el hombre puede sentir placer, y lo bello será un cierto tipo de placer: aquel que uno experimenta cuando es consciente del “libre juego” –*Freispiel*- de sus facultades intelectuales. Dice el filósofo: “Ahora bien, en la familia de las capacidades superiores del conocimiento todavía hay un término intermedio [*Mittelglied*] entre la razón y el entendimiento. Se trata del *discernimiento* [*Urteilstkraft*] [...] Pues todas las capacidades o aptitudes del alma pueden reducirse a las tres que ya no cabe derivar ulteriormente a partir de un

---

<sup>267</sup> Sorprende que H. Arendt señale que la obra “fue escrita de un modo espontáneo” (Arendt, 2003: 26).

fundamento común: la capacidad cognoscitiva, el sentimiento de placer y displacer y la capacidad desiderativa” (Kant, 2003: 122).<sup>268</sup>

La discusión aún vigente sobre el papel de esta *Crítica* es que podría ser o bien la unión de las dos anteriores (según lo propone el propio autor en el prólogo), o bien un apéndice innecesario, o bien la consumación superadora del íntegro sistema. Como sea, con la *Crítica del Juicio* se cierra para Kant la tríada de lo verdadero, lo bueno y lo bello (sistematizadas respectivamente en la *Crítica de la razón pura*, la *Crítica de la razón práctica*, y esta última), una clausura formal aún necesaria para la filosofía sistemática.<sup>269</sup> De hecho, podría señalarse a este aparato filosófico como una piedra angular de las ‘esferas de valor’ weberianas (estética, científica, y moral), así como de otras formulaciones triádicas de la cultura moderna, vía los neo-kantianos, que para la filosofía supondrá la división equitativa en lógica, ética y estética.<sup>270</sup> Aunque esta fórmula triádica no era, por supuesto, un abordaje original por parte de Kant: “Kant adopta la triple clasificación de las funciones psíquicas, vulgarizada por la psicología empírica de su época por Sulzer, Mendelssohn y Tetens, y que colocaba junto a la facultad cognoscitiva y apetitiva una facultad sensitiva” (Windelband, 1951 II: 48).<sup>271</sup>

Atendiendo concretamente a la obra en sí, la *Crítica del Juicio* posee una estructura por demás clara y organizada, como es típico del autor,<sup>272</sup> algo por lo que quizás se destaca más la unión un tanto débil entre las dos partes principales que la componen: la “Crítica del juicio estético” y la “Crítica del juicio teleológico”, que a su vez contienen dos secciones cada una. Por “facultad de juzgar” o “discernimiento” (*Urteilkraft*), Kant menta dos tipos de juicio: los que llama “estéticos” o “de gusto”, y los “teleológicos”;<sup>273</sup> salvo alusiones esporádicas, el segundo libro – que se ocupa de la consideración teleológica de los objetos naturales a los fines del conocimiento- ha de quedar fuera de un estudio de problemas estéticos en general y artísticos en particular. Procediendo analítica y exhaustivamente, al comienzo Kant distingue cuatro “momentos” del juicio de gusto: según la cualidad (sin interés), la cantidad (sin concepto, pero

<sup>268</sup> Casi idénticas expresiones se hallan en la primera versión de la “Introducción”, parte II (“Del sistema de las capacidades superiores del conocimiento subyacente a la filosofía). El motivo de que el filósofo haya descartado esta versión y haya escrito otra parece ser meramente el de la extensión (cfr. Cassirer, 1978: 345).

<sup>269</sup> A tal necesidad se refiere Costazza cuando habla de «esa fe imperturbable en la *kalokagathia*, que distingue al optimismo moral y filosófico de todo el siglo [XVIII], según la cual lo verdadero, lo bueno y lo bello representan sólo manifestaciones distintas de una misma perfección metafísica, en consonancia con la tradición platónica» (Costazza, 1996: 65).

<sup>270</sup> Un modelo abarcativo que llega, por ejemplo, al inconcluso tratado *La vida del espíritu*, de H. Arendt.

<sup>271</sup> Leemos en el respectivo tratamiento del tema por parte de la *Historia...* de de Boor y Newald que Kant «define en las tres Críticas los límites de las capacidades humanas, cuya tripartición ya había sugerido Moses Mendelssohn: la capacidad de conocimiento se refiere a lo verdadero, la capacidad de deseo a lo bueno, y la capacidad de aprobación a los sentimientos, al placer y al displacer» (Jørgensen *et al.*, 1990: 120).

<sup>272</sup> Cassirer subraya repetidamente el componente organizativo y estructural del tratado; cfr. Cassirer, 1978: 318-323.

<sup>273</sup> Cassirer anota que el concepto de *Urteilkraft* fue “introducido primeramente por Meier, un discípulo de Baumgarten”, pero que sólo adquirió sentido pleno con el sistema kantiano; cfr. Cassirer, 1977: 333.

con universalidad), la relación de fines (finalidad sin fin), y la modalidad (necesario). Un desglose textual de los mismos es imprescindible para comprender cabalmente la concepción kantiana del juicio estético, pero no leer entre líneas ni más allá de estas cuatro instancias puede ser motivo de ciertas interpretaciones reduccionistas y miopes.

Desde el comienzo mismo, el abordaje kantiano es suprasensible, o si se prefiere, ‘intelectualista’: lo bello no es algo propio de las cosas (así empiezan las *Observaciones sobre lo bello...*), ni un “sentimiento” (*Gefühl*) en sí, tampoco una “sensación” (*Empfindung*), sino una idea o “representación” (*Vorstellung*), es decir, una idea, una manifestación mental y no corporal. Los primeros párrafos dejan en claro que Kant debe definir lo bello *deslindándolo* de otras cosas y *negándole* supuestos atributos, es decir, estrictamente *ex negativo* (como queda claro en los tres primeros momentos del juicio). Lo bello no es lo agradable, no es lo bueno, gusta sin interés, sin concepto, y sin finalidad. La negatividad de la estrategia kantiana llama la atención: para demarcar la independencia de la experiencia de lo bello en tanto conquista teórica, Kant adopta una estrategia argumentativa que apela sistemáticamente a la negación y la privación,<sup>274</sup> sobre todo al comienzo: diferencia lo bello de lo bueno y de lo agradable diciendo que *no* es comparable a dichos valores,<sup>275</sup> niega el valor cognoscitivo y la capacidad de conceptualizarse a los juicios de gusto, los priva de todo interés y de todo uso práctico, etc. Sobre todo en los primeros ítems, el deslinde es elocuente y obedece a la necesidad contextual de esclarecer el campo de investigación y el objeto de estudio.

Provocativamente, asimismo, comienza ya negando también toda cualidad instructiva y todo carácter objetivo al juicio de gusto, con lo cual rompe con el *prodesse* y la tradición ‘utilitaria’, pero también con la noción de que en el arte hay un momento de verdad, lo que provocará la repetida acusación de ‘formalismo’ (que de hecho también se le imputa a su ética).<sup>276</sup> El primer párrafo es toda una declaración de principios a modo de obertura: “el juicio del gusto no es un juicio cognoscitivo y en esta medida no es lógico, sino estético, por el cual se entiende aquel cuyo fundamento de determinación sólo puede ser *subjetivo*” (Kant, 2003: 151). Así, casi de un plumazo, Kant socava la tradición de la *cognitio sensitiva* de Baumgarten y rompe del todo con el racionalismo de Leibniz y Wolff. El fenómeno estético nada puede enseñar, no puede instruir, y está limitado a la esfera de la subjetividad, que sin embargo se repite en todos los hombres: de aquí surgirá la teoría kantiana de que en todos los hombres hay un *sensus communis* o

<sup>274</sup> Cfr. Böhme, 1999: 13-14.

<sup>275</sup> Kant toma distancia, así, del racionalismo de la Escuela de Wolff, para quien lo bello estaba a medio camino entre lo agradable y lo bueno.

<sup>276</sup> La acusación más célebre es la de Gadamer: “el precio que paga por esta justificación de la crítica en el campo del gusto consiste en que arrebató a éste cualquier *significado cognitivo*. El sentido común queda reducido a un principio subjetivo” (Gadamer, 2007 I: 76). En años recientes, la visión opuesta ha sido sostenida entre otros por Kern (2000) y Fricke (2001).

*Gemeinsinn* –no como el “sentido común” propiamente dicho, sino más bien como un “sentido comunitario”-, capaz de gustar de las mismas cosas (§ 20).<sup>277</sup> Esta posición teórica se consolida como corolario lógico tanto con la “Definición de lo bello que se sigue del segundo momento”, según la cual “Bello es aquello que sin concepto gusta universalmente” (Kant, 2003: 170), como con la del cuarto momento, donde “Bello es aquello que, sin concepto, puede reconocerse como objeto de una satisfacción *necesaria*” (Kant, 2003: 194).

Por otro lado, y como buen ilustrado tardío, Kant niega a la belleza todo valor cognitivo pero luego aclara que da “ocasión para pensar mucho”, cual Aristóteles y su tesis del carácter “más noble y filosófico” de la poesía frente a la historia en el cap. 9 de su *Poética*. “En su significación estética *espíritu* quiere decir el principio vitalizante en el ánimo. [...] sostengo que este principio es la capacidad de exhibición de *ideas estéticas*. Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento determinado, esto es, un concepto; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje” (Kant, 2003: 280-281). Así, el pedagogismo es sustituido por el cognitivismo trascendental. A fin de cuentas, Kant era la consumación de la Ilustración ya adentrada en un estadio de auto-crítica. Quedando el inveterado *prodesse* eliminado, el *delectare* necesita reelaboración urgente, y el plus cognitivo es lo único que aparentemente puede sustituir con igual dignidad al plus didáctico.

Pero para que el alma humana pueda jugar consigo misma, debe quedar libre de ataduras terrenales. Tras definir el “interés” personal que siempre se asocia los juicios: “Se llama interés a la satisfacción que enlazamos con la representación de la existencia de un objeto” (Kant, 2003: 152), redefine el tipo de interés inherente al juicio estético con palabras que recuerdan sugestivamente a Moritz: “para decir que algo es bello y para demostrar que tengo gusto está en juego aquello que hago en mí mismo a partir de esta representación, no aquello en donde dependo de la existencia del objeto. [...] Para hacer de juez en cuestiones de gusto no hay que preocuparse en modo alguno por la existencia de la cosa, sino ser totalmente indiferente a este respecto” (Kant, 2003: 153).<sup>278</sup> La “Definición de lo bello que se sigue del primer momento”

<sup>277</sup> H. Arendt ha interpretado esta tercera *Crítica* en sentido plenamente político, sobre la base de que Kant analizaría los elementos subjetivos (la imaginación y el juicio) ante todo con vistas a lo comunitario (“El juicio –y sobre todo los juicios de gusto- se refleja siempre sobre los demás y sus gustos, toma en consideración sus posibles juicios. Esto es necesario porque soy humano y no puedo vivir sin la compañía de los otros”; Arendt, 2003: 126). Los especialistas kantianos subrayan la comunicabilidad y la sociabilidad que implica el juicio de gusto, pero no van tan lejos.

<sup>278</sup> “La disputa sobre el interés se asocia, por un lado, con la propiedad privada, con la posesión, y, por otro, con un rechazo de la subordinación a instancias externas o trascendentes y de las instrumentalizaciones de carácter ideológico, es decir, con los dos ejes sobre los cuales gira en las tres grandes Ilustraciones la autonomía del sujeto burgués” (Marchán Fiz, 1987: 52).

reza, entonces, así: “Gusto es la capacidad de enjuiciamiento [*Beurteilung*] de un objeto o de un tipo de representación por medio de una satisfacción o una insatisfacción, *sin interés alguno*. El objeto de una satisfacción tal se llama *bello*” (Kant, 2003: 160).

A la negación de todo posible momento práctico le corresponde la supresión de todo propósito definido. Como el propio filósofo lo anticipa en las dos introducciones, “finalidad” (*Zweck*) y sus derivados (por caso, “conformidad con una finalidad” o *Zweckmässigkeit*) son conceptos claves de la obra, pues el intelecto humano necesita pensar una finalidad para cada cosa, para cada sensación, a fin de poder entenderlo. Muchas veces, esta finalidad es una mera suposición, un postulado. Una finalidad externa como la utilidad y una interna como la perfección supondrían la actuación de un juicio cognitivo que juzgue según algunas de esas formas lógicas, y no habría juicio estético en acción. “*Definición de lo bello que se sigue de este tercer momento: La belleza es forma de la finalidad de un objeto en la medida en que ésta se percibe en él sin la representación de un fin*” (Kant, 2003: 189). En el “tercer momento” del juicio estético o de gusto, Kant procede a demostrar que la preexistencia de un cierto concepto de una cosa implica que a éste se lo juzgará según ese parámetro, y por lo tanto de acuerdo con un cierto tipo de finalidad presupuesta. Calando más hondo, en el § 16, de hecho, Kant distingue entre “belleza libre” (*pulchritudo vaga*) y “adherente” (*adhaerens*), y llega a afirmar que el juicio estético “puro” sólo se aplica en el primer caso, cuando recae sobre fenómenos cuya finalidad última es imposible tener en claro: las flores, los pájaros, ciertos ornamentos, la música sin texto...

Predicar la libertad absoluta del intelecto necesariamente implica exaltar la actividad de la imaginación y concederle un espacio propio de acción. Con el “libre juego de entendimiento e imaginación” (ambas, facultades del conocimiento), Kant retoma la exaltación de la imaginación (a la que define como un órgano “productivo y autosuficiente”, dotado de “legalidad libre”; Kant, 2003: 194), en la línea de Addison e incluso Lessing,<sup>279</sup> y propicia el posterior hallazgo schilleriano del *Spieltrieb* (“impulso lúdico”) como facultad reconciliadora. El parágrafo 43, de hecho, es explícitamente una filiación del arte en el concepto de juego por oposición al trabajo (por ejemplo, el artesanado, que supone una retribución), y anticipa –como tantas otras cosas– a las *Cartas sobre educación estética* de Schiller, quien a la sazón verá en el quehacer lúdico la instancia cúlmine de la libertad humana.<sup>280</sup>

<sup>279</sup> Kant retomará el análisis de la imaginación –así como de otras facultades cognitivas y perceptuales– en la primera parte de su posterior *Antropología en sentido pragmático* (1798), titulada “Sobre la facultad cognitiva”.

<sup>280</sup> Sirva como ínfima ilustración del vínculo entre la idea de juego y la de autonomía estética el hecho de que nada menos que René Wellek iguala “autonomía del arte” (noción que, dicho sea de paso, jamás llega a definir) con “arte como juego” en su *Historia de la crítica moderna* (Wellek, 1969 II: 489).

Así como en sus obras previas había aunado –y superado- empirismo y racionalismo, cuando se adentra en el enjuiciamiento del “arte bello” Kant analiza lo bello desde los dos polos tradicionales, intentando conciliarlos: el de la recepción (el *Geschmack* –“gusto”- actúa en la *Beurteilung* –“enjuiciamiento”-) y el de la producción (el *Genie* actúa en la *Hervorbringung* –“producción”-). En lo tocante a las producciones artísticas, en Kant puede constatarse una doble autonomía: del sentimiento de placer y displacer en tanto la *Urteilkraft* dicta sus principios regulativos (según lo explica la segunda introducción), y del arte en tanto creación del genio. O sea: la recepción es autónoma porque la regula el juicio estético –que es subjetivo, reflexionante, desinteresado, y sin propósito-; y la creación es en realidad un producto de la naturaleza, en tanto el genio es una síntesis espontánea y natural. Gusto y genio, así, se corresponden armónicamente: “Para el *enjuiciamiento* de objetos bellos como tales se exige *gusto*; pero para las mismas bellas artes, esto es, para la producción de tales objetos, se requiere *genio*” (Kant, 2003: 277). Llamativamente, el tópico del genio aparece relativamente tarde en el tratado (recién en el § 46), con el fin de explicar por qué el hombre puede crear algo sin propósito: “*Genio* es el talento (don natural) que da la regla al arte. Puesto que en tanto que capacidad productiva innata del artista el talento forma parte de la naturaleza, cabe también, entonces, expresarse del siguiente modo: *genio* es la *innata disposición del ánimo (ingenium) por medio de la cual* la naturaleza da reglas al arte. [...] las bellas artes deben considerarse necesariamente como artes del genio” (Kant, 2003: 273). Por cierto, no debe entenderse esta idea de ‘ley’ –etimológicamente fundante del concepto de autonomía- como norma abstracta y suprema a la que atenerse obligatoriamente. Se sabe que poniendo énfasis en las ‘reglas’ prácticas y no en las ‘leyes’ –por lo que Kant habla de *Regel* o “regla” y no *Gesetz* o “ley”<sup>281</sup>- se sigue toda una tradición de reblandecimiento de las ‘leyes’ fijadas férreamente por los neoclasicistas franceses.<sup>282</sup>

Se ha insistido en lo importante que es el uso de la categoría del genio por parte de Kant,<sup>283</sup> a menudo olvidando que en la tercera *Crítica* dan prácticamente lo mismo los objetos naturales que los artificiales (en rigor de verdad, al principio del tratado tienen preeminencia los primeros, y luego, los segundos). Sea como fuere, el párrafo recién citado es posiblemente la primera unión explícita y en un contexto sistemático de autonomía del arte (genio creador) y autonomía

<sup>281</sup> Distinción que Herder rompe deliberadamente en su *Kalligone* (1800), tratado de estética anti-kantiana. Cfr. Herder, 1998: 853.

<sup>282</sup> Cfr. aquella observación de Karl Kraus: «Fuera de las reglas [*Regel*] artesanales, el artista no conoce ley [*Gesetz*] que no surja de sí mismo» (Kraus, *Die Fackel* 319-320, 31/3/1911: p. 36).

<sup>283</sup> Por caso: «La tesis de la autonomía del arte es por endé una consecuencia de la doctrina de la capacidad propia del genio de crear leyes y no de obedecerlas» (Gethmann-Siefert, 1995: 146). En su informado tratado específico, sin embargo, Jochen Schmidt afirma que la del genio no es una idea tan importante en esta obra (J. Schmidt, 1985, I: 354s.).

estética (recepción desinteresada).<sup>284</sup> Lo cierto es que Kant no confunde ‘genio’ con *inventio ex nihilo* y por ende pura *natura naturans*, al modo de los pre-románticos: “no hay ningún arte bello en el cual no haya algo mecánico, algo que deba concebirse y seguirse según reglas. Así pues, algo susceptible de ser aprendido constituye la condición esencial del arte. [...] El genio sólo puede dar una rica *materia* como producto del arte bello, pero su elaboración y la forma exigen un talento cultivado mediante la escuela” (Kant, 2003: 276-277).

Como se ve, para el filósofo el problema subyacente a la genialidad es justamente la distinción entre lo natural y lo artificial en tanto objetos de percepción. Se trata de toda una problemática cognitiva y perceptual, por lo que tampoco aquí se está libre de paradojas: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parece arte y el arte sólo puede llamarse bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza” (Kant, 2003: 272). En realidad, la “analítica de lo bello” es indiferente a si el objeto es natural o artístico, en tanto sólo procura describir el juicio humano ante la belleza, sin importar su fuente; recién es la “analítica de lo sublime” la que hace un énfasis mayor en los productos artísticos... y justamente entonces es cuando Kant menos ‘puros’ encuentra los respectivos juicios. Más aun: la obra de arte, en tanto posee una belleza adherente y promueve la sociabilidad, goza de cierto valor cognoscitivo y moral que aleja a su respectivo enjuiciamiento estético de una ‘pureza’ total. Esto ha llevado a que algunos especialistas pongan en duda que el filósofo, más allá de cómo fue leído y recibido, tuviera la intención de ‘autonomizar’ el arte como producción.<sup>285</sup>

Pues conforme avanza la primera parte del tratado, se percibe lo que Zammito ha llamado con acierto el *ethical turn* (“giro ético”) del pensamiento kantiano en esta obra,<sup>286</sup> que inicialmente se proponía describir cierto tipo de juicios –los estéticos– sin atender en absoluto a los dictados de la razón, y por ende a las cuestiones morales. Pero la *Aufklärung* no puede con su genio... progresivamente, la *Crítica del Juicio* se va adentrando en el espinoso terreno de las relaciones entre lo que Descartes llamara “las operaciones del alma”, un terreno difícil de atravesar sin instancias metafísicas, para arribar a algún tipo de formulación propiamente ética. Porque al igual que con Moritz y con Schiller, Kant no puede pensar la autonomía estética sin una íntima convicción –esencialmente ilustrada– de su acuerdo con la autonomía moral, por paradójico que parezca; recién tocaría a la generación posterior, desencantada y resignada, pensar en un arte autónomo en una sociedad de sujetos no necesariamente autónomos. Todo esta primera parte del

<sup>284</sup> Para Kant, una de las referencias sobre el genio como unión de genialidad y gusto parece haber sido Alexander Gerard; Kant era gran conocedor de los dos grandes ensayos del autor británico: el *Essay on Taste* (1759), y el *Essay on Genius* (1774). La diferencia fundamental es que Kant no comparte que también deban ser ‘genios’ los grandes científicos.

<sup>285</sup> Por caso, Haskins (1989) y Guyer (1996).

<sup>286</sup> V. Zammito, 1992: 264s.

íntegro tratado está atravesada por la continua recurrencia del problema de la posible relación entre lo bello y su repercusión en el ánimo, su influencia. Mayormente en los párrafos 41, 42, 52 y 59, Kant vincula en formas diversas moral y estética. En el 41 postula un “enlace indirecto” con algún interés empírico o intelectual por parte del juicio de gusto (Kant, 2003: 261), hasta que en el célebre párrafo 59 postula lo bello como “símbolo” de la moral (sin duda, una concesión a las líneas de investigación y discusión tradicionales dentro del pensamiento ilustrado), en tanto la imaginación es libre como la voluntad y el juicio estético es universal como el deber moral (*per analogiam*): “Ahora bien, afirmo que lo bello es símbolo del bien moral; y que sólo bajo esta consideración (una relación que le es natural a todo el mundo y que también se exige de todos los demás como deber) gusta con una pretensión a la adhesión de todos los demás, donde el ánimo se hace al mismo tiempo consciente de un cierto ennoblecimiento y elevación sobre la mera receptividad de un placer por medio de las impresiones de los sentidos, y también aprecia el valor de otros según una máxima similar de su discernimiento” (Kant, 2003: 327).

Como consumación de la Ilustración que es con pleno derecho, Kant necesita tender puentes entre los propios baches que él mismo encuentra, y aunque en principio nada parece haber menos kantiano que la *kalokagathia* como praxis, la ‘trascendencia’ llena ese vacío de alguna manera en Kant: por su *forma*, los distintos tipos de juicios pueden relacionarse (Kant habla de la ‘similitud’ entre las reglas para reflexionar sobre ambos). Como se ha dicho tantas veces, el concepto de ‘sujeto trascendental’ le permite zanjar el abismo entre racionalismo y empirismo: lo ‘subjetivo’ kantiano no equivale a lo contingente y privado, que como instancia gnoseológica el racionalismo abominaba y el empirismo exaltaba, porque remite a un sujeto universal y por encima de la empiria. Se ha señalado aquella definición de la estética como “arte del pensamiento análogo a la razón” propia de Baumgarten (Baumgarten, 1983: 79) –y de clara extracción leibniziana- como una posible fuente para este recurso kantiano a la analogía en la tercera de sus *Críticas*.<sup>287</sup> Sea por consecuencia con el movimiento ilustrado con el que se identificaba, sea por un requerimiento interno de su sistema, es evidente que Kant ve una relación clara, aunque sólo *formal* (quedó dicho ya que el reproche de formalismo es el más común de los formulados a sus ideas), entre el “desinterés” propio de lo bello, la “resistencia frente al interés de los sentidos” propia de lo sublime, y la ética como guiada por una máxima de acción independiente de todo interés personal y circunstancial.<sup>288</sup> El gusto y el sentimiento

<sup>287</sup> También Costazza, que defiende la tesis de que hay una línea que va desde Baumgarten hasta la estética idealista, destaca la importancia del pensamiento analógico en el crucial escrito *Imitación formativa...* de Moritz. V Costazza, 1999: 13.

<sup>288</sup> Cfr. por ejemplo sus dictámenes en materia moral: “Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal”, y “Obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en

moral se unen en el plano superior de lo suprasensible, donde reina la libertad: “La consideración de esta analogía también es habitual para el entendimiento común; y es habitual denominar a objetos bellos de la naturaleza o del arte con nombres que parecen poner como fundamento un enjuiciamiento moral. [...] Por así decirlo, el gusto hace posible el tránsito del estímulo de los sentidos al interés moral habitual, sin que sea un salto excesivamente violento, en la medida en que también representa a la imaginación en su libertad como teleológicamente determinable para el entendimiento, y enseña a encontrar una satisfacción libre incluso en objetos de los sentidos, también sin el estímulo de los sentidos” (Kant, 2003: 328-329).

Que estas consideraciones se hallen al final de la primera parte, agreguemos, no puede ser un mero *finale* retórico (basta leer los dos “Prefacios” a la *Crítica de la razón pura* para apreciar cómo ponderaba su autor la importancia de una buena exposición). Es claro que Kant ha querido concluir la sección sobre el juicio estético con una clara referencia a la ética, antes de pasar a ocuparse de una materia puramente lógico-gnoseológica como la de la segunda parte. He aquí el párrafo final: “Pero como el gusto es en el fondo una capacidad de enjuiciar la sensorialización de las ideas morales (mediante cierta analogía de la reflexión sobre ambas) [...] salta a la vista que la verdadera propedéutica para la fundamentación del gusto es el desarrollo de las ideas morales y de la cultura del sentimiento moral: pues sólo cuando la sensibilidad concuerda con éste, puede el auténtico gusto adoptar una forma determinada e inmutable” (Kant, 2003: 330-331).<sup>289</sup>

En este sentido, resulta esclarecedor prestar atención a los aspectos formales del estilo kantiano, y en particular del estilo de esta tercera *Crítica*. Pues tras la irrupción del ‘giro lingüístico’ en la filosofía moderna, es obvio que muchos de los problemas de interpretación de esta obra remiten, en última instancia, a la idiosincrásica escritura kantiana, aquí marcada por largas argumentaciones, no carentes de repeticiones, y un aparato conceptual estrictamente *ad hoc*. Al primer rasgo de estilo ya señalado, el de la argumentación *ex negativo*, cabe agregarle la abundancia de formulaciones paradójicas (“finalidad sin fin”, “legalidad sin ley”, etc.), que delatan las imposibilidades del lenguaje y las contradicciones y dificultades del pensamiento, así como el carácter cuasi-ficticio o provisional de muchas formulaciones, que se delata en la repetida apelación a las estructuras del “como si” o del *per analogiam* (ya en la parte III de la

---

la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio” (Kant, 1946: 71 y 83).

<sup>289</sup> Años después, en la *Metafísica de las costumbres* (1797), Kant arremeterá una vez más con la posible unión de la sensación de belleza y la moral, diciendo que “lo bello en la naturaleza” –el pensamiento kantiano nunca reconocerá la separación entre belleza natural y artificial– “todavía no es moral por sí solo, pero predispone al menos a aquella disposición de la sensibilidad que favorece en buena medida la moralidad, es decir, predispone a amar algo también sin un propósito de utilidad” (Kant, 1997: 309). B. Recki se vale de este pasaje, entre otros varios, para demostrar la esencial “afinidad de lo estético y lo moral” en Kant (Recki, 2001: 140).

Introducción aparecen cláusulas del tipo “por analogía” o “a título provisional”).<sup>290</sup> A menudo, para poder avanzar con la argumentación Kant pide al lector pretender que algo es de una cierta forma, o postular algo sin mayor discusión, y toda la segunda parte del tratado, de hecho, supone la postulación con puros fines heurísticos de una presunta teleología de las cosas (“el enjuiciamiento teleológico se aplica legítimamente al estudio de la naturaleza, al menos de un modo problemático, pero sólo para ponerla en analogía con la causalidad conforme a fines bajo principios de observación e indagación, sin pretender explicarla con ello”; Kant, 2003: 337). El gesto de tener que ir más allá de las posibilidades del lenguaje y del pensamiento, un gesto luego tan común en la filosofía del siglo XX, implica el típico reconocimiento de límites intelectuales que caracteriza al Kant de la *Crítica de la razón pura*: “Hablando con propiedad, la organización de la naturaleza no guarda analogía alguna con ninguna de las causalidades que conocemos. La belleza de la naturaleza puede llamarse justificadamente un análogo del arte, porque dicha belleza sólo se atribuye a los objetos en relación con la reflexión sobre la intuición externa de los mismos y, por tanto, sólo por mor de la forma superficial. Mas la perfección interna de la naturaleza, tal como la poseen aquellas cosas que sólo son posibles como fines de la naturaleza y se denominan por ello seres organizados, no resulta explicable ni tan siquiera pensable conforme a ninguna analogía” (Kant, 2003: 353-354).<sup>291</sup>

Parece oportuno, pues, citar aquí el cierre de Windelband, que no sólo expresa la importancia de la estética kantiana en su contexto, sino que además delata la visión que tendrán de ésta los neokantianos, que la elevarán a la cumbre del criticismo kantiano y la emparentarán con Goethe y el Clasicismo de Weimar: “La *Crítica del Juicio* es la coronación del edificio del pensamiento kantiano [...] lo que Kant expuso en ella conceptualmente hubo de actuar en el presente inmediato como fuerza viva. Para toda la vida espiritual alemana de fines del siglo XVIII ninguna obra ha tenido mayor importancia que ésta. Contiene en sí el elemento más grande y más influyente de la historia de nuestra cultura: el gran filósofo piensa al gran artista: Kant construye el concepto de la poesía de Goethe” (Windelband, 1951 II: 397).<sup>292</sup>

Pero lo que será crecientemente olvidado es que la independencia del juicio de gusto respecto de lo moral-racional, en Kant, está enmarcada en una concepción crítico-trascendental de la subjetividad humana a la que es igualmente inherente, por ejemplo, el dominio indiscutible del

<sup>290</sup> Böhme insiste en la importancia de la argumentación del “como si” (*als ob*) a lo largo de toda la tercera *Crítica*. Cfr. Böhme, 1999: 14.

<sup>291</sup> La cita pertenece al párrafo 65, importante porque desarrolla el concepto de organismo como totalidad integrada y organización (incluso política) como sistema, nociones que guardan notable sintonía con el concepto de arte autónomo.

<sup>292</sup> Cfr. Cassirer, 1997, por ejemplo, para quien la filosofía de Kant y la poesía de Goethe actúan recíprocamente como *pendant*: “la relación interna que une a ambos se comprende en virtud de esta conexión histórica” (Cassirer, 1997: 307). El propio Cassirer cita esta misma observación de Windelband en su *Kant, vida y doctrina* (Cassirer, 1978: 320).

imperativo moral categórico. Es decir: Kant declara la autonomía del fenómeno estético dando por sentada su antropología ilustrada, y por ende un sujeto autónomo. El ‘placer’ de lo bello se produce cuando justamente por un momento nos liberamos de los dictados de la razón, que presuntamente rigen la totalidad de nuestras acciones. Tanto dentro como fuera del ámbito germánico, a menudo se retomarán las ideas estéticas de Kant desconociendo su teoría de las facultades mentales superiores, y por ende olvidando el marco operativo del juicio de gusto, que no es otro que el de la subjetividad crítica y emancipada.

### 3. Friedrich Schiller

El ‘giro schilleriano’ (que será típicamente reconocible aún en aquellos que quieren defender la praxis artística sin capitular el estatuto de autonomía, como Adorno), consiste en haber tomado lo que los aportes previos tenían de negativo y de radical y darles un cariz positivo, tal como se anticipa ya en Moritz y su convicción de que “precisamente porque el aleccionar no es su meta [de la poesía], puede aleccionar mejor” (Arnaldo, 1994: 215-216).<sup>293</sup> La obra de arte, en efecto, puede existir sin el receptor (Moritz), y el ser humano la goza genuinamente sin ningún compromiso moral o cognoscitivo (Kant), pero ésas, según Schiller, sólo son las condiciones de posibilidad para el epifenómeno más importante: el de que el arte es el momento de suprema libertad que pueden conocer los hombres en el mundo moderno, y por ende la única institución en la que estos ‘aprenden’ a ser libres e íntegros. Ante los evidentes abusos de la razón, cuyas noticias llegan a Alemania desde Francia, Schiller parte de la confesión de que “la más perfecta de las obras de arte” es “la construcción de una verdadera libertad política” (Schiller, 1990: 117) y arriba finalmente a la consigna de que “no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible, que el hacerlo previamente estético” (Schiller, 1990: 305). Este giro, formulado pocos años después de las primeras elaboraciones idealistas, dotará a la categoría de autonomía –que ya empieza a adquirir genuina entidad en el pensamiento estético alemán– de una argumentación que la hace refractaria a las fáciles impugnaciones acerca de su mera autosuficiencia y por ende su proverbial inutilidad. Después de 1796, aproximadamente, y gracias a Schiller, ‘autonomía’ artístico-estética ya no significará mera auto-reflexión (y *a fortiori*, auto-complacencia), sino que designará además algo así como una ‘escuela de libertad’: el arte es lo más útil que hay, justamente porque no sirve para nada en la esfera práctica y por ende opera en la subjetividad

<sup>293</sup> “Schiller ha contrapuesto al discurso de la autonomía del arte aquel contrapunto que acompañará en lo sucesivo al desarrollo del arte moderno: que el arte, concentrándose sobre sí mismo, tiene que remitir fuera de sí mismo” (Liessmann, 2006: 37)

del individuo a nivel propedéutico. En la virtual inutilidad de lo bello, Schiller descubrirá su instrumentalidad humanizadora: “¿cómo puede ennoblecerse un carácter que se halla bajo la influencia de una constitución política degenerada? Para ello habría que buscar un instrumento [*Werkzeug*] que el Estado no nos proporciona [...]. Ese instrumento es el arte” (Schiller, 1990: 171).<sup>294</sup>

Para llevar a cabo esta inflexión, Schiller incorporará en su ensayística una dimensión menos presente en Kant –de quien siempre se reconocerá un discípulo-<sup>295</sup> que en Moritz, que abreva sin dudas en Rousseau, y que informa algunos parlamentos del consagratorio debut teatral *Los bandidos*: la denuncia de la sociedad contemporánea, la crítica social radical. A la luz del colapso de la Revolución Francesa y de ciertos desarrollos culturales y técnicos recientes propulsados por la Revolución Industrial inglesa, las *Cartas sobre educación estética del hombre* (1795) serán el documento que exprese más exhaustiva y lúcidamente esa argumentación, partiendo ante todo de un diagnóstico negativo y de un modelo cultural ciertamente nada original desde Winckelmann: los antiguos griegos. “¡Pero qué distinto todo entre nosotros, modernos!”, se lamenta el poeta: “También en nuestro caso se ha proyectado, ampliada, la imagen de la especie en los individuos... pero en fragmentos aislados sin posible combinación, de manera que hemos de indagar individuo por individuo para componer la totalidad de la especie” (Schiller, 1990: 145).<sup>296</sup> La constatación de la crisis no implicará, sin embargo, una renuncia al ideal ilustrado del hombre autónomo, sino una búsqueda – a veces desesperada- de la articulación íntegra de esa dignidad humana que casi ningún intelectual alemán de la época deja de reconocer.<sup>297</sup>

Ya desde sus escritos de juventud, empezando por su tesis doctoral *Sobre la relación de la naturaleza animal del hombre con la espiritual* (1780), escrita en el espíritu del racionalismo leibniziano de Wolff –que le imprimiera ante todo su maestro Abel- y que se basa en la oposición entre espíritu y materia, se constata en Schiller una búsqueda progresiva de una vía

<sup>294</sup> «Schiller fuerza el proceso de significación en la medida en que justamente no deja que el arte exista autónomamente en tanto signo de autonomía, sino que lo dota de un mandato que lo reduce a ‘herramienta’ política» (Menges, 1982: 194).

<sup>295</sup> Incluso en correspondencia dirigida al propio filósofo (v. por ejemplo la carta del 13 de junio de 1794, que Cassirer cita para acercar a Kant también a Schiller: Cassirer, 1978: 317).

<sup>296</sup> Schiller, primer gran diagnosticador de la alienación moderna, también sabe reconocer los logros de la división del trabajo y la especialización del saber: “Una práctica unilateral de las facultades humanas lleva al individuo inevitablemente al error, pero conduce a la especie hacia la verdad” (Schiller, 1990: 157).

<sup>297</sup> «La Ilustración promovió la emancipación de la persona autónoma; en Norteamérica promovió incluso expresamente su licencia para procurar la bienaventuranza en forma egoísta. Contra esta variante burguesa y capitalista del enriquecimiento personal desconsiderado gracias a la aristocracia y el clero, definieron la autonomía estética Shaftesbury y, en Alemania, Lessing y Moritz, y Kant y los clásicos con mayor intensidad aun en respuesta a la Revolución, en relación con el contrapeso alemán a la revolución: con la ética autónoma. La tierra de la Reforma y la Contrarreforma puso a la ética en el centro. A la bienaventuranza se opuso la dignidad» (Wittkowski, 1990: 23).

media, de una conciliación superadora entre las tensiones que oprimen y desgarran a los hombres del momento, de cuyo diagnóstico parte siempre el denominado ‘poeta filósofo’ (de aquí que se lo señale como una fuente insigne de la crítica cultural moderna). El título del otro escrito que se ha conservado del mismo año, *La virtud considerada en sus efectos*, delata asimismo la preocupación centrada en la repercusión moral, una preocupación de nítida raigambre ilustrada, y que en el fondo es reflejo de la preocupación por la libertad esencial de la condición humana.<sup>298</sup>

Decidido a dedicarse al teatro por sobre las obligaciones que le imponía su soberano, el joven suabo escapó de la jurisdicción de éste y se transformó en un fugitivo político, refrendando con su vida la categoría de escritor libre que había mamado de sus lecturas juveniles. La convicción en la eficacia del arte sobre la vida se hace explícita ya en el seminal discurso pronunciado en Mannheim *¿Qué efecto puede producir realmente un buen teatro estable?* (1784), que años después el autor reescribió y publicó bajo el título *El teatro considerado como una institución moral* (1802), así como en el extenso y programático poema “Los artistas” (1789),<sup>299</sup> pues es típico de Schiller valerse de la lírica para especular sobre asuntos de índole filosófica (la habitual denominación de *Gedankendichtung* –que podríamos verter como “poema de tesis”- para designar el subgénero lírico que prefiere y de *philosophische Gedichte* para referirse a su obra lírica en conjunto no es más que un reconocimiento de este dato obvio).<sup>300</sup>

En la producción teórica y lírica schilleriana de la década de 1780, así, va tomando cuerpo la idea de que el arte es la última instancia superadora, capaz de armonizar y unificar el alma humana, que vive escindida y confundida. La conclusión de esa etapa pre-kantiana queda a las claras en la anónima reseña de los poemas de G. A. Bürger que Schiller publicara en 1789 y que acabó en una candente polémica: «Frente a la disgregación y la actuación aislada de las fuerzas de nuestro espíritu a las que obliga la ampliada esfera del conocimiento y la especialización de las ocupaciones profesionales, el arte poético es casi lo único capaz de volver a reunir las fuerzas dispersas del alma, de ocupar la cabeza y el corazón, el ingenio y la agudeza, la razón y la imaginación en un conjunto armónico, restituyendo en nosotros, por así decirlo, el *hombre*

<sup>298</sup> En el fervor crítico-sociológico de fines de la década de 1960, Thomas Neumann expuso una visión de la obra de Schiller íntegramente enfocada en el problema de la “autonomía de la subjetividad artística”, desde su misma juventud (incluyendo la etapa médica). Para el resto de los especialistas, el dramaturgo recién pudo empezar a concebir el tema cuando empezó a sentir las deficiencias de la estética ilustrada y ‘moralista’. Cfr. T. Neumann, 1968: *passim*.

<sup>299</sup> Cuyos versos “Lo que aquí sentimos como belleza / Se nos presentará alguna vez como verdad” (Schiller, 1992: 209) podrían citarse como muestra perfecta de que Schiller no ha renunciado a la *kalokagathia*, sino que la periodizado: primero, el ser humano accederá a la belleza, y recién luego, a la verdad. En carta a Körner, el poeta confiesa que el poema «encubre la verdad y la moral en la belleza [y] es una alegoría» (Schiller, 2002a: 387).

<sup>300</sup> Lo que no quita el que fuera un convencido de la jerarquía del poeta, según le confiesa a Goethe en enero de 1795: “sólo el poeta es el hombre verdadero y el mejor de los filósofos junto a él, no es sino una caricatura” (Goethe / Schiller, 1946: 78)

*entero*» (Schiller, 1992b: 972). En paralelo a la Revolución Francesa, que como tantos jóvenes intelectuales de la época no comprende del todo pero básicamente ve con buenos ojos, Schiller sigue proclamando la consigna de *ars ancilla morum*, reelaborada ahora por la *Aufklärung*; sólo que en la interpretación personal de Schiller, el artista primero debe ‘ennoblecerse’ para ‘mejorar’ luego a la humanidad, caída en desgracia. Su permanencia en la estética ilustrada se delata por su primera recepción de las innovadoras ideas que su aborrecido Moritz trajera consigo de Italia, a las que Schiller calificó de “fanáticas” por postular que «un producto del reino de lo bello hubiera de ser una totalidad acabada y redondeada [*vollendetes rundes Ganzes*]» (C. Bürger, 1977: 120).

Convencido de que su sistema filosófico y su vocación poética necesitaban columnas más firmes, y sobre todo, más legítimas, Schiller produjo por entonces un deliberado corte creativo en su trayectoria y se dedicó a sistematizar lecturas y profundizar estudios que pudieran satisfacer sus ansias filosófico-poéticas de fundamentación. El primer lustro de la década de 1790 estará dedicado, así, a la elaboración de un consecuente programa teórico-estético, con el fin práctico y personal de conceptualizar su estatuto como poeta y artista. La historia antigua y los tratados de Kant fueron los dos carriles en los que más ahondó en este sentido, y que al mismo tiempo le permitieron acreditarse como docente e investigador en la ya floreciente Universidad de Jena, dirigida por Goethe. Y aunque ni del mundo editorial (en el que procuraba mantenerse con ocasionales trabajos en revistas literarias) ni del mundo académico le llegaba aún un sostén holgado con el que financiar esta etapa de formación en edad madura, las penurias económicas se mitigaron repentinamente con la concesión de un estipendio por parte del Príncipe de Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, admirador del poeta y benefactor de las artes. Como en el caso de Klopstock, una casa real de ascendencia danesa salía en ayuda del gran “escritor libre” alemán, perpetuando la figura del mecenas aún en la era burguesa. Conforme Schiller clarifica su propia concepción de la kantiana autonomía del juicio estético de belleza, la autonomía del artista –en tanto independencia material- está pensada, o más bien criticada y lamentada vivencialmente, en sus cartas privadas (sobre todo a sus amigos íntimos de la etapa de madurez). En su obra ensayística, salvo pasajes específicos y de nula referencia personal, Schiller ha borrado toda esa dimensión, casi omnipresente en su epistolario. Por cierto, la pensión danesa y la colocación en Weimar lo hacían una figura más compleja que la del sufrido artista famélico, en tanto gozaba del apoyo financiero típico del sistema de patronazgo.

Más allá de ciertas hipérboles respecto de su biografía, motivadas en general por su temprana muerte y sus manifiestos padecimientos en contraste con la altura de sus exigencias e ideales, sabemos que la etapa de estudios kantianos no fue tan sistemática (leyó las tres *Críticas*, de

hecho, en sentido inverso a como fueron redactadas), ni tan solitaria (los intercambios orales con Reinhold y epistolares con Körner lo apuntalaron). Lo cierto es que el subtítulo de uno de los primeros trabajos redactados en la órbita kantiana, *De lo sublime* (1792), vale como consigna para casi toda la ocupación estética schilleriana hasta el siglo XIX: “Ampliación de algunas ideas de Kant”. A los objetos de estudio ya mencionados, además, pronto se agregó la lengua griega antigua, cuyo dominio Schiller consideró fundamental a la hora de edificarse una sólida plataforma cultural.

Los ensayos *De la causa del placer ante objetos trágicos* y *Del arte trágico* (ambos de 1792) dan cuenta de los primeros intentos de absorber la doctrina kantiana y esclarecerla como fundamento de la creación artística. Schiller, que para ese momento justamente dicta cursos de Estética en Jena, comienza a convencerse de que el arte no puede tener por finalidad un objetivo moral, pero aún no logra romper con la idea de que el medio por el cual el arte complace es la moral, en tanto efecto sensible o sensual, sin captar la ‘suprasensibilidad’ del juicio estético kantiano: “El propósito bien intencionado de perseguir lo moralmente bueno en todas partes como finalidad suprema, propósito que ya ha originado y protegido muchas mediocridades en el arte, ha ocasionado también en la teoría un daño semejante. Para otorgar una jerarquía elevada a las artes, para hacerlas acreedoras del beneplácito del Estado, y de la reverencia de todos los hombres, se las expulsa de su dominio originario para imponerles una profesión que les es extraña y totalmente antinatural. Se cree hacerles un favor al imputarles una finalidad ética en lugar del fin frívolo de deleitar” (Schiller, 1963: 178).

La explícita refutación del *prodesse et delectare* a favor del “placer” (*Vergnügen*) y la reivindicación de un “dominio originario” (*eigentümliches Gebiet*) que se hace aquí, en el opúsculo *De la causa del placer ante objetos trágicos*, acaso sean el primer síntoma claro de la recepción kantiana de Schiller y el reposicionamiento teórico de éste, que casi *malgré soi* sigue intentando religar la esfera moral con la estética, sin embargo, y pocas líneas más adelante aclara: “el arte, por lo tanto, debe seguir su camino a través de la moralidad [*Sittlichkeit*] si ha de alcanzar plenamente el placer como su fin verdadero” (Schiller, 1963: 178); y poco después: “El arte no tiene entonces carácter moral únicamente porque regocija por medios éticos, sino también porque el placer mismo que ofrece el arte se torna un medio para la moral” (*ibid.*). En este trabajo se percibe ya muy fuertemente, en clara continuidad con Kant, una «analogía estructural entre el arte y la moral» que es más formal que práctica (Puntel, 1986: 120).<sup>301</sup>

<sup>301</sup> El mismo crítico agrega: «En su contemplación del arte, se decide claramente por el primado del ‘placer’ con la fundamentación de que sólo éste sería específico del arte [*kunstspezifisch*]. Pero a la vez, en su concepción el placer específico del arte es tal que está en una explícita relación con el aspecto que Schiller asimismo reconoce como el de la moral [*Sittlichkeit*]» (*ibid.*).

Los trabajos del año siguiente, *Sobre lo patético e Ideas acerca de la aplicación de lo vulgar y de lo bajo en el arte* (1793), pivotean sin solución de continuidad sobre la esmerada distinción entre juicio estético y juicio moral, que para Schiller se transforma en el problema capital. El primero de dichos ensayos comienza diciendo, en un claro gesto por llegar a las proposiciones de Kant pero sin poder renunciar del todo aún al plano sensible (en este caso, el dolor): “La representación del sufrimiento, como mero sufrimiento, nunca es la finalidad del arte, pero como medio para llegar a ella le es sumamente importante. El fin supremo del arte es la representación de lo suprasensible” (Schiller, 1962: 129).<sup>302</sup>

Al ser esencialmente un poeta y dramaturgo en busca de trasfondo teórico, Schiller es quien le da a la incipiente idea de autonomía del arte un tono beligerantemente prescriptivo y con miras a la práctica, tanto en el plano del creador como en del receptor. La forma en que concluye este ensayo es representativa de su tono combativo y admonitorio: “constituye una aparente desorientación de los límites, la exigencia de una finalidad moral en materia estética y el afán de expulsar a la imaginación de su legítimo ámbito, con el objeto de ampliar el reino de la razón. O bien deberá subyugarla por completo, y entonces estará perdido todo efecto estético; o bien ella deberá compartir su dominio con la razón, y entonces, por cierto, no se ganará mucho para la moralidad. Al perseguir dos fines diferentes, se correrá peligro de errar ambos” (Schiller, 1962: 160).

Pero es con el más extenso e importante de los escritos de ese año, *De la gracia y la dignidad* (1793), que rompe abiertamente tanto con la estética de la Ilustración como con la del *Sturm und Drang*. Se trata del primer texto en el que Schiller realmente ha absorbido la doctrina kantiana a fondo y puede disponerse, por ende, a reelaborarla conforme sus propios principios, aún inmaduros: «*De la gracia y la dignidad* marca la ruptura definitiva de Schiller con la concepción del arte didáctico-moral de la estética ilustrada, a la que ante todo su ensayo *El teatro...* aún estaba fuertemente vinculado. En los párrafos críticos sobre el genio formula además la renuncia al programa estético del *Sturm und Drang*. [...] Y por último, con los conceptos de juego, forma, apariencia y moralidad bella, este tratado desarrolla por primera vez las ideas básicas de la estética de la autonomía» (Brittnacher, 1998: 587).<sup>303</sup> Asimismo, en *Sobre el uso moral de las costumbres estéticas* (1793), escrito para el Duque de Augustenburg, el confeso kantiano Schiller «se separa aquí de Kant en un punto decisivo: para Schiller, lo bello perceptible por los sentidos [*das sinnlich anschauliche Schöne*] puede conllevar un valor moral,

<sup>302</sup> «La autonomía como negación de la realidad es la condición del verdadero arte [...] Ése el *Leitmotiv* de la dramaturgia de Schiller desde el ensayo *Sobre lo patético*» (Berghahn, 1990: 223).

<sup>303</sup> De hecho, en este trabajo Schiller desacredita también a la ética kantiana, por ser unilateralmente racionalista y negar todo valor a lo sensible.

o sea que al cabo es, como se dice en una carta a Körner, también ‘*libertad en la apariencia*’ (23/2/1793). Kant, para quien lo bello sólo se basaba en juicios de gusto, nunca habría coincidido con eso» (Koopmann, 1998: 584).

A la par de las eventuales publicaciones, entre tanto, el epistolario con su amigo G. Körner permite ir rastreando en particular los estudios kantianos.<sup>304</sup> En una citada referencia, por ejemplo, vemos el entusiasmo de Schiller por su nuevo maestro, en quien ve un paladín de la libertad humana: «Sin duda, ningún mortal ha pronunciado aún palabras más grandes que aquellas de Kant, que a la vez son el contenido de toda su filosofía: ¡determinate desde tu propio ser [*Bestimme dich aus dir selbst!*]!» (Koopmann, 1998: 207).<sup>305</sup> Y es que el ideal ilustrado de emancipación moral e intelectual, según su clásica formulación en el breve opúsculo *Respuesta a la pregunta “¿Qué es la Ilustración”* (1783) de Kant, es siempre la idea rectora de las concepciones del arte y la poesía del Schiller maduro; así queda por demás claro en la primera de las *Cartas sobre educación estética*, donde la extracción kantiana se confiesa como puntapié inicial imprescindible.

Sin embargo, la formulación esencial de la estética schilleriana, de la que puede desprenderse todo el resto casi a manera de corolarios, se halla recién en las cartas *Kallias* (1793), especialmente importantes para la historia del concepto estético de autonomía: «Las cartas *Kallias* han de valer por texto base de la estética de la autonomía, pues en ellas el término ‘autonomía’ recibe una relevancia central para determinar lo bello y el arte por primera vez en la historia de la estética» (Bräutigam, 1990: 246). Esta obra, inconclusa y discutida como tal pero en general hoy reconocida como producto independiente,<sup>306</sup> circuló durante mucho tiempo sólo integrada al resto de ese vasto epistolario entre el poeta y su amigo, por lo que resultaba difícil desligarla del todo y comprender la concepción orgánica con la que Schiller la concibió. La predilección de Schiller por la forma argumentativa epistolar ya lo había llevado a elaborar diversas obras con corresponsales imaginarios (como las *Cartas filosóficas* y las *Cartas sobre el “Don Carlos”*), y lo llevaría aun a las series “Augustenburg” y “Educación estética” (que parcialmente subsume a la primera). Como se hace evidente, este subgénero le permitía hacer

<sup>304</sup> Los estímulos e ideas de Körner, autor él mismo de obras estéticas y también corresponsal de Goethe, hacen de éste un verdadero ‘socio silencioso’ de la génesis del concepto de autonomía del arte, dicho sea de paso. Para una ponderación actualizada de sus méritos, v. Krautscheid, 1998.

<sup>305</sup> Y Koopmann agrega: «Schiller exige ese ‘determinate a ti mismo’ más rigurosamente que el propio Kant» (*ibid.*). El propio Koopmann rastrea lo que llama *prozesshafter Philosophieren* (“filosofía procesual”) (*ibid.*, 630) en Schiller, que según él busca en todas sus obras la autodeterminación [*Selbstbestimmung*] (*ibid.*, 629-630): en *De la gracia y la dignidad*, la belleza equivale a la libertad; en las *Cartas sobre educación estética*, al juego; en *Poesía ingenua...*, a la ingenuidad.

<sup>306</sup> Aunque la *Nationalausgabe*, nada menos, no la reconoce como tal. Que el poeta prometa al final una saga con la que nunca cumplió, dejando la serie inconclusa, y que haya solicitado de vuelta estas cartas para reelaborarlas (en las *Cartas al Duque de Augustenburg*, que se quemaron en un incendio de 1794, pero que a su vez pasaron a ser las *Cartas sobre educación estética*), es un argumento a favor de no reconocerles identidad propia.

énfasis en el carácter *personal* y exclusivamente como artista de sus reflexiones, confiriéndoles más el tono de una confesión amistosa que el de un tratado solemne, con tono apodíctico: «Para el fundamento de una teoría del arte, pienso yo, no basta con ser filósofo. Uno mismo debe haber practicado el arte y esto me proporcionará algunas ventajas», le había anticipado al Duque de Augustenburg el 9/2/1793 (Schiller, 1992b: 492). Así, también, en la serie *Kallias* dice a su declarado interlocutor, Gottfried Körner: “He intentado, en efecto, llevar a cabo una deducción de mi concepto de belleza, pero para ello es imposible prescindir del testimonio de la experiencia” (Schiller, 1990: 3). Y en la serie *Sobre la educación estética* le dice a su noble mecenas: “La libertad de exposición que me prescribís, antes que una obligación, constituye para mí una necesidad. Poco versado en el uso de formas escolásticas, apenas correré peligro de pecar contra el buen gusto por emplearlas equivocadamente. Mis ideas, nacidas más a raíz del trato continuado conmigo mismo, que de una rica experiencia de mundo o de unas lecturas determinadas, no renegarán de su origen, serán culpables de cualquier otra falta antes que de sectarismo, y se derrumbarán por propia debilidad, antes que sostenerse en virtud de una autoridad y de una fuerza ajena a ellas mismas” (Schiller, 1990: 113).

Muchos postulados de las cartas *Kallias* constituyen la base firme del pensamiento estético schilleriano, que en esencia ya no variará hasta su muerte. La pretensión inicial del texto, a saber, la convicción de que el subjetivismo kantiano respecto de la belleza debe ser reorientado hacia alguna objetividad (“de esa imposibilidad de establecer un principio objetivo del gusto [...] no acabo de convencerme”; Schiller, 1990: 5),<sup>307</sup> guía a Schiller a través de una intrincada construcción lógica y psicológica. La búsqueda radical de un “principio objetivo”, que Kant había descartado expresamente y que Hegel aplaudirá<sup>308</sup> (dando pie a la tradición marxista –ante todo vía Lukács<sup>309</sup> que verá en Schiller un paso de lo subjetivo a lo objetivo), llevaba excluyentemente o al plano sensual o al plano racional, y Schiller quiere seguir siendo kantiano en tanto no desea apostar definitivamente por ninguno de los dos. Pero la definición tentativa de belleza que propone insinúa ya una cierta ruptura con Kant: “Belleza no es otra cosa que libertad en la apariencia”<sup>310</sup> (Schiller, 1990: 21). Pues aquí, Schiller piensa antes en el objeto bello que en el sentimiento de la belleza: «Claro que Schiller no llega a reconocer la belleza en el objeto mismo, pero hace valer contra Kant el que en el libre juego de la imaginación tenga lugar una

<sup>307</sup> J. Feijóo cita una carta a Körner del 21/12/1792 que anticipa la serie *Kallias* y donde Schiller dice: “Creo haber encontrado el concepto objetivo de la belleza [...] del que Kant desespera” (Schiller, 1990: XXXII).

<sup>308</sup> V. Hegel, 2007: 47s.

<sup>309</sup> “Hay que concebir a Schiller como un pensador de transición entre el idealismo subjetivo y el objetivo, contra la concepción burguesa que hace de él un simple discípulo de Kant” (Lukács, 1966b: 126).

<sup>310</sup> El alemán *Erscheinung* suele vertirse como “apariencia”, pero no es sino el griego *phainomenon*, y también podría pasarse al castellano como “fenómeno” para enfatizar la raíz kantiana de la fórmula.

objetivación [*Vergegenständlichung*]; es la estructura del objeto bello misma la que se manifiesta como apariencia en el juego de la imaginación» (Janz, 1973: 5).<sup>311</sup>

La preocupación por deslindar el juicio de gusto de la realidad inmediata y de su aplicación en la praxis, sin embargo, es sistemática: “Para que el juicio de gusto sea enteramente puro, ha de hacerse abstracción absoluta del valor (teórico o práctico) que el objeto bello tiene por sí mismo, de la materia que le da forma y del fin para el que existe. ¡Que sea lo que quiere!” (Schiller, 1990: 23-25); o bien: “la finalidad [*Zweckmässigkeit*] moral de una obra de arte, o de una acción, contribuye en tan poco grado a su belleza, que ha de ser, antes bien, disimulada en extremo... [...] Un poeta excusaría en vano la falta de belleza de sus versos, si adujera la intención moral de la obra” (Schiller, 1990: 29). El seguimiento de los argumentos kantianos lo lleva a deducir lógicamente las hipótesis que el propio Kant había formulado de manera parca, haciendo de Schiller un gran e infiel divulgador: “Hemos de saber, *en primer lugar*, que el objeto bello es un objeto natural, esto es, que existe por sí mismo;<sup>312</sup> *en segundo lugar*, ese objeto ha de presentarse ante nosotros como si existiera mediante una regla, puesto que Kant afirma que ha de parecer arte. Pero ambas representaciones: *existe por sí mismo* y *existe mediante una regla* sólo pueden conjuntarse de un único modo, a saber, cuando se dice: *existe mediante una regla que se ha impuesto a sí mismo*. Autonomía en la técnica, libertad en conformidad con el arte” (Schiller, 1990: 65-67).<sup>313</sup>

Por último, cabe agregar que ya en este texto Schiller está pensando en una posible extensión socio-política –por así decirlo– de sus postulados: “En el mundo estético, todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser *coaccionado en absoluto, ni siquiera por causa de la totalidad*, sino que él mismo ha de *consentir* decididamente en todo” (Schiller, 1990: 75). La extracción arbitraria de algunos párrafos de Schiller, sacados de contexto y utilizados para graficar una tendencia proto-esteticista, puede propiciar equívocos respecto de la visión ‘inflacionada’ que el poeta tenía de la

---

<sup>311</sup> «La insatisfacción de Schiller con el concepto de símbolo trascendental de Kant, es decir con la afirmación de que lo bello simboliza sólo lo moralmente bueno, lo lleva a la cuestión de la verificabilidad empírica del mandato ético del arte. En lo hay que marcar que eso sólo resulta pensable en una relación medial: la belleza aparece como signo de otra cosa, o sea la libertad [...] Schiller traspone de forma notable la jurisdicción del pensamiento de la autonomía y sobrepasa el concepto estético de símbolo, que justamente no admite una conexión empírica» (Menges, 1982: 194).

<sup>312</sup> Para comprender esta aparente petición de principio: “Una forma aparece entonces libre, mientras no encontramos su fundamento fuera de ella, *ni nos vemos inducidos a buscarlo fuera de ella*. [...] Bella será, pues, una forma que se explique a sí misma [...]. Bella, puede decirse entonces, es aquella forma que *no exige ninguna explicación*, o bien aquella que se *explica sin concepto*” (Schiller, 1990: 27).

<sup>313</sup> Más aun, el dramaturgo no vacila en postular la existencia de leyes fijas para el arte: «Las leyes [*Gesetze*] del arte no se encuentran en las formas cambiantes de un gusto de época caprichoso y a menudo completamente degenerado» (Schiller, 1992b: 507).

autonomía del arte.<sup>314</sup>

Pero el escrito cumbre en este contexto es, sin vueltas, las *Cartas sobre educación estética del hombre* (o más literalmente, *Sobre la educación estética del ser humano, en una serie de cartas*), de las que la serie *Kallias* puede considerarse una preparación necesaria. Lo que va de una serie de cartas a la otra es, más allá de la mejor asimilación del sistema kantiano y de la propia madurez, nada menos que la constatación del fracaso de la Revolución y la irrupción del Terror francés, oficializado hacia 1793. Schiller, que había sido designado ciudadano honorario de la República francesa, ahora está decepcionado con la nación vecina y preocupado por la politización seguramente nociva que supondrá para todos, como le confiesa íntimamente al Duque de Augustenburg (13/7/1793): «Incluso la razón especulativa arrebatada a la imaginación una provincia tras otra, y las fronteras del arte se estrechan en la misma medida en que se ensanchan las de la *ciencia*. Pero ahora en especial es la obra de creación política la que ocupa casi todos los espíritus. [...] Una nación ingeniosa, valerosa, que ha sido contemplada mucho tiempo como modelo, ha empezado a abandonar violentamente su estado social positivo para retroceder hacia un estado de naturaleza en el que la razón es la única y absoluta legisladora» (Schiller, 1992b: 498). Este decepcionado Schiller busca pensar de qué manera sus concepciones sobre la superioridad del arte como ámbito humano pueden vincularse directa o indirectamente con un programa de reforma socio-política que no se hunda en el caos revolucionario y la ceguera reaccionaria, “porque es a través de la belleza como se llega a la libertad” (Schiller, 1990: 121), según lo anuncia casi al comienzo. Su diagnóstico del momento actual es muy negativo: “El hombre se refleja en sus hechos, y ¡qué espectáculo nos ofrece el drama de nuestro tiempo! Por un lado salvajismo, por el otro apatía: ¡los dos casos extremos de la decadencia humana, y ambos presentes en *una misma época!*” (Schiller, 1990: 137). Es sugestivo que a un estado de afección definido en términos artísticos como “el drama de nuestro tiempo” haya de salvarlo, precisamente, el arte.

Hasta la novena incluida, es decir, el corpus crítico en materia socio-política, las epístolas fueron publicadas primero todas juntas en la revista *Die Horen* (“Las horas”) y luego se desarrollaron –con algunas modificaciones– en el tratado íntegro, en el que actúan como contextualización y fundamentación inicial de la idiosincrásica noción schilleriana de ‘autonomía’ aplicada al mundo del arte. Repitiendo argumentos ya comunes en su correspondencia privada y en su discurso inaugural para la cátedra de Historia Universal de Jena

<sup>314</sup> Por ejemplo, Th. Neumann, que describe el pensamiento schilleriano como «entronización de la absoluta autonomía del arte» (T. Neumann, 1968: 75).

acerca del padecimiento del artista y del intelectual (que conocía en carne propia),<sup>315</sup> en particular es la segunda carta la que señala la situación especialmente difícil del arte del momento, regido por la instrumentalidad, a la vez que vuelve a confirmarse la separación entre cierto arte ‘alto’ de otro ‘bajo’: “la época no parece pronunciarse en absoluto a favor del arte; al menos no de aquel arte hacia el que van a orientarse exclusivamente mis investigaciones. El curso de los acontecimientos ha dado al genio de la época una dirección que amenaza con alejarlo cada vez más del arte del ideal. Éste ha de abandonar la realidad y elevarse con honesta audacia por encima de las necesidades; porque el arte es hijo de la libertad. [...] El *provecho* [*Nutzen*] es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza” (Schiller, 1990: 117). Así, el concepto de arte como “hijo de la libertad” aparece pensado en paralelo a la alienación moderna y el desgarramiento social, y no a-históricamente y sólo con propósitos estéticos, como en muchas reelaboraciones posteriores. Al mismo tiempo, resulta problemática la exposición histórica de la encrucijada contemporánea, producto específico de las circunstancias, y su posible ‘solución’ mediante lo bello *sub specie aeternitatis*, cual fenómeno intemporal (pues del arte se sobreentiende que ha sido siempre libre). La entronización del arte como único paliativo para los males modernos se corona en la apertura de la novena carta, que es, por cierto, todo un clásico en la historia del concepto de autonomía del arte, al menos en lo tocante a la libertad del artista como tal: “El arte, como la ciencia, está libre de todo lo que es positivo y de todo lo establecido por las convenciones humanas, y ambos gozan de absoluta inmunidad [*Immunität*] respecto de la arbitrariedad de los hombres. El legislador político puede imponerles unos límites, pero no puede gobernar sobre ellos. Puede desterrar al amante de la verdad, pero la verdad permanece; puede humillar al artista, pero no adulterar el arte” (Schiller, 1990: 171-173).<sup>316</sup>

En la carta número 12, el texto se adentra de lleno en la antropología trascendental (en sentido kantiano), y adquiere netamente el tono propio de los tratados de psicología analítica de la época. Schiller introduce aquí, a fin de explicar la tensión permanente en la que vive capturado el ser humano, la teoría del “impulso” (*Trieb*), con la que Reinhold y Fichte habían recientemente comenzado a reelaborar el *appetitus* leibniziano. Según Schiller, hay dos “impulsos”, a los que denomina material o “sensible” (*sinnlicher Trieb*) y racional o “formal” (*Formtrieb*). Estos, a su vez, se ven ‘superados’ –se ha insistido en que este momento

<sup>315</sup> Entre otras cosas, el epistolario de Schiller es una saga de las típicas quejas del artista en lucha contra el sistema socio-económico. V. las cartas a Körner del 6/3/1788, 17/3/1788, y 15-17/5/1788, así como la carta a Lotte del 16/10/1788.

<sup>316</sup> Hay que hacer notar aquí el intencionado uso provocativo del término *Immunität* –proveniente del campo legal– por sobre los favoritos del propio autor, *Selbständigkeit* y *Autonomie*.

schilleriano fue una de las fuentes de la dialéctica hegeliana- en el *Spieltrieb* o “impulso de juego”: “Sin embargo, si hubiera casos en los que el hombre hiciera *al mismo tiempo* esa doble experiencia, en los que fuera consciente de su libertad y, a la vez, sintiera su existencia, en los que, al mismo tiempo, se sintiera materia y se conociera como espíritu, entonces tendría en estos casos, y únicamente en estos, una intuición completa de su humanidad [...] Suponiendo que casos de este tipo pudieran presentarse en la experiencia, despertarían en el hombre un nuevo impulso que, dado que los otros dos actúan conjuntamente en él, se opondría a cada uno de ellos, tomados por separado, y podría ser considerado con razón un nuevo impulso. El impulso sensible exige que haya variación, que el tiempo tenga un contenido; el impulso formal pretende la supresión del tiempo, que no exista ninguna variación. Así pues, aquel impulso en el que ambos obran conjuntamente (permítaseme llamarlo de momento *impulso de juego* [...]), el impulso de juego se encaminaría a suprimir [*aufheben*] el tiempo *en el tiempo*, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad” (Schiller, 1990: 225). De nuevo parece haber aquí una discordancia histórica, pues de existir ese presunto *Spieltrieb* no se explica por qué el hombre ha acabado sumido en la unilateralidad moderna; en todo caso, hay que pensar que los dos impulsos iniciales ya están activos, y que el impulso de juego es *potencial* (el propio Schiller indica que sólo en ocasiones lo vemos activo, en aquellas culturas que propenden al adorno o al juego). Partiendo de la convicción de que “es a través de la belleza como se llega a la libertad”, Schiller trata de exponer los motivos por los que el arte implica una propedéutica de la vida en un Estado libre, aunque en realidad, como bien se ha objetado, termina exponiendo la necesidad de educarse no *por* el arte, sino *para* el arte.<sup>317</sup> Al introducir la idea de juego, Schiller se plegaba a una tradición reciente del pensamiento alemán: también Baumgarten, en su *Aesthetica* (Pte. III), había ponderado los méritos de una “*exercitatio aesthetica*”, destacando de hecho el aporte del juego como actividad armonizadora, pero

<sup>317</sup> “Ahora el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, y se entiende desde esta oposición. En el lugar de la relación de complementación positiva que había determinado desde antiguo las relaciones de arte y naturaleza, aparece ahora la oposición entre apariencia y realidad. [...] desde el momento en que lo que acuña al concepto del arte es la oposición entre realidad y apariencia queda roto aquel marco abarcante que constituía la naturaleza. El arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma. Allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos. Es el ‘reino ideal’ que hay que defender contra toda limitación, incluso contra la tutela moralista del Estado y de la sociedad. Este desplazamiento interno de la base ontológica de la estética de Schiller no es ajeno al hecho de que también su grandioso comienzo en las *Cartas sobre la educación estética* se transforme ampliamente a lo largo de su exposición. Es conocido que de la idea primera de una educación a través del arte se acaba pasando a una educación para el arte. En lugar de la verdadera libertad moral y política, para la que el arte debía representar una preparación, aparece la formación de un ‘estado estético’ [...]. Pero con esto se coloca también en una nueva oposición a la superación del dualismo kantiano entre el mundo de los sentidos y el mundo de las costumbres, que estaba representada por la libertad del juego estético y por la armonía de la obra de arte. La reconciliación de ideal y vida en el arte es meramente una conciliación particular. Lo bello y el arte sólo confieren a la realidad un brillo efímero y deformante. La libertad del ánimo hacia la que conducen ambos sólo es verdadera libertad en un estado estético, no en la realidad” (Gadamer, 2007 I: 122-123).

siempre al servicio de una estricta racionalidad; y también Kant había emparentado arte con juego en su tercera *Crítica*. Pero Schiller va más lejos al declarar enfáticamente que la belleza y el juego constituyen un círculo virtuoso imprescindible para la plenitud de lo humano: “el hombre *sólo debe jugar* con la belleza, y debe jugar *sólo con la belleza*. Porque, para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es enteramente hombre cuando juega*” (Schiller, 1990: 241).

En el juego como armonía se hace patente, además, la idea de unión y de reciprocidad (*Wechselwirkung*), que recorre toda la obra cual *Leit-motiv* y que en verdad era una obsesiva búsqueda schilleriana de todos los últimos años, ante lo que veía como un mundo desgarrado y una criatura humana escindida.<sup>318</sup> Al correr de las páginas podemos ir encontrando términos tales como “unión inescrutable” (Schiller, 1990: 233), “afortunado punto medio” (*ibid.*, 235), “alianza” y “equilibrio” (*ibid.*, 245), “unidad del ideal de belleza” (*ibid.*, 251), “tránsito” (*ibid.*, 269), “disposición intermedia” (*ibid.*, 285), “feliz equilibrio” (*ibid.*, 345), y un abundante etcétera que remacha la acuciante necesidad de dar con instancias de mediación y de unificación. Pues “la distancia que existe entre materia y forma, entre pasividad y actividad, entre sensación y pensamiento, es *infinita*, y no hay nada que pueda salvarla. [...] la belleza enlaza dos estados *que están opuestos entre sí*, y que nunca podrán llegar a constituir una unidad. [...] la belleza *une* esos dos estados contrapuestos, superando así la oposición. Pero como ambos estados permanecen eternamente contrapuestos, no hay otra manera de unirlos que suprimiéndolos [*aufheben*]” (Schiller, 1990: 261).<sup>319</sup> Esa instancia superadora a veces es una tercera vía que se eleva por sobre las polaridades anatgónicas: “Se trataría entonces de separar del carácter físico la arbitrariedad y del carácter moral la libertad, de hacer concordar al primero con las leyes y de hacer que el segundo dependa de las impresiones –de alejar un poco a aquel de la materia y acercársela a éste un poco más... y todo ello para crear un tercer carácter que, afín a los otros dos, haga posible el tránsito desde el dominio de las fuerzas naturales al dominio de las leyes y que, sin poner trabas al desarrollo del carácter moral, sea más bien la garantía sensible de esa invisible moralidad” (Schiller, 1990: 289); otras veces, y más hacia la parte final, es una reconciliación de los opuestos: “Pero como en el placer que nos proporciona la belleza o la *unidad estética* [*ästhetische Einheit*], se dan una *unión* [*Vereinigung*] y una permutación reales de la materia con la forma, y de la pasividad con la actividad, queda probada así la

<sup>318</sup> Ya con motivo del poema “Los artistas”, Schiller le había confesado a Körner el 9/2/1789 que tenía «ahora la idea maestra del conjunto: la conciliación de la verdad y de la moralidad bajo la envoltura de la belleza en su soberanía, que constituye, en el sentido propio de la palabra, la unidad» (Schiller, 2002a: 387).

<sup>319</sup> En estas formulaciones, obviamente, se preanuncia el método y el aparato conceptual hegeliano, igualmente reconocible de aquí en adelante “la tarea consiste en suprimir y conservar [*vernichten und beyhalten*] al mismo tiempo la determinación del estado [*Zustand*], lo cual sólo es posible de una manera, a saber, *oponiéndole otra determinación*” (Schiller, 1990: 283).

*compatibilidad* de ambas naturalezas, la viabilidad de lo infinito en el seno de la finitud, y con ello la posibilidad de la humanidad más sublime” (Schiller, 1990: 341). Más allá de la metáfora de la superación dialéctica o de la fusión química, asimismo, la idea de que en lo bello se unen o concilian elementos dispersos e incluso contrapuestos hace sintonía con la de superación en una nueva totalidad, o más bien la exige: “sólo el estado estético es un todo en sí mismo, porque aún en sí todas las condiciones de su origen y de su duración. Sólo en él nos sentimos como fuera del tiempo, y nuestra humanidad se manifiesta con tal pureza e *integridad*, como si no hubiera sufrido ningún daño por la intromisión de fuerzas externas” (Schiller, 1990: 295).

No pocas veces, Schiller lleva también ese espíritu superador y conciliador a la argumentación misma, tratando de armonizar la doctrina kantiana con sus contradictores y con sus propias ideas. Por ejemplo, coincide explícitamente con Kant y afirma: “ha de darse toda la razón a aquellos que consideran que la belleza y el estado de ánimo en que ésta nos sumerge son completamente indiferentes e inútiles con respecto al *conocimiento* y al *modo de ser y pensar*” (Schiller, 1990: 289); para luego aplicarle un correctivo: “tampoco puede decirse que estén equivocados quienes afirman que el estado estético es el más productivo en lo que se refiere al conocimiento y a la moralidad. Tienen toda la razón, ya que una disposición de ánimo que comprenda en sí la totalidad de lo humano, ha de encerrar también necesariamente dentro de sí la capacidad para toda manifestación particular de esa humanidad” (Schiller, 1990: 295). El permanente diálogo con Kant, así, es el andamio que sostiene las *Cartas...*, y aunque ocasionalmente Schiller se rebele o se ponga en osado hermeneuta crítico,<sup>320</sup> el pensamiento kantiano también marca los límites del propio pensamiento schilleriano. En nada se hace esto más evidente que hacia el final de la obra, cuando el ‘poeta filósofo’ se adentra en el pedregoso terreno de las relaciones entre experiencia estética y praxis cotidiana y titubea entre postular una libertad concreta y una ideal, optando por la segunda. Tras ponderar la repercusión anímica de lo bello en el receptor (“Esa elevada serenidad y libertad de espíritu, unida a la fuerza y al vigor, es la disposición de ánimo en que ha de dejarnos la auténtica obra de arte, y no existe otra prueba del valor estético más segura que ésta”; Schiller, 1990: 297), lo vemos tratando de no romper del todo los lazos del goce estético con la praxis vital del receptor: “La belleza es, pues, forma, porque la contemplamos, pero es a la vez vida, porque la sentimos. En una palabra: es al mismo tiempo nuestro estado y nuestro acto” (Schiller, 1990: 339). Pero al fin, pese a todos los énfasis y al lenguaje republicano, Schiller apuesta por el mundo de la apariencia: “Pero el hombre sólo posee este derecho soberano [*souveraine Recht*] en el mundo de la apariencia, en el reino inanimado de la imaginación, y lo posee sólo si se abstiene escrupulosamente de proclamar la

<sup>320</sup> En una nota al pie de la Carta 13, por ejemplo, sugiere que lo que no está en el espíritu del sistema kantiano bien podría estar en la letra.

existencia teórica de este mundo de la apariencia, y si renuncia a conferirle existencia práctica” (Schiller, 1990: 351); y más adelante, con toda elocuencia: “La apariencia es estética sólo si es *sincera* (si renuncia explícitamente a todo derecho de realidad), y sólo si es *autónoma* [*selbstständig*] (si prescinde de todo apoyo de la realidad)” (Schiller, 1990: 353). En este punto clave, el kantismo no es sólo metodológico y terminológico, sino altamente ideológico.<sup>321</sup> De aquí que los reproches a su ‘idealismo’ no hayan escaseado: «Al resultado de su confrontación con la Revolución se lo designa como ‘educación estética’. Él se refería a una educación por medio del arte para el más arduo ‘arte de vivir’ [*Lebenskunst*]. La posteridad le achacó repetidamente, en lugar de eso, un cambio de meta: el camino del arte se volvió una meta y una finalidad [*Zweck*], el establecimiento de un arte autónomo, que en forma auto-suficiente se aparta del público y de la praxis vital, sirviendo al mismo tiempo como sustituto de ello, como compensación» (Wittkowski, 1990: 5-6).<sup>322</sup> Por esto, Schiller sería tildado de “apolítico o antipolítico”, como todos los clásicos de Weimar;<sup>323</sup> pero para él, el arte no dejaba de ser, en cierto modo, la continuación de la elevación moral por otros medios, una elevación imprescindible antes de articular cualquier proyecto político-social.

En las últimas líneas de esta obra cumbre, Schiller no quiere renunciar a cerrar con unas palabras sobre la cuestión política más o menos concreta, e ingresa –fatídica, inevitablemente– en el modo utópico. En la última carta, de *Zustand* (“estado”) pasa a hablar de *Staat* (“Estado”), y distingue tres tipos de Estado político: el dinámico, el ético y el estético (“en el Estado *estético*, el hombre sólo podrá aparecer ante los demás hombres como Forma, como objeto del libre juego. Porque la ley fundamental de este reino es *dar libertad por medio de la libertad*”; Schiller, 1990: 375). En la versión del texto publicada en la revista *Die Horen* terminaba auspiciando una constitución [*Constitution*] para ese ‘Estado estético’. Tiempo después, en la posterior versión en forma de libro suprimió ese comentario, asaz provocativo, pero incorporó al cuerpo principal lo que originalmente era una nota final en la que especula diciendo: “Pero, ¿existe ese Estado de la bella apariencia? Y si existe, ¿dónde se encuentra? En cuanto exigencia se encuentra en toda alma armoniosa; en cuanto realidad podríamos encontrarlo acaso, como la pura Iglesia y la pura República, en algunos círculos escogidos” (Schiller, 1990: 381).

Un puñado de artículos previos y posteriores a las *Cartas...*, tales como *Observaciones sueltas sobre diversos temas estéticos* (1794) y *De los límites en el empleo de las bellas formas* (1795), complementan y suplementan las elaboraciones contenidas en ésta, de neta base kantiana. En *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-1796, pero en su forma definitiva recién

<sup>321</sup> Lo que recuerda la famosa frase de Ch. Péguy: “El kantismo tiene las manos limpias. Pero no tiene manos”.

<sup>322</sup> Como modelo de la crítica aludida, cfr. C. Bürger, 1977: 135.

<sup>323</sup> La formulación es de H. W. Jäger, citada –para desmentirla– en Schulte-Sasse, 1975: 103.

publicado en 1800), considerado el tratado más importante del poeta en términos de repercusión inmediata, reaparece una típica constante del pensamiento alemán de la época, nutrido en Winckelmann (ya explícitamente formulada por Schiller, por lo demás, en el poema “Los dioses de Grecia”): en la Grecia clásica la humanidad tuvo su “aurora”, su clímax de armonía y felicidad. El arte es el vehículo de la recuperación de esos valores, que entre tanto han devenido ideales. Si en las *Cartas sobre educación estética* el autor había abordado el “drama de nuestro tiempo”, es decir, el problema del presente, abriendo por ello una puerta hacia el futuro en clave utópica, aquí aborda el problema del pasado. Si el arte es la conciliación *par excellence* y el poeta es el modelo de artista, Schiller piensa ahora que el devenir histórico –considerado nostálgicamente como pérdida, como desgarramiento– admite al menos dos modos, dos actitudes poéticas básicas, según su relación con el mundo: la “ingenua” y la “sentimental”. Y como defiende la tesis de que la poesía debe suscitar una intuición de plenitud humana en el receptor, enumera y condena todas las formas de poesía que apelan exclusivamente a una sola facultad humana.

Muy importante como expresión de continuidad intelectual, y reveladora de intercambios estéticos cruciales con su par de Weimar, es la carta que Schiller envía a Goethe en agosto de 1797, donde comenta el tratado *Sobre la pintura*, de Diderot: “Cuando se trata de obras de arte, se preocupa demasiado, para mi gusto, de fines extraños al arte y de intenciones morales, y fija insuficientemente su atención sobre el objeto en sí, y la ejecución. Quiere a toda fuerza que la obra bella tenga además una utilidad de otro orden. [...] Considero como una de las ventajas de la nueva filosofía, procurarnos una fórmula libre de toda mezcla que nos permite definir los efectos subjetivos de la belleza sin alterar su carácter” (Goethe / Schiller, 1946: 489).

Pensando ante todo en la obra dramática schilleriana (el aspecto que al suabo le ganó la fama en su momento y la inmortalidad posterior), el viejo Goethe le dirá a Eckermann que “todas las obras de Schiller están penetradas por la idea de libertad” (Goethe, 1991 III: 114). En efecto, no hay que olvidar que salvo un par de excepciones de tono íntimo, los dramas de Schiller acontecen en un trasfondo histórico y alejado del suelo alemán, pero exponen problemas políticos candentes; basta recordar el más famoso de todos ellos, que se ha mantenido en el canon de lecturas escolares alemanas desde entonces: el *Guillermo Tell*. Por el contenido de sus obras, puede decirse que Schiller no ha sido consecuente con la teoría expuesta en sus tratados de madurez, que abogan por la supremacía de la forma por sobre el contenido: “En una obra de arte verdaderamente bella no cuenta el contenido, todo depende de la forma; pues sólo la forma puede influir en la totalidad del ser humano, en cambio el contenido sólo influye en las fuerzas particulares de los hombres. [...] Pues en eso consiste el auténtico secreto magistral del artista,

en aniquilar la materia por medio de la forma” (Schiller, 1990: 301). Lo que en la dramaturgia de Schiller falta de reflexión artística, abunda en política: los momentos de auto-reflexión son nulos en sus dramas, pero el contrapeso de esa labor lo constituyen los largos ensayos y tratados schillerianos, que la historia de las ideas reconoce como verdaderas referencias.

Poco antes de su temprana muerte, en la edición en libro de *La novia de Messina* (1803), acaso el único de sus dramas de madurez en el que el poeta fue del todo consecuente con sus posturas teóricas de años anteriores, aparece un trascendental ensayo a modo de prólogo: *Sobre el uso del coro en la tragedia*, último trabajo importante sobre estética que el poeta escribirá en su vida. Con ecos de ideas goetheanas (ante todo, el breve diálogo *Verdad y verosimilitud*), Schiller exalta aquí la ‘artificialidad’ teatral como medio de alcanzar la verdad natural, y no la mera verosimilitud: justamente poniendo distancia con el verso y el coro, el drama se hace más ‘verdadero’. La tesis de que el arte constituye un mundo aparte del mundo real, en el cual el creador y el receptor pueden reencontrar íntimamente su perdida armonía originaria, se completa aquí con la defensa a ultranza de los claros límites entre obra de arte y praxis vital, que no hay que traspasar bajo ninguna circunstancia si se aspira a un arte ‘efectivo’:<sup>324</sup> “y aunque sólo sirviera para declararle pública y abiertamente la guerra al naturalismo en el arte, el coro debería ser para nosotros un muro viviente que rodee a la tragedia y la aisle por completo del mundo real” (Rohland / Vedda, 2004: 389). En esto, Schiller promueve la tendencia a marcar lo más claramente posible las fronteras entre arte y realidad, que más allá de cuestionamientos episódicos entraría plenamente en crisis recién con los reclamos de las vanguardias del siglo XX: “La creencia de que el arte constituye una región separada en nuestro mundo, ha llevado incluso a una teoría según la cual el arte debe ser aislado, que es sólo entonces cuando sus obras actúan como debe ser” (Tatarkiewicz, 2002: 75).

Como sucederá con Kant, la teoría del arte y del juicio estético de Schiller será pronto reelaborada en una visión del mundo artístico desgajada de su vínculo directo con la libertad socio-política. Tocaré al siglo XX –ante todo con Marcuse- la recuperación de la unión problemática entre la libertad que concede el goce estético y la libertad que el individuo requiere en su praxis vital.

---

<sup>324</sup> Nietzsche, nada menos, ha celebrado en un momento esa conquista estética de Schiller: “Con esta arma capital [el coro] lucha Schiller contra el concepto vulgar de lo natural [...] La introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte”; “La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado” (Nietzsche, 1981: 76 y 81).

#### 4. Johann Wolfgang Goethe

Era raro que una Corte alemana convocara como consejero a un autor connacional (el duque Carl August lo hacía justamente por motivos patrióticos: para darle a Alemania un “nivel cultural” propio), y más raro aun que un abogado y poeta burgués algo rebelde aceptara la convocatoria y la extendiera. Pero ambas cosas sucedieron, y J. W. Goethe, a la sazón el polémico autor del resonante *Werther* (1774), se instaló como consejero áulico en Weimar, cuya «política cultural estaba dirigida menos por la idea del mejoramiento de la humanidad que por el interés en mantener la forma de gobierno absolutista tardía» (C. Bürger, 1977: 50). Tras unos primeros años intensamente ocupados con asignaciones oficiales, el punto de inflexión será el viaje (en clave de fuga) a Italia, donde entrará en contacto con las obras clásicas greco-romanas y con artistas y pensadores que lo iluminarán, en especial los pintores conocidos como *Deutschrömer* (“germano-romanos”) y sobre todo, con K. P. Moritz, de quien con el tiempo Goethe irá tomando distancia hasta recordarlo ambiguamente en su vejez.<sup>325</sup> Desde este viaje en adelante, la Germanística ha considerado tradicionalmente que es legítimo reconocer un vuelco en la biografía goetheana: el apasionado artista del *Sturm und Drang* —que en el fondo tenía bastante de ilustrado— desaparece por completo a manos de un autoproclamado *homo universalis*, y en torno de esta figura del humanista remozado comenzaría la etapa dada en llamar “Clasicismo de Weimar” (*Weimarer Klassik*, o a menudo sencillamente *Klassik*), aun cuando el término ‘clásico’ al propio Goethe no le agradara demasiado.<sup>326</sup> Para la historia del concepto de autonomía del arte, en cambio, la transición no es tan violenta: Goethe pasa de exaltar la categoría de genio a postular la de una fuerza productiva que se expresa en los verdaderos artistas (que por esencia no son ni unilaterales ni extremos, pero que siguen siendo la encarnación de un don natural).<sup>327</sup>

Numerosas particularidades dificultan la conceptualización de una ‘estética’ —e incluso de una poética— en Goethe, a fin de definir más o menos claramente su postura en este sentido. Es muy poco lo que disponemos específica y sistematizadamente respecto de su idea del arte y su poética personal, y mucho de ese escaso material, al proceder por paráfrasis, suele incurrir en el vicio de que el definiendo se integre a los términos de la definición. De hecho, en un artículo ya canónico *-faute de mieux-* sobre el tema se decía resignadamente respecto del Clasicismo de

<sup>325</sup> Cfr. sus cartas durante el periplo por Italia con los posteriores comentarios en los *Viajes italianos* y las tardías conversaciones con Eckermann.

<sup>326</sup> Goethe critica el ideal programático del Clasicismo en su artículo “Sansculottismo literario” (1795), una provocación más al programa de Schiller y Cotta en la revista *Die Horen*.

<sup>327</sup> «Para el Goethe clásico, la autonomía de la obra de arte ya no se funda en la autonomía del genio» dice con razón D. Borchmeyer (Wittkowski, 1990: 173), pues el Goethe de Weimar postula una innata tendencia del artista a la objetividad y la visión íntegra de las cosas, que se traslada a sus producciones.

Weimar en su conjunto: «Carecemos de una exposición sistemática de los clásicos mismos, mucho de lo fundamental se ha hecho visible en sus diálogos, y las manifestaciones que sí se conservaron se limitan a aspectos muy específicos» (Kuhn, 1961: 32).

En efecto: en la obra de no-ficción de Goethe, la estética y la teoría literaria como disciplinas conceptualizadas se hallan casi deliberadamente escondidas, dispersas en trabajos fragmentarios, en breves opúsculos o en escritos de ocasión, como cartas y reseñas. La estrategia goetheana, en este caso, más bien ha sido la de incorporar la reflexión estética a su obra poética propiamente dicha, a veces colocando dicha reflexión en el centro (como en el drama *Torquato Tasso* o en la serie del *Wilhelm Meister*), a veces de manera marginal. Históricamente, en la lírica, sobre todo desde los trovadores provenzales (pero también desde mucho antes, al menos desde Horacio), la reflexividad era un recurso común; en épica y drama lo era un poco menos, aunque desde el Barroco, ya no tan infrecuente. Lo singular de Goethe es que justamente él, siempre tan atento a las particularidades de cada género literario, en esto no hace distinciones: poesía, teatro y narrativa le sirven por igual para abordar, elíptica o directamente, la cuestión del arte. Con esta actitud, Goethe se opone a su socio y amigo Schiller, que supo dividir tajantemente su producción. No es que, como dice el narrador del relato epistolar *El coleccionista y sus allegados*, “la teoría nunca ha sido el fuerte” del autor (Goethe, 1999: 130), sino más bien que éste jamás ha querido concebir la teorización como una actividad intelectual alejada de la creación y la ficción en general; el griego *theorein*, en todo caso, vale por “contemplar”, y para Goethe, ese *Augenmensch* supremo, crear y mirar eran prácticamente lo mismo.

Es verdad que contamos con una buena cantidad de ensayos, algunos más breves, otros, más extensos. Pero tampoco de estos pueden desgranarse teorías compactas o posiciones consecuentes. En cuanto a los ensayos, que presuntamente ofrecerían su visión sistematizada y razonada de las artes y la estética, se ha señalado ya su carácter asistemático y circunstancial.<sup>328</sup> Como producto de esta dispersión programática, evidentemente, hay serias divergencias al respecto entre los críticos especializados: mientras que según algunos críticos Goethe abogaba por la función social del arte, otros afirman que se oponía a cualquier uso extra-estético del arte.<sup>329</sup>

A este problema, el de la deliberada falta de sistematicidad –y hasta de cierta consecuencia– en sus declaraciones estéticas, se le agregan al menos otros dos, que en principio parecen

<sup>328</sup> «Goethe escribió el grueso de sus ensayos durante la era de la mayor influencia de Kant y los vastos tratados de Schiller, durante una era intelectual configurada por Christian Wolff y sus sucesores. Ese contexto suscita expectativas que han de verse decepcionadas por la sensación de una falta de sustancia teórica con la que los ensayos de Goethe parecen dejarnos. [...] Podemos extraer ideas y afirmaciones aisladas en pos de apoyar una argumentación general sobre lo que el autor piensa respecto de algún tópico en particular, pero los ensayos, como textos, se muestran inaccesibles a la conciencia crítica y organizativa» (Burgard, 1992: 13).

<sup>329</sup> Respectivamente, Kurz, 1980: 101, y Sauder, 1982: 143.

opuestos entre sí, en tanto uno obedece a una división tajante que Goethe gustaba introducir y el otro, a una cierta tendencia a confundir –o mejor dicho, a fundir– la praxis artística y la científica (en el sentido de la observación natural). Por un lado, Goethe trata siempre de separar sus apreciaciones respecto de la literatura y aquellas respecto de las demás artes (básicamente, las artes plásticas), resistiéndose a homologar y sistematizar artes plásticas con literatura o con ‘poesía’, por lo que en sus ideas no hay un supra-concepto general de ‘arte’, o siquiera ‘artes’ en sentido amplio, sino que siempre hay que diferenciar y especificar: «Una de las premisas básicas de la estética goetheana es la distinción por principio entre los procedimientos y los objetivos de las artes plásticas respecto de la literatura» (Lange, 1984: 205).<sup>330</sup> De esta idea de la autonomía de las artes entre sí, con clara raigambre en Lessing, Goethe ha sido un fuerte defensor, al menos en la época ‘clásica’; va desde la importante “Introducción” programática a la revista *Propyläen* (1798): “Una de las más importantes señales de la decadencia de las artes es la mezcla de las diferentes clases que las conforman” (Goethe, 2000: 72); hasta el marginal ensayo “Sobre la necesidad, factibilidad y conveniencia de la división entre drama [*Schauspiel*] y ópera” (1808), donde éste decía, más en calidad de director del teatro de la Corte de Weimar que de dramaturgo: «La ópera es por su naturaleza totalmente distinta al drama; lo ha seguido siendo en aquellas naciones, además, que separan lo más estrictamente posible las distintas especies [*Arten*] de obras de arte con el fin de ver algo perfecto, atractivo en sus teatros» (Goethe, WA I 53: 266).

Por otro lado, en él la reflexión artística suele estar subsumida en una teoría general del conocimiento, que es invariablemente el conocimiento de la naturaleza. Para la época, en la que el mundo germánico empezaba a ponerse en sintonía con los avances científico-técnicos de sus países vecinos, era normal que un intelectual alemán se volcara al estudio de la naturaleza como vocación suprema, y éste fue uno de los motivos por los que el primer Romanticismo – Schelling, los hermanos Schlegel, y otros- reconoció en Goethe a todo un modelo. A fin de ilustrar este aspecto, nada mejor que citar el temprano retrato de Goethe hecho por su amigo Wilhelm von Humboldt, que no podía ser más acertado: «El impulso poético de Goethe, absorbido por su tendencia y su aptitud para las artes plásticas, y su afán en pos de investigar la formación de la figura y del objeto externo a partir de la esencia interna de los objetos naturales

---

<sup>330</sup> Menciónese, en apoyo de esto, la estricta tríada de poesía, plástica y música que la misma D. Kuhn, a partir de un hallazgo filológico, estableció como clasificación goetheana de las artes. Cada una de las tres artes es una manera de organizar un elemento (o material) hasta darle forma, lo cual a su vez puede hacerse con tres gradaciones o calidades: la imitación, la *maniera*, y el estilo. El “diletante”, figura obsesiva en la crítica goetheana, es justamente quien se extravía en lo elemental y que jamás puede llegar a desarrollar un estilo artístico. V. Kuhn, 1961: 34s.

y sus leyes, en su principio son una y la misma cosa, y sólo se distinguen por su producción» (Von Einem, 1967: 548).<sup>331</sup>

La crítica posterior se ha hecho eco fácil de esa postulación de una unidad integral de todos los quehaceres y saberes goetheanos,<sup>332</sup> aunque en ciertas ocasiones dejando constancia de que Goethe trataba de distinguir lo específico del arte y de la naturaleza, y no de fusionarlos.<sup>333</sup> Porque en Goethe, muchas veces lo artístico y lo científico se entrelazan, pero no a la manera romántica (como fusión pseudo- o neo-religiosa), sino de una manera consecuentemente moderna y consciente. Ciencia y arte se asemejan en él porque este autor privilegia por sobre todas las demás facultades la capacidad de *ver* comprensivamente la realidad y porque tras el viaje a Italia siempre antepondrá el método analítico y la exposición clara a cualquier logro, ya sea artístico o científico. En la época juvenil, el concepto rector era el de 'genio' en tanto órgano de producción natural; posteriormente, la fijación con la naturaleza spinoziana como *natura naturans* asume la forma de homologar las creaciones artísticas perfectas con creaciones naturales por su configuración orgánica y perfecta, y no por ser una lograda reproducción del natural. Más allá de las diversas formulaciones que pueda asumir, la idea básica es siempre la del microcosmos o 'pequeño mundo' con leyes propias. Su concepción del arte es heurística (de aquí su pasión por las tabulaciones, los esquemas, y las normas procedimentales, que Benjamin ya denunciara como producto de una intolerante actitud prescriptiva), pero no estima al arte como un mecanismo ancilar gnoseológico, sino como una esfera de máxima realización. Análogamente, tampoco su noción de la ciencia es instrumental, sino puramente "espiritual". Lo cual no implica que tienda a confundir poeta con científico: es tan claro en qué se asemejan como en qué se diferencian. Y ese gusto morfológico por las diferenciaciones es llevado a fondo en el terreno del arte con las categorías de 'artista', 'aficionado', 'verdadero aficionado', 'conocedor', 'bocetista', etc.

Vemos así dos rasgos concomitantes en el procedimiento poético-estético goetheano: la reflexión teórica se retira de sus géneros específicos (el tratado, el epistolario ficticio, el diálogo, el ensayo, etc.) y se incorpora a los textos literarios como autorreflexión; a la par, hay una voluntad persecutoria (ya señalada desde Heine) que procura distinguir arbitrariamente los

<sup>331</sup> En 1827, un anciano Goethe le asegurará a Eckermann, sin embargo: "Yo no he contemplado nunca la naturaleza con fines poéticos" (Goethe, 1991 III: 113).

<sup>332</sup> Incluso fuera de Alemania, la tendencia a fusionar su vida y obra en una especie de mito de 'hombre universal' moderno, ciertamente propiciada por el propio Goethe, se plasmó en su retrato modélico. Así, por ejemplo, lo vieron Emerson en sus *Hombres representativos* y M. Menéndez y Pelayo en su monumental *Historia de las ideas estéticas en España* (donde se lee: "en Goethe la crítica y la teoría son inseparables del arte, y el arte inseparable de la vida"; Menéndez y Pelayo, 1886 IV 1: 40).

<sup>333</sup> «En Goethe es innato el registro de la naturaleza con los ojos del artista y la contemplación del arte con relación a la naturaleza»; «Los textos de Goethe transmiten bocetos para una morfología comparada; no, por cierto, en una equiparación pasiva de arte y naturaleza, sino en cambio en esas conflictivas correspondencias por las cuales el arte se aparta inequívocamente de la naturaleza» (Baumann, 1987: 125 y 120).

enemigos y los peligros del arte, dividiendo artistas, críticos y aficionados: desde el temprano *Monólogo del aficionado* hasta sus quejas de vejez a Eckermann, pasando por la campaña contra el diletantismo con Schiller. Con este pretendido control del receptor, por momentos agobiante, los dos grandes clásicos de Weimar expresan el dilema propio del arte autónomo, a saber: que el receptor es por definición también autónomo, y nunca se puede saber cómo reaccionará ni qué hará con la obra.<sup>334</sup> Lo problemático es que existe un ideal del arte (de otro modo, no se podría proscribir a los amateurs ni prescribir ciertas ideas), pero sólo se da desde la praxis (pues los textos puramente teóricos no expresan *de facto* lo que pretenden expresar *de jure*); las reglas se dan en la práctica, a modo de ejemplos, y por ende tanto el productor como el receptor deben estar bien atentos. En Goethe, que dudó hasta fines de 1780 sobre su futuro como dibujante o como escritor, es obsesiva la delimitación del campo específico de acción del artista respecto del exterior, a la vez que desde el interior permanentemente lo amplía apelando a la naturaleza y a todos los campos del saber.

Por último, a todo esto hay que agregar un factor decisivo a la hora de sistematizar el pensamiento de un hombre que vivió más de ochenta años: el de la necesaria periodización. La tentación de periodizar en etapas casi estancas una existencia tan larga suele servir, así, también a los fines de dar cuenta de estas oscilaciones por parte del autor. Con el fin de facilitar las cosas, los germanistas han convenido en reconocer tres épocas, a saber: la del *Sturm und Drang*, la clásica, y la tardía. Pero ese típico modelo tripartito de juventud/madurez/vejez no excluye otros modelos posibles, como el de la oscilación cíclica entre lo 'clásico' y lo 'romántico',<sup>335</sup> o la postura de quienes incluyen el segundo y el tercer período en una misma época, pautada por la defensa a ultranza de valores tales como la objetividad, la conciliación, o la renuncia. Para obras que Goethe fue elaborando y reelaborando con el correr del tiempo, como las sagas en torno de los personajes de Fausto y de Wilhelm Meister, la cuestión 'genética' puede resultar desconcertante porque resulta imposible fijar un principio poético que dé cuenta de esos verdaderos monumentos literarios.

Ante todo por estos motivos, la incorporación 'oficial' de Goethe a la historia del concepto de autonomía del arte es bastante reciente. Comienza, como tantas renovaciones culturales e intelectuales alemanas modernas, a fines de los años sesenta,<sup>336</sup> y podría decirse que se verifica definitivamente con el reciente *Goethe-Handbuch*, donde un especialista no duda en tildar al

<sup>334</sup> Wittkowski alude en este contexto a la «tarea del receptor, de cuyo óptimo uso de su propia autonomía el arte autónomo se sabe dependiente. Y a la inversa, el arte muestra su respeto ante la autonomía del público por el hecho de que abre el terreno para un uso erróneo, un juicio incorrecto» (Wittkowski, 1990: 15-16).

<sup>335</sup> Según lo explica M. Salmerón en referencia a T. Todorov (Goethe, 1999: 25).

<sup>336</sup> Por ejemplo, con Perls, 1969.

autor de «cofundador de la estética clásica de la autonomía (en diálogo con K. P. Moritz)»<sup>337</sup> y Goethe aparece como un sólido pilar de la idea.<sup>338</sup> Aunque el concepto está formulado contadas veces en él y su producción teórica nunca parezca adentrarse de lleno en el problema, sus grandes obras, en especial las tempranas, están llenas de referencias directas a la situación del artista y el escritor del momento:<sup>339</sup> basten como ejemplos el *Werther* y el *Tasso*. E incluso el “Preludio en el teatro” del *Fausto* —considerado la obra magna del poeta— es un tratamiento del problema, en el que la forma del diálogo permite confrontar ideas opuestas (la del director y la del poeta). La Germanística y la estética alemana, sin embargo, aún vacilan en considerarlo un prohombre de la categoría de la autonomía del arte, y aunque es raro que se lo excluya explícitamente, no es infrecuente que se lo ignore en este contexto.<sup>340</sup>

El momento más explícitamente fuerte a favor de las posiciones dispersas que hacen al ideal de autonomía del arte se da, predeciblemente, durante la amistad con Schiller (una amistad que tardó en consolidarse debido a los mutuos recelos, y que surgió no casualmente de una conversación acerca de las diferencias entre los conceptos de ‘idea’ y ‘experiencia’), es decir, entre 1795 y 1805. En la encarnizada campaña que compartieron contra el diletante ambos llegarán a decir, en una tajante declaración de autonomía estética: «El arte se da leyes a sí mismo y gobierna la época [*Die Kunst giebt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit*]; el diletantismo sigue la incitación de la época» (Goethe, WA I 47: 319).

Cabe agregar, sin embargo, que en la época de *Die Horen*, las contribuciones de Goethe a dicha revista a menudo se oponían sarcásticamente al ideal schilleriano de autonomía artística y educación estética. La primera “Epístola” goetheana, de hecho, cuestiona casi cínicamente la validez de los libros para promover ideas: “Inútil es, por tanto, que pretendas con libros / del vulgo combatir el gusto y la tendencia / inveterados. [...] a mi juicio / es la vida tan solo la que hace al hombre, y poco / importan las palabras” (Goethe, 1991 I: 915). Y sobre todo las *Conversaciones de emigrados alemanes* pueden ser leídas como una crítica, si no una burla directa, en este sentido.<sup>341</sup> De modo que, aunque autonomista, Goethe no suscribe del todo al ‘giro schilleriano’, y su posición, entre chanzas y veras, siempre resulta un poco arbitraria, si no antojadiza. Pues Goethe es ciudadano de dos mundos, el artístico y el político, y también de dos

<sup>337</sup> Michael Franz, en Witte, 1996 4/I: 634.

<sup>338</sup> En la sección sobre Goethe como crítico, Klaus Berghahn afirma que el “fundamento” de la actividad crítica goetheana es la «declaración de autonomía [*Autonomieerklärung*] del arte» (en Witte, 1996 4/I: 627). Pero justo es decir que en este mismo *Handbuch*, cada vez que se intenta dar cuenta explícita del tratamiento goetheano de la categoría ‘autonomía del arte’, se alude a obras menores o a fragmentos acotados (por ejemplo, pequeños poemas o capítulos).

<sup>339</sup> «Nadie describió mejor la situación y las circunstancias de un escritor alemán en los años noventa del siglo XVIII que Goethe» (Schulz, 1993 I: 39)

<sup>340</sup> Por citar ejemplos recientes y actualizados, v. Matuschek, 2007: 60, y Von Borries, 2008: 23. En ambos casos, por supuesto, sí se menciona a Moritz, Kant y Schiller.

<sup>341</sup> Cfr. Gaier, 1987.

épocas, la antigua (feudal) y la moderna (burguesa), y sus ambigüedades no son sino su registro –intencionalmente conciliador y ecuánime– de esas tensiones.<sup>342</sup>

Hacia esta época crucial, la declaración más rotunda y cabal de la autonomía artístico-estética por parte de Goethe se da sin duda en el primer número de su revista *Propyläen*, de 1798, que por su propia voluntad y por su carisma se transformó en algo así como el *house organ* del Clasicismo de Weimar, a pesar del deliberado foco en las artes plásticas que hacía esta publicación.<sup>343</sup> Allí se halla el breve diálogo *Sobre verdad y verosimilitud en las obras de arte*, en el que se discute el valor de la ‘apariencia’ en la experiencia estética ante la obra de arte –que aquí se designa leibnizianamente como un *kleine Welt* o “pequeño mundo”- y cuyo remate vale por todo un programa artístico: “Una obra de arte perfecta es una obra del espíritu humano, y, en este sentido, también una obra de la naturaleza. Pero en la medida en que reúne objetos dispersos en uno, e incluso les confiere significado y dignidad a los más vulgares, es superior a la naturaleza. Ella quiere ser comprensible para un espíritu armónicamente formado y desarrollado, para uno que encuentra acorde con sus características lo perfecto, lo acabado en sí. De ello no tiene ni idea el aficionado vulgar, él trata la obra de arte como un objeto con el que se topa en la plaza del mercado. Pero el auténtico aficionado no sólo ve la verdad de la imitación, sino la excelencia de la selección y lo ingenioso de la composición: lo supraterrrenal de este pequeño mundo del arte. Él siente que debe subir al nivel del artista para disfrutar de la obra, él siente que debe apartarse de las distracciones de su vida, debe vivir con su obra, contemplarla una y otra vez y de esa manera concederse a sí mismo una vida más noble” (Goethe, 1999: 126). Se trata de un escrito algo inconcluso e inconducente, que en muchos sentidos anticipa –no casualmente, dada la influencia recíproca– el importante manifiesto titulado “Sobre el uso del coro en la tragedia” con el que Schiller prologaría *La novia de Messina*. Pese a su carácter casi marginal y de ocasión, sigue siendo la declaración goetheana más elocuente y convencida a favor del ideal clásico de autonomía del arte (en el plano de la producción) y autonomía estética (en el plano de la recepción). Por cierto, en este diálogo resulta bastante sencillo homologar al autor con uno de los personajes: el “defensor del artista”.

Junto a este trabajo se encuentra el también breve ensayo “Sobre *Laocoonte*”, donde el autor observa *en passant*: “Es una gran ventaja para una obra de arte cuando es independiente [*selbstständig*], cerrada [*geschlossen*] en sí. Un objeto en reposo se muestra en su mera

<sup>342</sup> «Goethe no sólo ha captado la voz del artista moderno, autónomo, sino a la vez la de una sociedad atrapada en su hundimiento, cuyas pretensiones aún estima, tanto como ésta amenaza su esencia como artista» (Borchmeyer, 1977: 103); «Como poeta, Goethe se sabe comprometido incondicionalmente con el principio de autonomía estética [...]; como *homo politicus*, empero, siente el deber de ser ‘útil’ [*nützlich*]» (*ibid.*, 267).

<sup>343</sup> En la presentación de la revista, Goethe anuncia que “hemos de apartarnos lo menos posible del suelo clásico” y advierte que las contribuciones “ante todo se referirán al arte plástico y al arte en general” (Goethe, 2000: 64 y 67).

existencia, se delimita [*geschlossen*] a través de sí mismo y por sí mismo” (Goethe, 2000: 121). Ambos trabajos expresan las convicciones estéticas del autor con cierto desgano, cual una evidencia, y constituyen la contracara de la beligerancia que Goethe y Schiller empeñan en las *Xenias* y en otros escritos; son, sin duda, escritos cuyo público el autor prevé constituido por pares, por gente instruida y de sentido artístico, dada la publicación que los contiene.

No obstante esta fuerte campaña en el último lustro del siglo, puede decirse que la concepción básica al respecto, o mejor dicho, la actitud básica, la había tenido Goethe ya desde temprano, y que la siguió predicando aún bien entrado en años. En carta a Carl Ludwig von Knebel del 21/11/1782, por ejemplo, confesaba el poeta su régimen de vida una vez instalado en la pequeña Corte de Weimar: «Desde hace un tiempo vivo muy feliz. Casi no salgo de mi casa. [...] No me veo con casi nadie, excepto con quien tiene que hablar conmigo por negocios; he separado por completo mi vida política y social de mi vida moral y poética (en lo exterior, se entiende), y así es cómo mejor estoy» (Goethe, WA IV 6: 96).<sup>344</sup> Aquí aparece la autoconciencia de otro factor que hace a Goethe determinante en otro sentido: el de su autoconstrucción como ‘genio’, en el de su señalamiento del autor y no de la obra como el centro de interés. Pues con él se consuma como nunca antes en el pensamiento alemán el desplazamiento del foco en la obra al foco en el sujeto productor.<sup>345</sup> Podría decirse, de hecho, que si los otros tres proclamadores de la categoría la han definido, Goethe la ha *vivido*. Sin embargo, este desplazamiento –que en todo caso está en sintonía con el temprano culto del genio- no garantiza *per se* un ideal autonomista: el artista vivo está inscripto por definición en la praxis vital y no necesariamente su veneración sienta las bases de una estrictamente concepción autónoma del arte. Lo que sí crea es la auto-referencialidad y la idea de fusión necesaria entre arte y vida, algo que en la poesía alemana se había iniciado ya con Klopstock.<sup>346</sup>

Hacia 1797, Goethe redacta un breve artículo que será publicado póstumamente: “Arte y artesanado”, que continúa reflexiones de la época sobre la relación entre artesanos y artistas,<sup>347</sup> y que anticipa los posteriores análisis benjaminianos de la “reproductibilidad técnica”. Allí Goethe señala que el arte en cierto modo ha partido de ser una actividad práctica y se ha elevado gracias al talento, que siente decaer en sus días: “El punto de partida de todas las artes fue lo necesario

<sup>344</sup> Para Christa Bürger la carta prueba que Goethe vive exteriormente en forma disociada, pues «el lugar de la síntesis es en cambio la interioridad subjetiva del poeta», si bien dicha síntesis se expresa en la persona del poeta, y no tanto en su obra. V. C. Bürger, 1977: 81-84. Sobre la disociación, también v. Borchmeyer, 1977:267.

<sup>345</sup> Cfr. C. Bürger, 1977: 70.

<sup>346</sup> “Se ha rebajado el concepto de la poesía hasta reducirlo a una confesión embellecida. Son responsables de una enorme confusión algunas palabras de Goethe, expresadas en un lenguaje figurado demasiado sutil para ser captado por los biógrafos y redactores de notas. Recuérdense las peligrosas metáforas sobre la poesía de ocasión o la de ‘escribirse algo desde el alma’” (Hofmannsthal, 2001: 29).

<sup>347</sup> Cfr., sin ir muy lejos, “Sobre la influencia del estudio de las bellas artes en las manufacturas y los negocios” (1793), de Moritz.

... [...] Ese sentimiento natural por lo adecuado y lo conveniente, que da lugar a las primeras tentativas de producir arte, no puede echarlo en el olvido el gran maestro que quiere subir al más alto peldaño del arte” (Goethe, 1999: 79). Goethe no parece concebir el origen del arte como un ‘desvío’ de su cauce religioso, sino como un agregado hecho a los productos necesarios para la vida. Lo cual no significa que exalte el trabajo ‘mecánico’ en su contemporaneidad, pues lo ve degradarse a manos de la cultura del consumo de lujos y de la industrialización: “Por medio del trabajo de un auténtico artista una materia obtiene un valor interno, siempre perenne. [...] Por el contrario lo que hace el artista que emplea métodos mecánicos no tiene tal interés ni para él ni para los otros. Su milésima obra es igual que la primera, de suerte que ésta existe mil veces. [...] la mecanización altamente desarrollada, la artesanía refinada y la fabricación producen el pleno derrumbe del arte” (Goethe, 1999: 80-81).<sup>348</sup>

En paralelo a la muerte de Schiller, en 1805, Goethe publica el último producto de sus intercambios epistolares y repite su estrategia de teorizar *en passant*, por así decirlo, en textos algo marginales: esta vez se trata de una traducción comentada de *El sobrino de Rameau*, de Diderot. La posición a favor de la especificidad de lo artístico alcanza aquí un punto cumbre, pues «en este contexto se confiesa del ‘partido’ de aquellos que luchan ‘por la perfección [Vollkommenheit] de una obra de arte en sí misma y por sí sola, mientras que el partido opuesto piensa ‘en el efecto [Wirkung] que ésta puede obrar hacia afuera’, ‘por el que el verdadero artista ni se preocupa’. La verdadera obra de arte, así pues, no puede dejarse determinar desde afuera ni puede ser pensada directamente por su efecto hacia afuera» (Borchmeyer, 1977: 83-84).

Tras el deceso de su querido amigo y aliado, la reflexión artística y la elaboración teórica goetheana parecen menguar, paulatinamente restringiéndose a comentarios y observaciones dispersos, formulados en un contexto en el que el Romanticismo lleva las de ganar y Goethe se sabe cada vez más aislado. En la tercera Parte de *Poesía y verdad*, publicada en 1814, un Goethe ya asaz maduro declara: “una obra de arte puede y tendrá verdaderamente consecuencias morales; pero exigirle al artista una finalidad moral equivale a estropearle su instrumento” (Goethe, 1991 III: 740). Y en un “Prólogo” para la apertura del Teatro de Berlín, en mayo de 1821, por citar un ejemplo de su vejez avanzada, todavía pensará de manera bastante afín, al punto que G. Sauder puede señalar: «Las ideas sobre la función del arte, que eleva a cada uno

<sup>348</sup> En alusión a estos repetidos ataques de los escritores y artistas de la época contra los ‘artesanos’ y los ‘mercaderes’, B. Lindner ha sostenido en uno de los notables compilados de Peter Bürger y su grupo: «La institucionalización de la literatura se hace justamente reconocible como proceso de delimitación y autoafirmación ideológica por el hecho de que demarca al arte en tanto creación respecto de la fabricación y la artesanía artística [Kunsth Handwerk], atribuyéndole a éstas –en aras de la pureza estética– las funciones de *prodesse* y *delectare*» (Lindner, 1980a: 275).

‘desde sí mismo’ (v. 188) y lo impulsa ‘adelante’ (v. 192), promoviendo la amistad, la conciliación y la unidad [*Einigkeit*], suenan cual un resumen de la estética de la autonomía de Weimar» (Witte, 1996 II: 325). En su última revista, con el sugestivo título de *Kunst und Altertum* (“Arte y Antigüedad”), dirá en un comentario *Sobre el poema didáctico* (1827): «Toda poesía debe ser didáctica, pero inadvertidamente; ha de hacer que el ser humano atienda a aquello que sería digno de enseñársele; y éste ha de sacar la enseñanza por sí mismo, como ocurre con la vida» (Goethe, WA I 41ii: 225).

Las últimas manifestaciones programáticamente elocuentes las hallamos acaso en la correspondencia poco antes de su fallecimiento. En carta a C. F. Zelter del 29/1/1830, que gira sobre previas discusiones teóricas en torno de Aristóteles, Goethe admite: «se enfrentan dos partidos, dos modos de pensar [...] Nosotros pugnamos por la perfección [*Vollkommenheit*] de una obra de arte en sí y de por sí [*in und an sich selbst*], y ellos piensan en el efecto de ésta hacia el exterior [*Wirkung nach außen*], por el cual el verdadero artista ni se preocupa. [...] es un infinito servicio de nuestro viejo Kant para el mundo, y puedo decir que también para mí, el que en su *Crítica del Juicio* separe enfáticamente arte y naturaleza y les conceda ambas el derecho de actuar sin finalidad [*zwecklos*] a partir de grandes principios.<sup>349</sup> Spinoza ya me había convencido antes del odio contra las absurdas causas finales [*Endursachen*]. Naturaleza y arte son demasiado grandes como para partir de finalidades, y tampoco las precisan, pues relaciones [*Bezüge*] hay por doquier y la vida es relaciones» (Goethe, WA IV 46: 222-223). Y a Peter Christian Wilhelm Beuth, el 22/2/1831, le dirá en referencia al arte «completamente independiente [*vollkommen selbstständig*]» que si «éste quiere declararse plenamente libre [*völlig frey*], debe pronunciar y demostrar decididamente sus propias leyes [*Gesetze*]» (Goethe, WA IV 48: 126).

En Goethe no hay propósitos místicos ni lúdicos, así pues, sino cognitivos. En él, la afirmación de la autonomía del arte ante las pretensiones didácticas, políticas, religiosas y morales no se plasma en textos apologéticos o explicativos, sino en las obras mismas: Goethe no defiende esas nuevas ideas –como sus amigos Moritz y Schiller– porque para él no parecen ser nuevas, sino que son producto de un largo desarrollo personal que lo ha llevado a descubrir la perdida esencia del arte; Moritz y Schiller, además, escribieron y pensaron mientras luchaban por ganarse el sustento, y Goethe, antes que pensar la autonomía del arte, puede vivirla cómodamente. Y no suscribe a la autonomía tanto en el nombre del arte mismo, sino porque éste

<sup>349</sup> Cabe recordar la influencia del pensamiento kantiano –y en especial de la tercera *Crítica*– sobre Goethe, como bien se marca en Schulz, 1983: 216-217. En un breve ensayo confesional de 1820, Goethe había declarado ya que “en este libro [la *Crítica del Juicio*] se expresaba con claridad la vida interna del arte y la naturaleza, su actuación respectiva desde el interior. Los productos de estos dos mundos infinitos debían existir por sí mismos [*um ihrer selbst willen*]” (Goethe, 2000: 39).

es el medio privilegiado de ver la realidad y entender la vida *per analogiam*. Y el drama, en tanto supremo género poético o *Dichtungsart*, en su terminología, y más aún el *Fausto*, en tanto logro dramático supremo,<sup>350</sup> son un punto privilegiado desde donde contemplar el mundo humano.

Ya en sus últimos años, en un evidente momento de desazón al mirar hacia atrás y al entorno en materia de teatro, Goethe diría en un breve opúsculo titulado *Teatro alemán*: “a partir de lo que ha ocurrido hasta ahora, no habrá teatro alemán ni es posible que lo haya” (Rohland / Vedda, 2004: 410). En ese mismo escrito enumera los tres enemigos del teatro, que son siempre de índole moral: la religión, la fuerza pública, y los juicios éticos. (Recuérdese que por su inmediatez ante la indefensión anímica del espectador, el espectáculo —circense o teatral— siempre fue mal visto por los radicalismos cristianos, en una tradición que llega incluso a Tertuliano, pasando por Rousseau.) En otro texto breve y también tardío sobre el drama, el *Suplemento a la ‘Poética’ de Aristóteles* (1827), leemos asimismo que la remanida catarsis no puede ser un efecto en el ánimo del espectador sino un recurso técnico para redondear el argumento, pues repercutir moralmente en el espectador es algo impropio del arte teatral. Para la época del *Fausto II*, o sea en plena Restauración, el anciano y solitario Goethe aún estará dando batalla en pro del teatro como institución libre, ajena a los dictámenes de la política y la moral. Medio siglo antes, también Lessing había dado esa batalla, perdida a manos de los vaivenes socio-políticos alemanes: las épocas oscuras piden formas íntimas y clandestinas si se quiere hacer auténtica poesía, y el drama es por definición la forma pública de la literatura.

Nadie ha definido mejor, en síntesis, la trayectoria goetheana entre las nuevas ideas estéticas de la época y su propia evolución personal que Simmel: “Él fue el primero que emancipó el arte de todo *terminus a quo*, lo mismo del subjetivo que del objetivo, para colocarlo enteramente sobre sí mismo, lo cual se consumó luego gracias a su emancipación del *terminus ad quem*. El arte se halla por igual más allá de uno que de otro en la plena autosuficiencia de sus formas, de su idea. Al comienzo de ese desarrollo, la naturaleza era para él la condición y por decirlo así el medio del sentir artístico, luego, por el contrario, el arte explicó el sentido y el valor ideal de la naturaleza, ahora el arte pasó a ser autónomo; pero porque éstos recorrieron enteramente esas fases de la unidad, porque aquella relación orgánica sumamente estrecha que tras la amenazadora descomposición de los años de Weimar anteriores a Italia le trajo el clasicismo, ya no podía separarse, sino que seguía viviendo arraigada hasta lo más hondo, es por lo que la ‘postura de artista’ de sus últimos años no pospuso la naturaleza como si fuera un nuevo enemigo; el arte llevaba entonces en sí la reconciliación con la naturaleza, su concepto había

<sup>350</sup> Cfr. Kuhn, 1961: 35, donde el drama aparece como la forma poética de máxima organización y objetividad.

llegado a ser para él tan grande y elevado que su autonomía ya no necesitaba tener nada frente a sí ni contra sí –lo cual es tan a menudo en otros casos la condición, pero por ello también la limitación de la autonomía. [...] Pero con eso elude también el peligro que fácilmente trae consigo la autocracia del arte en lo que ahora calificamos precisamente de postura de artista: que su autonomía se eleve a un despotismo, que la arrogancia de un concepto de arte aislado reduzca por decirlo así a una existencia de segunda clase toda realidad y naturaleza” (Simmel, 1949: 121-122).

## V. Institucionalización

*Índice:* 1. Clasicismo de Weimar; 2. Idealismo; 3. Romanticismo; 4. Restauración; 5. Europa, entre el Realismo y el Esteticismo.

*Sumario:* Aún en vida de sus formuladores, la idea de ‘autonomía’ se extiende sin un sentido unívoco, pero en general perdiendo toda conexión con el plano ético. La generación de artistas y pensadores del momento, agrupados bajo la consigna de lo romántico, acusa el impacto reelaborando la noción, sin poder serle indiferente. Primero en suelo germano parlante, y pronto en las vecinas naciones francesa e inglesa, la idea es difundida con propósitos positivos o negativos, pero siempre alterada respecto de sus fuentes y de su contexto original. Los mediadores y ‘traductores’, así, son especialmente importantes. Conforme avanza el siglo XIX, mientras que Alemania y Austria ingresan en un período de censura y represión conservadora, en los países de Europa occidental algunos aspectos de la idea se radicalizan con un claro sentido crítico social, ahora exaltando lo relativo al arte por sobre cualquier otra instancia. A la par, la categoría se naturaliza en la cultura alemana mediante las instituciones educativas, pero ya sin sesgos emancipatorios, ni individuales ni colectivos.

### 1. Clasicismo de Weimar

A fines de 1794, Goethe le había escrito a Jacobi sobre su intento, junto a Schiller y Humboldt, «de mantenernos en la vida estética, en lo posible, olvidando todo lo exterior» (Goethe, WA IV 10: 206).<sup>351</sup> Poco después, pensando asimismo en la coalición entre él y otros intelectuales (la mayoría con sede en Weimar o en Jena), Schiller terminaba las *Cartas sobre educación estética* especulando con “algunos círculos escogidos” y le objetaba a Herder: «Si se le concede el presupuesto de que la poesía [*Poesie*] surge de la vida, de la época, de lo real para hacerse una misma cosa [...], usted gana. [...] Pero es justamente ese presupuesto lo que yo niego. Puede probarse, como creo, que nuestro pensar y accionar, nuestra vida y obra civil, política, religiosa y científica se oponen como la prosa a la poesía. [...] Por ende no sé de otra salvación para el genio poético que la de retraerse del ámbito del mundo real» (Schiller, 2002b: 83). El movimiento denominado *Weimarer Klassik* o “Clasicismo de Weimar” es la tendencia que se encolumna tras la noción de autonomía estética, un cenáculo de intelectuales que, encabezados por Goethe y Schiller, avala la idea con sus obras, pero que ante todo pretende

<sup>351</sup> Es evidente que Mme. de Staël percibió este rasgo, pues en el inicio mismo de su *De la Alemania* observa: “La mayoría de los escritores y de los pensadores trabajan en soledad, o bien únicamente rodeados por un pequeño círculo de personas afectas” (Staël, 1947: 19).

hacerlo con su propia existencia.<sup>352</sup> Mientras la academia alemana procesaba intrafilosóficamente a Kant, instituyéndolo como referencia suprema, los ‘clásicos’ difundieron a su manera las ideas estéticas propias y kantianas en otros marcos sociales, tales como la aristocracia y la alta burguesía (una clase aún incipiente y con el énfasis puesto en la cultura como medio de ascenso y reconocimiento), cuidándose de no hacer concesiones a lo que algunos intelectuales del momento designaban burlescamente el *Pöblikum*.<sup>353</sup> Por ende, para la historia del pensamiento alemán, al menos, ‘Clasicismo’ ha ido necesariamente siempre de la mano con el concepto de autonomía del arte:<sup>354</sup> «Ningún otro concepto es considerado hoy tan específico de la época del Clasicismo de Weimar como el de *autonomía estética*» (Voskamp, 1987: 251).

Conscientes de su pareja autoridad y voluntario aislamiento, Goethe y Schiller buscaron desde el principio de su amistad, surgida tras años de cierta indiferencia,<sup>355</sup> tender una red de relaciones y contactos que les permitieran comandar la vida cultural alemana sin ceder en sus posturas (algo que hizo que muchos escritores y pensadores se resintieran, como Fichte, Jean Paul y Heine). A tal fin, los dos ‘olímpicos’ de Weimar –ciudad que Mme. de Staël definiera por entonces como “capital literaria de Alemania”- se acogieron estratégicamente a los beneficios de la política oficial del pequeño Estado, cuya duquesa Anna Amalia, primero, y luego su hijo, Carl August, aspiraban a crear en torno a sí un *Weimarer Musenhof*, una “Corte de las Musas de Weimar”; la influencia de los ideales y modos de la alta sociedad en el imaginario de los dos poetas ha sido remarcada más de una vez.<sup>356</sup> Desde allí, asentados financiera y políticamente,<sup>357</sup> articularon una elite que se dio en llamar *Weimarer Kunstfreunde* (“amigos del arte de Weimar”), un cenáculo compuesto además por el historiador H. Meier, por F. A. Wolf, y a la

<sup>352</sup> El concepto de *Weimarer Klassik* implica ya un recorte del concepto originario de *Deutsche Klassik* (“Clasicismo alemán”) a secas, que como advierte K. Berghahn «surgió, como se sabe, entre 1835 y 1871 por deseos nacionales [y] es el producto de una historiografía literaria politizadora» (Berghahn, 1990: 207).

<sup>353</sup> Mezcla de *Pöbel*, “populacho”, y *Publikum*, “público”. Para una descripción detallada de la estrategia anti-popular de Goethe y Schiller, hoy un dato sin discusiones, v. Brandt, 1984, y Berghahn, 1990.

<sup>354</sup> Hasta Wittkowski, uno de los mayores críticos de las periodizaciones y las equiparaciones preestablecidas por la Germanística, reconoce que «En la discusión acerca del Clasicismo alemán, la autonomía estética juega un papel central» (Wittkowski, 1990: 1).

<sup>355</sup> Los biógrafos han reconocido diversas razones –intelectuales y materiales- para el encuentro final y la consecuente alianza. Un informe exhaustivo del “camino de Schiller hacia Goethe” se halla en el libro homónimo de Wentzlaff-Eggebert, 1963.

<sup>356</sup> Sobre todo desde fines de la década de 1960. Por ejemplo, en dos estudios aparecidos casi simultáneamente: Ch. Bürger, 1977, y D. Borchmeyer, 1977. Este último comenta, a propósito del concepto de libertad política de Schiller: «La función de la educación estética en Schiller no se puede captar del todo si se olvida la relación de ésta con el ideal formativo [*Bildungsideal*] cortesano-aristocrático, con el sistema de valores de la ‘buena sociedad’» (Borchmeyer, 1977: 150); y más adelante: «La idea del supra-partidismo [*Überparteilichkeit*] del poeta y de la poesía, así como su afianzamiento en la tradición de los buenos modales [*Gesittungstradition*] de la ‘buena sociedad’ une las convicciones estéticas de Goethe con las de Schiller» (*ibid.*, 232).

<sup>357</sup> G. Ueding señala que aunque las preferencias del público lector se inclinaban por la “literatura de masas” (*Massenliteratur*), «escribir era al menos una lucrativa ocupación adicional, y la unión productiva de Goethe y Schiller también se apoyaba en sólidos intereses económicos» (Ueding, 1987: 81).

distancia, por Wilhelm von Humboldt, entre otros. Dada la dispersión de los miembros, fueron especialmente importantes las revistas que los nuclearon (o que al cabo los enemistaron), como *Die Horen* (“Las horas”, 1794-1797), de inspiración schilleriana y con énfasis en la poesía, y *Propyläen* (“Propileos”, 1798-1801), de inspiración goetheana y con acento en las artes plásticas.<sup>358</sup> La “Introducción” a esta última publicación definía a la perfección tanto al público que tenía *in mente* su director (“los amigos del arte”) como a los propios involucrados (“un grupo de amigos armónicamente relacionados”; Goethe, 2000: 64): la presunta igualdad y congenialidad de lectores y autores marcaba límites estrictos respecto del público ‘ordinario’ y del artista diletante, quienes por oposición pasaban a integrar el bando de los ‘enemigos’ del arte, caracterizados por su ignorancia y su amateurismo.<sup>359</sup> Como pronto quedó en claro, mientras que la alianza Goethe/Schiller repercutía al interior de su producción en pos de crear obras de arte al modo de totalidades orgánicas,<sup>360</sup> hacia el exterior se trataba ante todo de instaurar un nuevo tipo de crítica de arte: «La crítica literaria de la Ilustración era pragmática y servía a la cosmovisión moral de la burguesía que se constituía en público. [...] La crítica literaria del Clasicismo de Weimar, en cambio, defiende el máximo nivel del arte frente a tendencias populares y al gusto del público. Justifica el alejamiento del público real gracias a la declaración de la autonomía del arte, y la defiende con nuevas normas estéticas, que se han liberado largamente de la praxis social. La consecuencia es que ‘la vinculación y la validez general de la crítica literaria ya no se puede legitimar por medio de una opinión pública literaria’. Y así se establece una elite literaria como opinión pública bella [*schöne Öffentlichkeit*], cuyo ideal es un sentido común estético» (Berghahn, 1990: 208-209).<sup>361</sup>

La breve e intensa historia de la revista *Die Horen*, publicada por el gran editor del momento, Cotta, y que de algún modo unió a las cumbres del Idealismo y del Clasicismo incipiente (la dirigían inicialmente Schiller, W. von Humboldt, J. Fichte y K. L. Woltmann, a quienes luego se unieron Goethe y Herder), es de por sí un testimonio de las tensiones y los intereses culturales del momento, que van desde las inquietudes estudiantiles en la universidad de Jena hasta la

<sup>358</sup> Este Clasicismo, continuando con la tendencia que Moritz y Goethe habían iniciado en Italia, hizo hincapié en las artes plásticas; por eso no es raro que se integren artistas plásticos y hasta un notable arquitecto como K. F. Schinkel.

<sup>359</sup> B. Bräutigam lee esta presentación editorial, en cambio, como abierta al gran público, y tras reunir al propio Goethe, a Moritz, a Schiller y a Humboldt “por encima de todas las diferencias filosóficas”, subraya lúcidamente que «al criterio de la autonomía estética le corresponde el criterio de la identidad personal de parte del receptor» (Bräutigam, 1990: 255). No hay duda de que tal era el modelo de receptor goetheano; dudoso, en todo caso, es que quisiera captarlo con esa revista.

<sup>360</sup> Ante la evidencia de que la de organismo es una de las más poderosas y continuas ideas de la historia de la poética alemana (cfr. Markwardt, 1971 III: 4s.), es esclarecedor que el *Romantik-Handbuch* señale el fuerte desplazamiento de dicha noción (cercana a la de ‘totalidad’) hacia el concepto de Estado por parte del Romanticismo, con Adam Müller y F. Schlegel como referentes (cfr. Schanze, 1994: 519s.)

<sup>361</sup> La cita interna es de P. Hohendahl (1974: 20), uno de los primeros en proseguir los estudios habermasianos sobre la ‘opinión pública’ y su profundo vínculo con la producción literaria.

constatación de la falta de un público cultivado por parte de la *intelligentsia* alemana. En el anuncio de lanzamiento, un Schiller muy iluminista proponía expresamente: «Se procurará hacer de la belleza una mediadora [*Vermittlerin*] de la verdad, y mediante la verdad darle a la belleza un fundamento duradero y una dignidad superior. [...] Así, creemos cooperar con la superación [*Aufhebung*] de la brecha que separa al bello mundo del erudito para perjuicio de ambos, introduciendo conocimientos fundamentales en la vida social y gusto en la ciencia» (Schiller, 1992b: 1002). Así, quedaba claro que era Schiller el promotor del ideal de un arte autónomo como condición previa a una ‘educación estética’, quien encontró notables resistencias entre sus colegas –sobre todo, Fichte y el propio Goethe, cuyas colaboraciones a menudo iban deliberadamente en contra- para abonar esas tesis.

Además de las desavenencias entre sí, que se calmaron desde aproximadamente 1795 y rápidamente se trocaron en una íntima alianza, Goethe y Schiller sostuvieron relaciones ríspidas con sus insignes pares de Weimar y de Jena. Ante todo con Wieland, Herder y Fichte, quienes o aún se mantenían aferrados a un credo básicamente ilustrado, o propugnaban ideas demasiado novedosas.<sup>362</sup> En vistas del viejo papel de líder que Herder había tenido respecto de los más jóvenes, el choque con él se hizo notar particularmente, pues «Herder se aferra a una concepción burguesa e ilustrada de la literatura, a la que juzga por su efecto sobre la sociedad y a la que entiende como parte activa de la praxis social. En forma consecuente juzga, por ende, la doctrina de la autonomía del arte, cuyo momento irracional –el peligro de una sacralización del arte– reconoce tempranamente» (Ch. Bürger, 1977: 80).<sup>363</sup> En *Una metacrítica de la crítica de la razón pura* (1799) y sobre todo en *Kalligone* (1800), de hecho, Herder se opondría explícitamente a Kant y reivindicaría la *kalokagathía* helénica («sea nuestra consigna *lo verdadero, bueno, bello, no separados e indisolubles*»; Herder, 1998: 651).

En realidad, el momento fuerte de proclamación de la categoría de autonomía estética, posterior a la previa emancipación *de facto* del arte (que de todos modos se da en forma demorada en suelo alemán), se da en un período que no coincide plenamente con ninguna periodización, y que va aproximadamente desde el primer *Ensayo...* de Moritz a la *Educación estética* de Schiller, es decir, la década de 1785 a 1795. De la periodización de la historia

<sup>362</sup> También la presentación de los ‘opositores’ al Clasicismo se ha vuelto algo exagerada en la reciente Germanística, simplificando el pensamiento de personajes tan complejos como Herder. De aquí que uno de los últimos volúmenes de de Boor y Newald advierta: «Problemático es además el intento de ver a Herder y a Wieland como oponentes de una autonomía del arte absoluta, defendida por Goethe y Schiller, o sea en un antagonismo fundamental frente al ‘alto Clasicismo’, tildándolos de reincidentes que por enojo representaban la perspectiva utilitaria de la Ilustración» (Jørgensen *et al.*, 1990: 394).

<sup>363</sup> En la misma línea, pero mucho más recientemente, se ha dicho: «La versión positiva del interés y la afirmación de la irrenunciable pertenencia de éste a la experiencia estética por parte de Herder dejan en claro de qué se trata la cosa para él: es la protesta contra la ‘desvitalización’, la des-sensualización y la exclusión de las ‘sensaciones’, pero además la objeción por principio a la autonomía del arte postulada por los weimareanos, como cuyo fundamento teórico se muestra en la ‘Analítica de lo bello’ kantiana» (Wölfel, 2001: 161).

cultural alemana, la etapa del ‘Clasicismo’ es sólo la más habitual, aunque sin embargo para muchos el ‘clasicismo’ *stricto sensu* comienza ya con Winckelmann y su culto de la Antigüedad helénica, y para otros se extiende hasta entrado el siglo XIX, con los Humboldt, y en la que no todos saben posicionar a Wieland o a Herder, por no mencionar a Kleist o a Hölderlin. Epocalmente, y para distinguirlo de un Clasicismo alemán más amplio y difuso, al Clasicismo de Weimar se lo sitúa en el último lustro del siglo XVIII y el primero del siglo XIX. Víctimas necesarias de las simplificaciones y las periodizaciones convencionales, las historias del arte y la literatura engloban demasiado con poco detalle y pierden de vista la riqueza y multiplicidad de las propuestas. Lo que la historiadora E. M. Butler llamara “la tiranía de Grecia sobre Alemania” es un rasgo distintivo del pensamiento estético germánico por más de medio siglo, y se extiende ininterrumpidamente de Winckelmann al menos hasta Hegel.<sup>364</sup> A ese largo lapso Heine lo designó, como es sabido, *Kunstperiode* o “período artístico”, subrayando el hincapié que la vida intelectual alemana hiciera en la cuestión estética, para bien –con logros tan ostensibles- y para mal –retirándose del progreso social-.

La relevancia histórica que adquirió el Clasicismo de Weimar, asimismo, no debe hacernos olvidar que en la época aún se agitaban otras tendencias, a veces casi por completo indiferentes a ellos, y de hecho mucho más populares y mayoritarias. La veneración de Goethe y Schiller –y más del segundo que del primero- por parte de cierto sector del público no empañaba, para la mayoría, la convicción iluminista de que el arte debía educar en forma concreta, sin contravenir la moral, pero alentando una visión más compleja y personal de las cosas. Para gran parte del mundo germano parlante de 1800, la concepción ilustrada del arte todavía era una posición muy desafiante y avanzada como para superarla con la idea del arte autónomo.<sup>365</sup> Por ejemplo, en el “Adiós al lector” del último número (diciembre de 1796) del más importante órgano de prensa de la *Aufklärung*, la *Berlinische Monatschrift*, el editor, J. E. Biester, concluía reafirmando el ideario fundamental de los letrados del momento: «*Ilustración y moralidad* deben seguir siendo la respuesta, la idea básica de todos los escritores y todos los lectores en Alemania» (P. Weber, 1985: 354).

En tres años consecutivos, la estética clásico-idealista alemana, que había conocido un desarrollo único y explosivo, queda devastada en el plano material: en 1803 muere Herder (a la sazón, ya bastante marginado), en 1804, Kant, y en 1805 muere Schiller; pero la influencia mundial de esas ideas recién empieza a propagarse, y poco después Wilhelm von Humboldt

<sup>364</sup> Mme. de Staël ya había observado, abonando la leyenda: “No hay país donde los hombres de letras, donde los jóvenes que estudian en las Universidades, conozcan mejor las lenguas muertas y la antigüedad” (Staël, 1947: 24).

<sup>365</sup> Lukács, como se sabe, también apostó a la visión progresista del Clasicismo de Weimar: “La actitud puramente estética en el plano de la elaboración y por consiguiente también en la teoría determina la oposición entre Goethe y Schiller y los representantes destacados del iluminismo alemán” (Lukács, 1971: 41).

podrá decir, con orgullo: “Considerar el arte y toda actividad estética desde su verdadero punto de mira, esto es algo que ninguna nación moderna ha logrado a realizar en el mismo grado que la alemana [...]. La orientación más profunda y más verdadera en el alemán reside en su mayor interioridad [...] Busca la poesía y la filosofía a la vez” (Burckhardt *et al.*, 2004: 50).<sup>366</sup> A la par, Napoleón avanza por Europa y pone fin al Imperio Romano-Germánico (a la sazón mucho más un símbolo nacional que una institución funcional), quebrando con rancias tradiciones y sistemas sociales. La segunda oleada romántica, con epicentro en Heidelberg y bajo el influjo del ‘Idealismo absoluto’ de Fichte y Schelling, confirma que dicha escuela ha llegado para quedarse y propagarse. Mientras tanto, allende el Rin, Mme. de Staël y B. Constant siguen difundiendo algo equívocamente cuanto asimilaron de sus viajes por Alemania, y allende el Mar del Norte, Wordsworth y sobre todo Coleridge siguen absorbiendo las nuevas ideas germánicas. Ya sin Schiller, el Clasicismo de Weimar toca a su fin, pero mientras Goethe empieza a adentrarse en un cierto hermetismo, y más aún, en un confeso esoterismo, el ideal clásico de la autonomía del arte y el concepto idealista de la autonomía de la estética y de lo estético devienen presupuestos teóricos y evaluativos para casi todo el arte europeo, merced al notable prestigio que los clásicos de Weimar y Kant ejercieron sobre poetas, intelectuales y conferencistas de los países vecinos, al punto que cabe preguntarse si acaso se habría plasmado la idea de no haber sido por la tercera *Crítica* de Kant y sus inmediatas relecturas por parte de Goethe y Schiller. Vuelta invisible, la categoría de autonomía pasa de ser un grito de batalla a ser un término técnico, y finalmente se repliega al nivel de un presupuesto que apenas si vale la pena aclarar *en passant*, como sucede en las exposiciones eruditas de A. W. Schlegel. O bien se desnaturaliza y, radicalizada, alcanza la supremacía heurística y se vuelve la norma que regula el universo, como en ciertos momentos de F. Schelling. El divisor de aguas después del 1800, en cualquier caso, es el siguiente interrogante: ¿quiénes admiten que la producción artística ha de ser juzgada por su valor específico, y quiénes piensan, en cambio, que por ser su función ancilar respecto de alguna otra instancia (la moral, la filosofía, la política, la religión, etc.), ha de juzgársela según un criterio externo o siquiera mixto? Entre los primeros podemos contar algunos pensadores y poetas románticos, por ejemplo; entre los segundos, los filósofos idealistas.

---

<sup>366</sup> Para la crítica de izquierdas, W. von Humboldt parece ser el mayor responsable de que una cierta noción devaluada de autonomía del arte se haya integrado a la enseñanza escolar, divulgando así la idea en un ámbito popular y entre las nuevas generaciones: «Con las formulaciones de W. von Humboldt, la estética clásica ha determinado justamente la enseñanza de literatura en la escuela secundaria y la noción de literatura de las universidades hasta nuestro siglo [...]. La forma de recepción propagada por Humboldt, que se funda en la ‘receptividad’ [*Empfänglichkeit*] del receptor, contiene la distinción entre receptores ‘receptivos’, ‘sensibles’, y obtusos. La misma jerarquía adopta Humboldt para los productores de arte [...]. Con la dicotomía entre poeta y escritor, se da la posibilidad de la literatura comprometida [*engagierte*] como tal, que se refiere a la realidad social, se vea devaluada ante el arte ‘puro’» (C. Bürger, 1977: 139).

Así ha sintetizado Christa Bürger el poderoso efecto de este movimiento ‘clasicista’ –si cabe llamarlo así- para la cultura alemana: «La separación entre arte y vida que surge con los clásicos de Weimar implica por un lado la resistencia contra una concepción de la sociedad que somete todos los ámbitos de la vida al principio de racionalidad con arreglo a fines [*Zweckrationalität*], pero a la vez la renuncia a la posibilidad de intervenir regulativamente en las decisiones de la opinión pública civil.<sup>367</sup> El público lector burgués, que ante todo se atenía a la función práctica [*Praxisfunktion*] del arte, no se adapta a esta pretensión de autonomía del arte y se aparta de obras que no pueden satisfacer sus necesidades orientadas a la práctica. Ese alejamiento se consume de dos maneras: como vuelco hacia una literatura trivial, que percibe las funciones de la praxis vital, y como desplazamiento del interés del receptor de las obras a la persona del autor» (C. Bürger, 1977: 205).<sup>368</sup> Con la canonización indisputable de sus obras y la transfiguración casi celestial de sus vidas, las figuras de Schiller y Goethe permitieron articular la noción moderna de autonomía estética y al mismo tiempo acotarla al arte ‘alto’, producto del autor ‘genial’ para consumo del receptor ‘congenial’, un receptor que está sujeto a una estrategia de “inmovilización”.<sup>369</sup> Desde entonces, la literatura y el arte hechos con alguna otra finalidad que la de ser gozados contemplativamente y en sí mismos cayeron bajo el mote de arte de masas, de entretenimiento, comercial, de uso práctico, etc., con la consecuente degradación del público mayoritario que los consumía.<sup>370</sup> Sugestivamente, esa ‘gran división’ (Huysen) entre lo alto y lo bajo se mantendría más o menos intacta en el pensamiento estético alemán hasta la década de 1970.

## 2. Idealismo

<sup>367</sup> B. Markwardt, en cambio, no vio en su momento ni la ruptura tajante con la poética anterior ni la tal separación total de ámbitos: «El *Sturm und Drang* y el Clasicismo, y por supuesto que también el Romanticismo [...] aspiran a un crecimiento orgánico de la vida y el arte; el *Sturm und Drang* más a favor de la vida, y el Clasicismo, más a favor del arte» (Markwardt, 1970 II: 13).

<sup>368</sup> Un ejemplo de este proceso es el surgimiento de la ‘literatura infantil’, que confesamente viola el principio de la literatura alta en aras de la instrucción del niño. En la introducción a sus *Hausmärchen* (1812), los hermanos Grimm dirán, ilustrativamente: “A los niños les cuentan cuentos para que a su luz pura y amable se despierten y crezcan los primeros pensamientos y anhelos del corazón” (Grimm, 1977: 6).

<sup>369</sup> V. Schön, 1987: 326.

<sup>370</sup> Es sugestivo que L. Schücking piense ya en 1931 el desprecio al público como una aposición del concepto de autonomía: “El artista se va emancipando cada vez más de su ambiente. Con asombrosa rapidez se encamina el arte hacia una autonomía perfecta, hacia un desentenderse absolutamente del público” (Schücking, 1996: 44). Esta idea hoy es suscripta por la Germanística *in toto*.

En el “Prefacio” de la segunda edición de su seminal *Crítica de la razón pura*, Kant profetizaba la venida de una generación de intérpretes de sus ideas.<sup>371</sup> Dicha generación de especialistas devotos surgió de inmediato, como es sabido, ante todo en las personas de Fichte, Schelling, Hegel y Schopenhauer, y lo primero que puede decirse de su relación con las formulaciones estéticas kantianas es que sorprende que los ‘idealistas’ –como se los bautizó- no las hayan reconsiderado más a fondo de lo que en general lo hicieron, en vista de que el maestro las había expuesto como coronación de su sistema, y no en un sitio marginal; lo que no implica que no hayan dejado testimonio de que el problema metodológico capital al que se enfrentaban era deslindar la filosofía como ‘ciencia’ del arte como tal.<sup>372</sup> El espíritu sistemático kantiano, eso sí, fructificó al menos en el aspecto formal, y dejó una perceptible impronta en la disciplina.<sup>373</sup>

De entre los pos-kantianos, J. G. Fichte –el primero en destacarse con vuelo propio de entre ellos y por ende del que abrevaron en mayor o menor grado todos los siguientes- ha sido por lejos el que menos se abocó específicamente a los problemas estéticos, no por eso desconociendo la importancia de la cuestión. Así como le tocó ser el problemático del Clasicismo de Weimar por su choque con Schiller y la *bête noire* de la filosofía criticista-idealista por las consecutivas imputaciones de jacobino y de ateo (lo que le valió la expulsión de Jena), fue sin duda el motor del idealismo y del Romanticismo temprano, y el impulsor reconocido de muchos desarrollos posteriores de Schelling o de F. Schlegel, nada menos. Fue fundante para estas corrientes por la originalidad y la radicalidad de sus ideas, sin haberse adentrado nunca en el ámbito de las artes, que sin embargo serían un terreno crucial para ambas escuelas. El hecho de que hasta fines del siglo XVIII se haya dedicado obsesivamente a describir su reelaboración del sistema kantiano, un proyecto filosófico al que llamó *Wissenschaftslehre* (“doctrina de la ciencia”), y que desde principios del XIX –tras tantos conflictos con autoridades intelectuales y gubernamentales- haya preferido la comunicación oral

<sup>371</sup> “Si una teoría tiene consistencia, las acciones y reacciones que al principio la amenazaban con graves peligros, sirven, con el tiempo, sólo para suavizar sus asperezas, y si hombres con imparcialidad, conocimiento y verdadera vocación se ocupan de ella, suministrarán también en poco tiempo la necesaria elegancia” (Kant, 1950: 37).

<sup>372</sup> F. Schlegel diagnostica por aquellos años: “Filosofía y poesía, las más altas fuerzas del hombre, que incluso en Atenas, en su máximo florecimiento, actuaron independientemente, recurren ahora la una a la otra para reavivarse y formarse en un constante intercambio” (F. Schlegel, 1994: 112).

<sup>373</sup> Dicha impronta no podía dejar de ser rescatada por el Neokantismo, con su énfasis en lo estético y formal: “La influencia del elemento estético sobre el desarrollo de la filosofía alemana aparece no sólo materialmente en la importancia que adquirió el arte en la concepción del mundo, sino también, y con la misma intensidad en lo formal. Una necesidad esencialmente estética reclamó en aquella época, a partir de las direcciones más diversas, que la filosofía fuese un sistema de totalidad absoluta, cerrado en sí mismo, sistema que crease a partir de su propia esencia el contraste de todas sus misiones particulares y que se sintetizara luego en su solución en una conciliación armónica” (Windelband, 1951 II: 222).

a la forma escrita, ha dejado huérfana a la que podría haber sido una “estética fichteana”, aunque no han faltado quienes intentaron reconstruirla.<sup>374</sup>

En su temprano *Sobre el estímulo y el incremento del puro interés por la verdad* (1795), dado que el interés por la verdad y por lo propiamente *wissenschaftlich* (“científico”, pero que también podría traducirse como “académico”) llevaron a Fichte a apostar siempre a la hiperespecialización de la filosofía en desmedro de cualquier otra práctica, el arte ya se quedaba marginado a un puesto ancilar: “el impulso estético debería ciertamente subordinarse, en el hombre, al impulso hacia la verdad y al supremo de todos los impulsos, el que persigue la bondad ética” (Fichte, 1998: 16). En *Sistema de la doctrina ética según los principios de la Doctrina de la Ciencia* (1798), sin embargo, reconoce aquello que había intentado explicarle – entre otros- a Schiller en una ríspida correspondencia privada (Fichte prefería a Goethe por su mejor uso de la imaginación, categoría estética fichteana por excelencia, y Schiller detestaba el estilo conceptual y nada plástico del filósofo): “El arte bello no forma sólo el entendimiento, como hace el sabio, o sólo el corazón, como el maestro moral del pueblo, sino que forma al hombre entero en su unidad. Aquello a lo que se dirige no es el entendimiento, ni el corazón, sino el ánimo entero en la unión de sus facultades; es una tercera instancia compuesta de las dos precedentes. Quizá no se puede expresar mejor lo que él hace sino diciendo: *convierte en común el punto de vista trascendental*. El filósofo se eleva a sí y a los otros a este punto de vista con trabajo y según una regla. El espíritu bello se mantiene en él sin pensarlo de modo determinado; no conoce ningún otro punto de vista y a aquellos que se abandonan a su influencia los eleva hasta él tan inadvertidamente que no llegan a ser conscientes de la transición” (Fichte, 1998: 221-22).

La postura ambivalente de Fichte ante el arte preanuncia la misma tensión en Schelling, en Hegel, y en tantos otros pensadores de la época, atenazados por los reclamos singulares de la verdad y la belleza, antiguamente aunadas bajo el manto de la religión y luego, en tiempos de la Ilustración, aparentemente reconciliados por la ‘razón’ abstracta.

Fechado tentativamente hacia 1795, en la época en que Schelling, Hölderlin y Hegel eran compañeros de estudios en el Seminario de Tubinga, el breve escrito programático titulado *Proyecto: El programa más antiguo del idealismo alemán* fue hallado en 1917 por F. Rosenzweig entre los papeles de Hegel y atribuido entonces a Schelling, lo cual dio pie a innumerables disputas sobre su autoría (lo que se conoció como ‘debate de la atribución’ del texto). Hoy prevalece la idea –primero expuesta por O. Pöggeler- de que Hegel es su autor, aunque no se descarta que habría sido escrito sumando ideas de los tres compañeros, a pesar de

<sup>374</sup> Por ejemplo, el italiano Luigi Pareyson, quien revisó la cuestión hacia 1950 y llegó a la conclusión de que en Fichte sí hay una estética, aunque escasamente desarrollada.

que está redactado en primera persona.<sup>375</sup> El hecho de que falte la primera parte lo hace aun más confuso de lo que ya es por su estilo y por su autor indeterminado. Hay sentencias atribuibles a cualquiera de los tres, pero lo cierto es que el programa de Schelling y el joven Hegel es más que reconocible: “Por último, la idea que todo lo unifica, la idea de la *belleza*, entendida la palabra en su más elevado sentido platónico. Estoy convencido de que el acto más elevado de la razón, aquel en el que ella abraza todas las ideas, es un acto estético, y *verdad y bondad* sólo están hermanadas *en la belleza*. El filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta” (Arnaldo, 1994: 230).<sup>376</sup>

Pues como apunta Gadamer, es característico de estos dos el cuestionarse los límites de la filosofía y el arte, al menos en sus respectivas etapas iniciales: “La obra de arte lingüística posee una autonomía propia, que significa que aquella se encuentra liberada expresamente de la pregunta por la verdad. [...] ya Hesíodo, el primer poeta de nuestra tradición occidental, que muestra una conciencia expresa de su tarea poética, percibió algo al respecto. Se describe a sí mismo como si estuviese legitimado por las Musas, que le anunciaron que sabían muchas cosas verdaderas y muchas falsas. Lo falso y lo verdadero parecen estar aquí enmarañados y ser fatalmente inseparables. Y así ha seguido siendo a lo largo de toda la historia de nuestra civilización occidental, a pesar de todas las sentencias de la poética, según las cuales la poesía no sólo sirve para amenizar, sino también para instruir. Sólo cuando la filosofía y la metafísica entraron en crisis frente a la pretensión cognoscitiva de las ciencias experimentales, volvieron a descubrir su vecindad con la poesía, que había sido negada desde Platón. Esto ocurrió en la época del romanticismo, cuando Schelling vio en el arte el órgano de la filosofía y Hegel lo reconoció como figura del espíritu absoluto que, naturalmente, sólo presentaba lo verdadero en la forma de la intuición y no en la del concepto” (Gadamer, 1998: 95-97).

En cuanto a Schelling,<sup>377</sup> su obra cumbre en lo tocante al arte y la belleza es el *Sistema del idealismo trascendental* (1800), cuyo inicio reza: “Es fácil juzgar por qué se diferencia el producto estético del *producto artístico común*: puesto que toda producción estética es absolutamente libre en su principio, entonces el artista puede ser impulsado a ella por una contradicción, pero sólo por una que reside en lo más elevado de su propia naturaleza, mientras

<sup>375</sup> A. Bowie, que inoriginalmente rastrea en la estética alemana el problema de la subjetividad amenazada por la racionalidad, lee el documento también desde el aspecto formal. Cfr. Bowie, 1999: 57s.

<sup>376</sup> A. Gehlmann-Siefert considera que este raro texto es una réplica a las *Cartas sobre educación estética* de Schiller, a la vez que da cuenta de la bibliografía de referencia sobre el tema (Gehlmann-Siefert, 1987: 72).

<sup>377</sup> Una reconsideración de Schelling directamente vinculada al problema de la autonomía estética se encuentra hoy en el cap. 1 de la *Crítica de la estética idealista* de P. Bürger (1983), que de hecho empieza diciendo: “Entre los cultivadores de la filosofía idealista sólo Schelling, y sólo en una fase determinada de su evolución, ha hecho del arte el centro, o mejor dicho, la piedra clave de su sistema filosófico” (P. Bürger, 1996: 23). Allí mismo se señala la importancia de este pensador para Lukács y Adorno. Para lo ‘schellingiano’ de este último en particular, v. Bubner, 1980: 119.

que cualquier otra producción se ocasiona por una contradicción que reside fuera del propio producir y, por tanto, toda ella tiene un fin externo. De esta independencia de fines externos brota aquella pureza y santidad del arte, que va tan lejos que no sólo no tiene parentesco con lo que es meramente disfrute sensible, cuya exigencia en el arte es el carácter propio de la barbarie, o con lo útil que es posible exigir al arte sólo en una época que pone los supremos esfuerzos del espíritu humano en los inventos económicos, sino que incluso rechaza el parentesco con todo lo que pertenece a la moral, e incluso deja atrás a la ciencia, que roza muy cerca del arte en lo que respecta a su desinterés –meramente porque apunta a un fin externo a sí y tiene que servir en última instancia sólo como medio para lo supremo (el arte)” (Schelling, 1987: 153). Esta obra consuma el período en que el filósofo piensa que “la obra de arte refleja la identidad entre sujeto y objeto, libertad y necesidad, porque ambas partes han venido a aunarse en la producción de la obra como actividad cumplida sin saber y a sabiendas, consciente y ajena a conciencia” (Szondi, 2005: 161); Szondi señala que al final del *Sistema del idealismo trascendental*, explícitamente, “el arte se ve promovido al rango de *único órgano verdadero y eterno* de la razón *al tiempo que documento de la filosofía*” (*ibid.*, 162-163), pues como lo dice el propio Schelling: “el arte es lo único que puede conseguir hacer objetivo con validez universal lo que el filósofo sólo puede presentar subjetivamente” (Schelling, 1987: 157). En este texto, la obra de arte es un instrumento heurístico, y el artista es su mediador, lo que ofrece un buen ejemplo de autonomía del arte sin autonomía estética: el creador debe ser libre para que su creación nos revele el universo.

Su primer curso específico de estética o “filosofía del arte” –en sus términos<sup>378</sup> data de 1802, en Jena, bajo la influencia directa de A. W. Schlegel (del mismo año es su diálogo *Bruno*, donde vuelve a postularse la unidad última de verdad y belleza). De esa ocupación surge la posterior *Filosofía del arte* (1803), donde el controversial filósofo repiensa el papel del arte, y de hecho acaba reposicionándolo en una instancia menor, pues en consonancia con otros románticos, como Görres y Schleiermacher, concluye el texto dando un claro vuelco hacia la religión: “La causa inmediata de todo arte es Dios. [...] Ahora bien, el arte es la exhibición de los arquetipos, por consiguiente Dios mismo es la causa inmediata, la posibilidad última de todo arte, la fuente de toda belleza” (Schelling, 1987: 193).<sup>379</sup> Sin embargo, la convicción de que el arte es una

<sup>378</sup> “Ante todo, les ruego no confundan esta ciencia del arte con nada de lo que se ha presentado hasta ahora con este nombre, ya sea con el nombre de Estética, teoría de las bellas artes y ciencias. No existe en general ahora ninguna doctrina del arte científica y filosófica; a lo sumo, existen piezas de ella, e incluso éstas son ahora poco comprendidas” (Schelling, 1987: 176).

<sup>379</sup> Vuelco aun más claro en la obra posterior, *La relación del arte con la naturaleza* (1807): “El arte y la ciencia no pueden moverse más que en torno de su propio eje. El artista, como cualquiera que se ocupe de trabajos del espíritu, sigue la ley que Dios y la naturaleza han grabado en su corazón, y no conoce otra. Nadie puede ayudarle; debe encontrar ayuda en sí mismo. Tampoco encuentra más que en sí mismo su recompensa; pues lo que no ha

totalidad se mantiene incólume: “Está todavía muy rezagado aquel para quien el arte no se ha manifestado como un todo, cerrado, orgánico y necesario en todas sus partes, tal y como es la naturaleza” (Schelling, 1987: 173); y “Será tomado por inculto y rudo aquel que no permita que el arte en general influya sobre sí y no quiera experimentar sus efectos. Pero tan rudo, si no en el mismo grado sí según el espíritu, es tener por efectos del arte como tal las agitaciones sensibles, los afectos sensibles, o el goce sensible que despierta la obra de arte. Para el que no lleva al arte la contemplación libre, al mismo tiempo pasiva y activa, reflexiva y prolongada, todos los efectos del arte son meros efectos naturales; él mismo se comporta aquí como un ser natural [...]. Pero quien no se eleva a la idea del todo, es completamente incapaz de juzgar una obra” (Schelling, 1987: 174). Porque a fin de cuentas, “en la filosofía del arte yo no construyo el arte como arte, como esto *particular*, sino que *construyo el universo en la forma del arte*, y la filosofía del arte es la *ciencia del todo en la forma o potencia del arte*.” (Schelling, 1987: 180)

Mientras Fichte y Schelling se sumían en polémicas y se movían por el país en busca de un puesto de trabajo, el nombre de Hegel comenzó a agigantarse. Llama la atención la ausencia de una ocupación consistente con los asuntos estéticos y artísticos en un compañero de estudios y amigo de nada menos que Hölderlin y Schelling, que además desarrolló su íntegra trayectoria intelectual y profesional en las primeras décadas del siglo XIX, en pleno auge del Romanticismo, y en universidades de intensa vida cultural y artística como las de Jena y Berlín. Por lo que dejan ver los programas de estudio y los documentos académicos, Hegel parece haber tratado la estética de modo sistemático recién hacia 1817, durante su estadía en Heidelberg, y fue sólo en la década de 1820, en Berlín, que dictó lecciones específicas y de forma recurrente (conservadas gracias a sus estudiantes y discípulos<sup>380</sup>). A juzgar por la extensa y exhaustiva “Introducción” a sus *Lecciones sobre la estética*, sin embargo, el campo estético había sido objeto de sus estudios por largo tiempo, y a la sazón el arte acabó plenamente integrado a su sistema enciclopédico de las “ciencias filosóficas”.<sup>381</sup>

En neto contraste con las etapas intermedias de su viejo amigo y luego enemigo Schelling, Hegel reconoce algo específico del arte, una cierta forma sensible de captar y representar los contenidos propia de la intuición; pero justamente al ponerlo como intuición sensible en la gradación del devenir históricamente autoconsciente del *Geist* (“espíritu”), empieza considerándolo en su tradicional relación ancilar de la religión. Si Schelling en algún momento

---

producido por sí mismo, será, por tal motivo, perfectamente nulo. Por lo mismo, nadie debe ordenarle o trazarle la ruta que ha de seguir. [...] el arte, que en una posición elevada se basta a sí mismo, se reduce entonces a mendigo de la aprobación; se hace esclavo, él, que quería ser señor” (Schelling, 1985: 111-112).

<sup>380</sup> En realidad se trata de un texto editado por Hotho, discípulo de Hegel, que combina los apuntes del propio Hegel con los tomados por los estudiantes de los cursos de Estética dictados durante la década de 1820 en Berlín.

<sup>381</sup> Un análisis muy actualizado y exhaustivo (por su diversidad) de la estética hegeliana se encuentra en el compilado de Gehmann-Siefert *et al.*, 2005. Sobre el problema de la autonomía, v. allí el artículo de B. Brädl.

piensa el arte como un ‘documento’ de la filosofía, Hegel, en cambio, lo degrada al darle prioridad al concepto por sobre la intuición. En la *Fenomenología del espíritu* (1807), su texto fundacional en muchos sentidos, el arte sólo es abordado como momento sensible de la religión, y por ende como algo indiferenciado y de todos modos previo al “saber absoluto” (que en esta obra es el estadio máximo del “espíritu”). Se comprende aquí que el arte aparezca para el joven Hegel, a fin de cuentas un hijo tardío de la *Aufklärung*, como un fenómeno subsidiario, claramente muy por detrás del ámbito que él pretende exaltar y legitimar: el de la ‘ciencia’, es decir, la filosofía. Así, su juvenil escrito sobre la *Diferencia entre los sistemas de Fichte y Schelling* (1801) y sus cursos de 1805-1806 en Jena (conocidos como *Realphilosophie*) son una apología de la disciplina filosófica por sobre cualquier otro campo, en virtud de la suprema capacidad conceptual.

Años después, en las berlinesas *Lecciones sobre la estética*, el arte recibe una asignación específica y por fuera del ámbito religioso, aunque ahora goza del dudoso mérito de compartir la misma misión que la religión y la filosofía: “es obvio que el arte puede ser usado como efímero juego que sirva de diversión y de entretenimiento, adorne nuestro entorno, haga grato lo externo de las circunstancias de la vida y realce mediante la ornamentación otros objetos. De este modo no es en efecto arte independiente, libre, sino servil. Pero lo que *nosotros* queremos examinar es el arte *libre* tanto en su fin como en sus medios. [...] Ahora bien, sólo en esta su libertad es el arte verdadero, y sólo cumple su *suprema* tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y de expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprehensivas del espíritu. En las obras de arte han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría y la religión. El arte comparte esta determinación con la religión y la filosofía, pero de la manera peculiar en que representa lo supremo también sensiblemente, y con ello lo aproxima al modo de manifestación de la naturaleza, a los sentidos y al sentimiento” (Hegel, 2007: 11).

Para fijar lo específico del arte, Hegel suele definirlo con argumentos que combinan la concepción propia que tenía de éste –como portador de la verdad pero en forma no conceptual, sino sensible- y la negación de las anteriores, enumerando de paso los lastres exógenos que tradicionalmente limitaban la praxis artística: “ha de afirmarse que el arte está llamado a desvelar la *verdad* en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición reconciliada, y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación y este desvelamiento mismos. Pues otros fines, como la instrucción, la purificación, la mejora, el enriquecimiento, el

afán de fama y honores, no tienen nada que ver con la obra de arte como tal ni determinan el concepto de ésta” (Hegel, 2007: 44).<sup>382</sup> El problema es que, tras definir su especificidad con un rasero gnoseológico-conceptual, le pone claros condicionamientos: “Pero si por una parte le concedemos al arte esta elevada condición, ha igualmente de recordarse por otra que el arte no es, ni según el contenido ni según la forma, el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses. Pues, precisamente por su forma, también el arte está limitado a un determinado contenido” (Hegel, 2007: 13). Y por ende le extiende un certificado de defunción operativa, si bien no existencial (dando pie a una típica confusión posterior sobre ‘la muerte del arte’): “lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados [...]. Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. (Hegel, 2007: 14).<sup>383</sup>

Y es a raíz de una estricta demarcación como ésta que hace Hegel que se ha podido señalar el carácter subsidiario que el arte siempre acaba recibiendo a los ojos del idealismo, incluyendo a Schopenhauer: “Siempre que se le reconozca al arte el carácter de conocimiento *supremo*, podemos estar seguros de que se trata de una estética romántica o de procedencia romántica. Obsérvese que no basta uno de los dos caracteres aislado; que se reconozca, por ejemplo, que el arte es conocimiento, pero no el conocimiento supremo, o que se reconozca al arte como lo más elevado, pero sin reconocerle la capacidad de aprehender la verdad. En el segundo caso, estamos en la posición típica del esteticismo (que ve en el arte la actividad más elevada, pero porque sencillamente *diluye* la exigencia de verdad, lo que no sucede jamás en el romanticismo); en el primer caso, se resumen los rasgos de muchas teorías *idealistas* del arte” (D’Angelo, 1999: 98).

Habitualmente se señalan las *Lecciones...* hegelianas como la obra de estética más importante después de la tercera Crítica kantiana. De hecho, Hegel supera al maestro al rechazar la indiferencia kantiana ante lo bello natural y lo bello artificial, así como la justificación del gusto como mediador entre razón y sensibilidad (ambas capacidades reclaman su “pureza” y algo

---

<sup>382</sup> Y respecto de la poesía en particular dirá: “En general la poesía en cuanto poesía no debe edificar religiosa y sólo *religiosamente*, y querer con ello conducirnos a un ámbito que sin duda tiene afinidad con la poesía y el arte, pero asimismo es distinto de éstos. Lo mismo vale para la enseñanza, la mejora moral, la incitación política o los pasatiempos y placeres meramente superficiales. Pues todos estos son fines para cuyo logro la poesía es en efecto el arte que de más ayuda puede ser, pero, si debe moverse libremente sólo en su propio círculo, no debe emprender el rendimiento de esta ayuda, en la medida en que en la facultad poética sólo debe gobernar lo poético, pero no lo que reside fuera de la poesía, como fin determinante y ejecutante, y esos otros fines pueden ser todavía más cabalmente conducidos de hecho a la meta por otros medios” (Hegel, 2007: 719).

<sup>383</sup> En vista de que Hegel desprende la necesidad de investigar el arte de su “fin”, N. Schneider se refiere a este momento como «acta de nacimiento de la teoría del arte [*Kunstwissenschaft*] como disciplina histórica» (Schneider, 2002: 82), y menciona a los sucesores pos-hegelianos como no casualmente los grandes historiadores del arte (Schnaase, Hotho, Kugler); curiosamente, olvida a Prutz y a Gervinus, quien en 1853 publicará la versión definitiva de su *Historia de la poesía alemana*.

intermedio no tendría especificidad). Para la noción de autonomía del arte, los grandes méritos de Hegel son el haber descartado la intromisión del problema de la belleza natural como propio de la estética y el haber dotado al desarrollo artístico de un sentido inequívocamente progresivo. Sin embargo, Hegel sigue pensando que el arte se queda corto, por así decirlo, ante otras formas humanas de autoconocimiento como son la religión y la filosofía. Esta ambivalencia hegeliana respecto del arte, susceptible de más de una posible interpretación, puede reducirse ante todo en dos grandes tensiones: 1) la de que integra el arte al tripartito “espíritu absoluto”, pero lo coloca en el reino inferior de lo sensible; y 2) la de que lo historiza y le da así la consistencia de un relato y la coherencia de un propósito inherente a toda la cultura humana, pero a la vez lo despacha como algo del pasado, relegándolo en una serie histórica que lo subsume (la del espíritu). En sentido lyotardiano, Hegel le da al arte un ‘meta-relato legitimador’, en paralelo al momento en que Wilhelm von Humboldt se lo da a la ciencia con su discurso de inauguración de la Universidad de Berlín. Que una serie histórica no necesariamente es exaltadora ya estaba en claro desde Rousseau. Pero la racionalización histórica de un ámbito –en el sentido weberiano- es una condición *sine qua non* para su plena autoconciencia. Por esto último hay que reconocer en él al padre putativo de la historia del arte, o al menos, del arte historizado y sustraído a la eterna intemporalidad que no permite pensar su papel específico en cada momento: “Debería llamarse a G. W. F. Hegel padre de la historia del arte. [...] Por lo general se otorga a J. J. Winckelmann el papel de padre de la historia del arte, que atribuyo a Hegel; me parece que las *Lecciones sobre estética* (1820-1829), de Hegel, no la *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), de Winckelmann, deben ser consideradas el documento fundador del moderno estudio del arte, puesto que constituyen el primer intento por contemplar y sistematizar toda la historia universal del arte, e incluso de todas las artes” (Gombrich, 1993: 53).<sup>384</sup>

Menor de edad que los anteriores y de muy escasa repercusión en términos comparativos, Arthur Schopenhauer, que se declara desde el vamos el más fiel seguidor de Kant (“el acontecimiento más importante en filosofía en estos dos últimos siglos”; Schopenhauer, 1992: 5), lo invierte no sólo en la jerarquía de las artes, exaltando la música por sobre las otras,<sup>385</sup> sino que vuelve a buscarles una función moral, y más aun, una justificación existencial. Como músico que era, como hijo de una célebre novelista, como devoto lector (era amigo y admirador de Goethe), el filósofo sintió la necesidad de dar cuenta de su amor por el arte y trató de contestar a la pregunta sobre la función de dicha actividad invocando la doctrina y el método

<sup>384</sup> Vale la pena recordar, no obstante, que Szondi le atribuye a Hegel el haber historizado el arte, pero no el concepto de arte, que según él queda fijado a la Antigüedad griega, entre otras objeciones (como la de falta de originalidad en la historización misma). Cfr. Szondi, 1992: 204s.

<sup>385</sup> Cfr. Kant, 2003: 299.

kantiano (en tanto oposición *nóumeno-fainóúmenon*, que en él pasan a llamarse “voluntad” [*Wille*] y “representación” [*Vorstellung*]), lo cual implica asumir un punto de vista ‘trascendental’ –en sentido gnoseológico- y por ende, a-histórico (pues Schopenhauer sigue fielmente a Kant en su mirada *sub specie aeternitatis* de la esfera estética, por lo que no se parece en nada a otros pensadores de su época, como F. Schlegel o Hegel).

En una célebre conferencia, Thomas Mann declara que la de Schopenhauer es sin dudas una filosofía para artistas, a pesar de que la estética ocupa sólo la cuarta parte de su obra capital.<sup>386</sup> En efecto: su obra magna, *El mundo como voluntad y representación*, tanto en su primera edición (1819) como en sus *Complementos* (1844), junto a otros escritos periféricos, el pensamiento schopenhaueriano celebra el goce estético con un tono encomioso y entusiasta rara vez visto hasta entonces en la filosofía occidental (con excepción, quizás, de Schelling en cierto momento).<sup>387</sup> Pero el problema es que si se lo lee bien y a fondo, este mismo Schopenhauer, el gran maestro de artistas y estetas como Wagner y Nietzsche, ve en dicho goce un fenómeno transitorio, efímero, y realiza con él dos operaciones que lo privan de genuina especificidad y valor inherente: lo instrumentaliza cognitivamente y lo coloca por debajo de la ética.

Ya en la primera versión del *Mundo...*, Schopenhauer describe con claridad su personal criterio acerca de la finalidad del arte y del artista: “el objeto del arte, aquello cuya representación es el fin [*Zweck*] del artista [...] no es sino la Idea en el sentido platónico” (Schopenhauer, 1992: 187); “el fin del artista es comunicar a los demás la Idea concebida por él” (*ibid.*, 189). Y en los *Complementos*, dos décadas más tarde, el pensador ha puesto mejor que nunca en negro sobre blanco la función del arte: “el fin [*Zweck*] del arte es facilitar la inteligencia [*Erkenntniß*] de las Ideas del universo” (Schopenhauer, 1942: 806). Sin embargo, a estas afirmaciones, que exaltan la función cognitivo-gnoseológica de la esfera estética y ponen al arte bajo la sospecha de utilidad, el propio autor también les yuxtapone otras en sentido contrario, en las que se reconoce como tributario de la autonomía del arte. Por ejemplo: “el hecho de que el genio sea el trabajo de la inteligencia libre o, lo que es lo mismo, emancipada del servicio de la voluntad origina la consecuencia de que sus obras no sirven para fin útil alguno. [...] La obra del genio [...] no es un objeto de utilidad”, pues “lo bello y lo útil rara vez aparecen juntos” (Schopenhauer, 1942: 789). Más que hacer gala de una contradictoriedad provocativa, como luego lo hará su seguidor Nietzsche, Schopenhauer pareciera querer ocupar un aristotélico punto medio entre los que creen que en este campo cultural se esconde la fuente potencial de toda emancipación humana, como Schiller, y aquellos que están convencidos de

<sup>386</sup> V. Th. Mann, 1986: 28.

<sup>387</sup> F. Wolfzettel señala que este goce estético es, de hecho, una “forma de contemplación pura” en la tradición de Moritz (Wolfzettel, 2000: 443).

que el arte enfrenta un trastocamiento final, que sólo puede conducirlo a su muerte, como Hegel (“autonomía” y “muerte del arte” suelen ser, como se ve, los dos polos entre los cuales oscila la consciencia estética alemana de la época). Pero la cosmovisión de Schopenhauer, tenazmente pesimista, choca con su amor por las artes: el placer estético, la ‘complacencia desinteresada’ nos ligan por definición a la vida (en el párrafo 38 del *Mundo...*, los epítetos favorables son harto elocuentes: “complacencia” [*Wohlgefallen*], “bienaventuranza” [*Seeligkeit*]), y la única salvación en la Tierra estriba precisamente en saber renunciar a la vida manteniéndose vivo. La absoluta trascendencia de la redención por vía de la moral parece generar en el filósofo una conciencia culposa en cuanto al arte. Debería condenar el placer estético, o al menos serle indiferente, pero procura salvarlo con argumentos sumamente problemáticos, e incluso contradictorios. Al conocimiento intelectual, abstracto, racional y conceptual, Schopenhauer le opone la “intuición” (*Anschauung*), un saber intuitivo y corporal, *more fenomenologico*: el arte hace que el cuerpo intuya, o mejor aun, que vea las ideas. Lo cual puede sonar enormemente importante, pero acaso no signifique tanto; en todo caso, primero es preciso entender muy bien qué implica aquí la “intuición intelectual”, qué son las ideas en su calidad de objetivación de la voluntad, y sobre todo, qué es este arte cuya función es tan paradójica: nos hace olvidar el mundo de la mera apariencia y nos consuela y anima en tanto nos hace tomar consciencia de la verdad de las cosas, que a su vez es infinitamente triste y dolorosa. ¿Se trata de una mera paradoja, o de una contradicción, acaso aparente? En la atribución de un valor cognitivo al arte sin especificar los verdaderos alcances de ese valor ni el sentido de dicha función, nuestro pensador se aleja de las “ideas estéticas” y del “placer sin concepto” de Kant, y se acerca a quienes en rigor fueron sus contemporáneos, los románticos, que soñaban aún con una fusión de religión, ciencia y poesía. En vez del *art pour l’art*, podría decirse que ve en el quehacer artístico un *savoir pour le savoir*. El arte es conocimiento (de las ideas), pero un conocimiento inútil, si se quiere: es demasiado efímero y no puede operar sobre nuestro comportamiento (en tanto el placer estético consiste en una breve suspensión del denominado ‘principio de razón’, no puede ser él mismo la causa de otra cosa). Es un saber análogo a una revelación teofánica, un saber no-discursivo, no-racional, no-reproducible, un saber ‘sensitivo’ (que anticipa, como es sabido, a Eduard von Hartmann y su exaltación de la recepción estética como actividad ‘inconsciente’). ¿O bien lo que constituye la bendición no es el mero hecho de saber en tanto acceso a una información, sino lo que se puede hacer con esa información? El conocimiento, así, sería liberador porque ofrecería la llave de una salida posible. El propio Schopenhauer duda al respecto: la intuición de la cosa en sí, la ciega voluntad, sólo podría operar como un agente “quietivo”, un *Quietiv* –el término, antagónico a *Motiv*, fue acuñado por él mismo- que fomenta

la resignación. El hacer sería algo puramente negativo: cuanto más conozco la verdad del mundo, menos debo desear y querer. La relación con lo ético no está clara, porque nuestro pensador pertenece a la época en que el arte se escindió progresivamente de la moral: para ser coherente, Schopenhauer debería sugerir al menos que la frecuentación del arte nos hace personas más piadosas y menos ambiciosas, pero no va tan lejos. Como él mismo argumenta,<sup>388</sup> el conocimiento como mecanismo con el cual uno puede manejarse en el mundo de la representación conoce sólo dos estadios superadores: el del conocimiento emancipado (el goce estético) y el del conocimiento que reacciona sobre la voluntad, anulándola (la abnegación, el renunciamiento); y entre estos no hay relación. Ni el arte puede ejercer influjo alguno sobre el comportamiento, ni viceversa. En esto, Schopenhauer es casi más kantiano que el propio Kant, quien en definitiva había terminado admitiendo que al menos había relaciones (aunque muy problemáticas e indirectas) entre lo bello y lo sublime con la moralidad. El capítulo 30 de los *Complementos*, por caso, que contiene el retrato maduro y definitivo del arte a los ojos de Schopenhauer, enumera los rasgos que permiten definir y distinguir la experiencia estética, y ellos son básicamente tres: desinterés (“no podemos concebir la naturaleza puramente objetiva de las cosas, su Idea, más que cuando no ponemos interés en esas mismas cosas”; Schopenhauer, 1942: 772), artificialidad (“descubrimos más fácilmente la Idea de los seres en una obra de arte que en la realidad”; *ibid.*), y síntesis (“el arte, poniendo de relieve lo esencial y prescindiendo de lo secundario, nos presenta las cosas caracterizadas de un modo más preciso”; *ibid.*).

Como si esto fuera poco, además, lejos de anunciar una ‘religión del arte’, Schopenhauer pregona la santidad y el ascetismo. Donde Kant había visto la solución al divorcio entre conocer (razón pura) y desear (razón práctica), la necesaria esfera del placer y el displacer en la que se concilian los reinos del espíritu humano formando una tríada, Schopenhauer ve algo en apariencia -y a juzgar por el tono- más relevante; de hecho, tras haber afirmado la escisión fundamental entre objeto y sujeto, ve en la ‘contemplación estética’ una gloriosa -y contradictoria- fusión entre ambos.<sup>389</sup> Mas en rigor de verdad, el hecho estético es escasamente importante si se lo confronta con la totalidad del sistema schopenhaueriano: no es una solución; sino una mera promesa, o más aun, un espejismo; no es un quietamiento, sino un destello de placer no-verbalizable. Pero el problema del status del arte en este sistema de pensamiento, en realidad, no es tanto que constituya la cuarta parte, sino que claramente está en tercera posición dentro de una escala: la ética del libro cuarto supera a la cuestión artística en todo sentido. El propio autor se apura a decirlo: tanto en el comienzo del Libro IV del *Mundo como voluntad y*

<sup>388</sup> Cfr. Schopenhauer, 1992: 119-129.

<sup>389</sup> Cfr. Schopenhauer, 1992: 160.

*representación* como en el equivalente de su parte complementaria se anuncia expresamente “este cuarto y último libro, el más serio e importante de todos” (Schopenhauer, 1942: 854). La condición subsidiaria del arte respecto de la ética queda perfectamente definida en estas palabras, que citamos *in extenso*: “el arte no puede arrancar al hombre de la desgracia de modo permanente, pues los momentos de contemplación desinteresada son necesariamente fugitivos. Sólo el abatimiento definitivo de los deseos y de la Voluntad puede traernos la verdadera liberación. Para alcanzarla es necesario, según Schopenhauer, dar un salto más allá de la estética para tomar la senda ética de la piedad y la santidad”.<sup>390</sup> Según T. Eagleton, Schopenhauer cree que vivimos en un mundo falso y mezquino porque él mismo ha hipostaziado el apetito y la voracidad burguesa, haciendo de la esencia de todas las cosas la despiadada voluntad; el genio es precisamente aquel que se independiza de ese apetito inmediato, aquel que está más allá, el ‘elegido’.

Un último pos-hegeliano digno de mención en esta serie es F. T. Vischer, cuya *Estética o ciencia de lo bello* (1846-1857), obra en varios volúmenes que el propio Vischer revisó y reeditó entre 1866 y 1873, se transformó en un clásico del pensamiento estético alemán a mediados de siglo (por lo que fue leída sistemáticamente, entre otros, por el Marx tardío). En tanto insistió especialmente en la “inintencionalidad” [*Absichtslosigkeit*] de la obra de arte, que no había de ser “didáctica, de sustancia intencional” (Peitsch, 2001: 184), Vischer confirmó ciertos presupuestos básicos de la idea de autonomía del arte aún en tiempos de Restauración política y poética ‘realista’, si bien no registra explícitamente el problema.

En un reciente tomo dedicado precisamente a sondear “los límites de lo estético”, el destacado filósofo Karl Heinz Bohrer efectúa una síntesis comparativa acerca de las relaciones entre ética y estética planteadas por los idealistas y su continuidad hasta nuestros días, diciendo: «Por cierto, el idealismo alemán ha dicho mucho sobre la autonomía de lo estético en tanto diferencia [*Differenz*] respecto de lo ético, pero al mirar más de cerca se ve que en esta predominante tradición de pensamiento la ética nunca resultó desplazada por la estética: la definición de lo sublime y lo sentimental de Schiller, el concepto de una nueva mitología de Schelling, el criterio del espíritu por parte de Hegel, y por último el programa sistemático del idealismo alemán, estas estaciones teóricas contienen toda una decisiva restricción de lo estético en el nombre de un regulativo ético. En este discurso generalizado sobre el acoplamiento de ambas esferas, la poetología romántica verdaderamente ha pasado de largo y sin dejar rastros hasta las formaciones teóricas de los años setenta y ochenta» (Bohrer, 1998: 160).

---

<sup>390</sup> D. Castrillo y F. J. Martínez, en Bozal, 2000 I: 370.

### 3. Romanticismo

La ambigüedad, la transversalidad y la perdurabilidad del término ha llevado a que los historiadores alemanes periodicen el movimiento en sucesivas etapas: *Vorromantik* (“Pre-romanticismo”), *Frühromantik* (“Romanticismo temprano”), *Romantik* o “Romanticismo” a secas (éste, a su vez, en tres generaciones, según la ciudad que nucleaba a sus representantes: Jena, Heidelberg y Berlín), *Spätromantik* (“Romanticismo tardío”), y *Nachromantik* (“Posromanticismo”). Tal profusa periodización delata la complejidad de un movimiento que, además, no penetró por igual en todas las regiones de habla alemana, y cuyo nombre acabó siendo el epónimo fácil de una época de la que no necesariamente fue la tendencia predominante o imperante. Para la historia de la autonomía estética, las únicas elaboraciones románticas que cuentan son las del *Frühromantik*, que se dio en paralelo al Clasicismo de Weimar: «La tesis de la autonomía del arte ha ocupado los empeños del Clasicismo de Weimar y del Romanticismo temprano como casi ninguna otra» (Janz, 1973: 1). Incluso si se piensa el Romanticismo como un todo y se excluye de éste al primer Romanticismo (el de Jena), como a veces suele hacerse, puede afirmarse *grosso modo* que se trata de un movimiento que tiende a rechazar la idea de una autonomía del arte como sistema social diferenciado y específico, en tanto pretende fusionar y reintegrar todas las prácticas culturales en una nueva cosmovisión orgánica: «probablemente no es posible fijar una postura unívoca del Romanticismo alemán respecto de la discusión sobre la autonomía. Para los teóricos cristianos como F. H. Jacobi, C. L. Reinhold, el tardío F. Schlegel o F. von Baader, el concepto de autonomía se desacredita de entrada en tanto niega la dependencia religiosa del pensamiento humano. [...] Del otro lado, en definitiva desde una postura ilustrada, está la ‘oposición anticlásica’, que también gira en torno de la idea de autonomía. A ésta pertenecen la crítica de Herder tanto al Clasicismo de Goethe como a la estética del joven F. Schlegel» (Wolfzettel, 2000: 453-454). Pero el arte autónomo, a su vez, aparece como el modelo de actividad bajo el cual habrá de lograrse dicha fusión: «debería quedar en claro que el programa romántico de un arte post-autónomo sólo puede desarrollarse como radicalización de la crítica estética a condición de su autonomía, que ante todo es lo que le posibilita su *carácter crítico*. Si bien se pone en contra de la autonomía, no por eso está menos basado en ella» (Freier, 1974: 356).

En efecto: en sus momentos preliminares, el Romanticismo todavía está mayormente atravesado por el ideal de autonomía estética, que desde Weimar irradian las egregias autoridades de Schiller y Goethe. El texto pre-romántico fundamental, las *Efusiones de un*

*monje amante del arte* (1796), de W. H. Wackenroder (y editado por Ludwig Tieck), realiza conscientemente la operación de sustituir la fe religiosa por el goce artístico («Comparo el gozo de las nobles obras de arte con la plegaria [*Gebet*]»; Wackenroder, 1968: 64), y poniendo los dichos en boca del músico Joseph Berglinger, artista consumado y solitario, concluye en una exaltación de la vida del artista que anticipa los programas esteticistas muy posteriores: «Es un afán tan divino del ser humano el crear algo que no ha de ser devorado por una finalidad y un uso ordinario [*gemeine Zweck und Nutzen*]; algo que, independiente del mundo, resplandece eternamente con brillo propio. [...] El arte es un fruto tentador y prohibido: quien ha llegado a probar su néctar más íntimo y dulce está irremediabilmente perdido para el mundo vivo y activo» (Wackenroder, 1968: 176).<sup>391</sup> Su único otro texto, las *Fantasías sobre el arte para amigos del arte* (1799), confirman estas tendencias: «Todo lo consumado [*vollendet*], o sea, todo lo que es arte, es eterno e imperecedero. [...] una obra de arte consumada porta consigo la eternidad» (Wackenroder, 1968: 149); «Transformemos así nuestra vida en una obra de arte, y podremos afirmar osadamente que ya somos terrenalmente inmortales» (*ibid.*, 149-150). En estas palabras sobrevuela el espíritu de Moritz, aunque Wackenroder y su amigo Tieck hacen más obvia la extracción religiosa: «En su época berlinesa, es evidente que Wackenroder y Tieck escucharon las lecciones sobre estética de Moritz, cuya idea central de teoría artística sin duda les era familiar: la noción de la obra bella como una obra consumada en sí misma, que sólo puede surgir como creación de un genio completamente no egoísta, exclusivamente dedicado a su objeto» (Hollmer, 1993: 107).<sup>392</sup>

Las obvias afinidades entre sentimiento religioso y sentimiento artístico que se expresan en Wackenroder y que le permiten a este malogrado autor poner en sintonía ambas prácticas con tanto entusiasmo, se traduce inmediatamente en una exaltación de la religión por medio del arte, tal como la vemos en la poesía de Novalis o en la pintura de los pintores conocidos como ‘Nazarenos’ por su programa cristianizante. Y el Barón Friedrich von Hardenberg, alias Novalis, es, precisamente, el espejo en que se miran todos los poetas y artistas que se quieren románticos

---

<sup>391</sup> «Por primera vez se toca aquí un motivo que es mucho más decisivo para el último cambio de siglo y nuestro siglo que para la época del Clasicismo y el romanticismo alemanes. Schiller, el coetáneo de Wackenroder, representó en sus *Cartas estéticas* una perspectiva con otra orientación: el arte aparecía como una síntesis lúdica de las aptitudes humanas libremente desplegadas, como una categoría antropológica central. Que el arte pueda estar en una oposición inexorable respecto de los mandatos ético-sociales es algo que en las discusiones de crítica cultural surge después, a menudo recién en la segunda mitad del siglo XIX, como un pensamiento radical al modo de Nietzsche tanto cuando expuso el esteticismo como cuando lo criticó duramente. Que no se puede crear y vivir a la vez es una idea de Flaubert y de Mallarmé, al principio expuesta como confesión patética, y luego irónicamente fracturada en desarrollos ulteriores por parte de Thomas Mann, por ejemplo en *Tonio Kröger*» (Žmegač, 1988: 20).

<sup>392</sup> «La idea básica de Karl Philipp Moritz de que la belleza sensible no puede ser captada en forma adecuada por el lenguaje está claramente conectada con Wackenroder y Tieck» (Hollmer, 1993: 110). La conexión entre Moritz y los denominados ‘pre-románticos’ es común al menos desde Schimpf, 1977; antes era impracticable, dada la escasa colocación de Moritz en el canon literario.

a partir del 1800, o mejor, a partir de 1801, año en que muere prematuramente y el resto de su fragmentaria obra empieza a ser dado a conocer por su amigo F. Schlegel y por L. Tieck. Pues ya sea en su obra de ficción, de la que destaca su inconclusa novela anti-goetheana *Enrique de Ofterdingen* (1802), ya en su lírica, cuya consumación son los *Himnos a la noche* (1800), y sobre todo en sus dispersos escritos teóricos, que incluyen ensayos y aforismos, se denota una clara oposición al programa clasicista y una postura a favor de la aplicación religiosa del arte (algo que se repetirá, pasando por Brentano y por Hoffmann, hasta el último Eichendorff, a mediados de siglo, quien reconocerá en Novalis a un guía espiritual alemán).<sup>393</sup>

Pues desde aproximadamente el 1800, en efecto, en coincidencia con el viraje de Schelling, el Romanticismo *in toto* ya no parece poder o querer pensar un arte desligado de aportes concretos a la vida y con una escala de valores específica. La necesidad de reorganizar la existencia espiritual del sujeto en un mundo inestable y el deber de defender lo nacional ante el avance enemigo determinan la religiosidad y el patriotismo de muchas formulaciones románticas.<sup>394</sup> Ambos anhelos impiden, asimismo, pensar en una autonomía de lo estético o de lo artístico: medido por el rasero de su capacidad de expresar nostalgias y esperanzas bien definidas, con las miras puestas en un cierto credo o en una cierta nación, el arte no puede aspirar a una legalidad propia y a un reino propio, sino que debe pensarse como un arma en el fragor de la lucha. La irrupción napoleónica jugó un papel nada menor en orientar a toda la generación que se formó en las dos primeras décadas del siglo XIX alemán al temor ante las ideas ‘modernas’ y extranjeras; a la vieja opresión feudal se sumaba ahora un nuevo enemigo conquistador, por lo que la frustración política se perpetuaba.<sup>395</sup>

El programa teórico del Romanticismo temprano, en cambio, es obra ante todo de Friedrich Schlegel, líder intelectual del grupo editor de la revista *Athenäum* y que imprime a dicho grupo –polémico y controversial– una preocupación mucho más teórico-reflexiva que creativa (basta mirar en la colosal edición completa de sus obras para notar que el porcentaje dedicado a la

<sup>393</sup> «Mientras que Schiller formula el principio de autonomía de forma tal que puede compatibilizarlo –no sin contradicciones– con la función social del arte, Novalis arriba, en el curso de la interpretación histórico-teológica de la Revolución Francesa que se da en los pasajes finales del *Ofterdingen* y del ensayo *La cristiandad y Europa*, a una determinación del arte que incluye la intermediación de la religiosidad y que en sus consecuencias cuestiona el principio de autonomía en la formulación que le diera Schiller» (Janz, 1973: 2). Más allá de su innegable papel de referencia del Romanticismo alemán, Novalis quedó fijado como el máximo referente romántico a la hora de problematizar la idea de autonomía del arte a partir de este pionero estudio de R. P. Janz. D. Mahoney, que se suma a la serie de sus continuadores, ofrece también una bibliografía de los mismos (Mahoney, 1990: 193).

<sup>394</sup> En el respectivo tomo (VII/2) de la historia de la literatura alemana de De Boor y Newald, Gerhard Schulz enumera los factores que determinan un “nuevo gusto artístico” hacia el 1800, un gusto ante todo regido por el patriotismo y el anticuarismo, en un contexto de surgimiento y consolidación de la conciencia nacional (en paralelo a la idea de una literatura nacional). Es interesante que la revista de Goethe *Über Kunst und Alterthum* sea señalada como vehículo de difusión de estas ideas, superando así la filiación de éstas puramente en el movimiento romántico. V. Schulz, 1989 II: 246s.

<sup>395</sup> La consabida impotencia política del Romanticismo es otro rasgo distintivo: «Las especulaciones de Novalis sobre el poder del arte son expresión y a la vez compensación de la impotencia política» (Janz, 1973: 129).

ficción es ínfimo si se lo compara con la ensayística, la teoría, la crítica y la historia).<sup>396</sup> Apoyándose en el modelo de Lessing, de hecho, F. Schlegel es quien definitivamente consolida la figura del crítico de arte como experto.<sup>397</sup> En su reseña del *Wilhelm Meister*, expone la idea de que esta obra dicta su propia ley, comparándola con la música, y por ende ve confirmada su posición ya expresada en el primero de sus grandes tratados, *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), de la que no retrocederá: la de que toda obra de arte es un órgano que ha de ser juzgado según su ley formal propia. En dicho tratado observa: “Muy generalmente extendido está otro prejuicio que le niega al Arte incluso toda existencia autónoma, toda consistencia propia; niega por completo su diferencia específica. [...] El arte es una actividad muy peculiar del ánimo humano que está separada de cualquier otra por límites eternos” (F. Schlegel, 1996: 90). Lo cual no supone una entronización del juicio estético por sobre los demás, sino sólo el reconocimiento de un rango específico: “el enjuiciamiento estético aísla la formación del gusto y del arte de su contexto cósmico, y en este reino de la belleza y de la representación sólo rigen leyes estéticas y técnicas. El enjuiciamiento político es el más elevado de todos los puntos de vista: los puntos de vista subordinados del enjuiciamiento moral, estético e intelectual son iguales entre sí. La belleza es un componente de la condición humana tan originario y esencial como la eticidad. Todos estos componentes tienen que mantener una relación de isonomía, y el Arte tiene un derecho inalienable a la autonomía” (F. Schlegel, 1996: 129).<sup>398</sup> Poco después, mientras actúa como orgulloso cabecilla del cenáculo romántico de Jena, mantiene esa posición; en la revista *Athenäum* dirá, en 1798: «Una filosofía de la poesía en general comenzaría con la independencia de lo bello, con la afirmación de que lo bello está separado de lo verdadero y lo moral, y de que debería separarse de ellos y tener sus propios derechos» (F. Schlegel, 1958 II: 120). Y en la crucial *Conversación sobre la poesía* (1800), que no es sino un arte poética con un formato muy *sui generis*, puede leerse, redondeando todos esos planteos juveniles: “Lo esencial son los fines determinados, el discernimiento por el cual la obra de arte se enmarca y se

<sup>396</sup> El papel fundacional del grupo de *Athenäum* para la versión ‘absoluta’ de la autonomía del arte ha sido a menudo señalado más fuera que dentro de Alemania. Por ejemplo, en Lacoue-Labarthe/Nancy, 1978: 8-31, que ven en él “la primera vanguardia de la historia” (*ibid.*, 17) y “la inauguración del absoluto literario” (*ibid.*, 21), y Calasso, 2002: 165 (que no muy originalmente señala que “la edad heroica de la literatura absoluta se abre en 1798, con una revista hecha por un grupo de veinteañeros, el *Athenäum* [...] y se cierra en 1898, con la muerte de Mallarmé”). Para el pensamiento alemán, en cambio, la filiación y el origen del Romanticismo de Jena son demasiado obvios como para ver en tal fenómeno una aparición *ex nihilo*.

<sup>397</sup> “En efecto, el concepto schlegeliano de crítica no sólo consiguió la libertad respecto de doctrinas estéticas heterónomas: más bien la posibilitó por vez primera al establecer para la obra de arte un criterio diferente de la regla, el criterio de una determinada construcción inmanente de la obra. Y lo hizo no con los conceptos generales de armonía y organización, que ni en Herder ni en Moritz habían podido conducir a la institución de una crítica de arte, sino con una teoría propiamente dicha [...]. Con ello aseguró, por el lado del objeto o del producto, aquella autonomía en el ámbito del arte que Kant había conferido al juicio en su crítica” (Benjamin, 2006: 72).

<sup>398</sup> “Posiblemente, se trata de una de las primeras referencias explícitas a la autonomía del arte, cuyo correlato histórico podríamos empezar a rastrear en las manifestaciones artísticas coetáneas” (Marchán Fiz, 1987: 94).

completa a sí misma [*in sich selbst vollendet*].<sup>399</sup> La fantasía del poeta no debe derramarse en una caótica poesía en general, sino que cada obra debe tener un carácter absolutamente determinado según la forma y el género” (Schlegel, 2005: 58-59). Ya en este texto se hace manifiesta la tendencia a mistificar y ‘cristianizar’ las recientes ideas estéticas puestas en circulación, lo que amenaza con transformar la autonomía del arte –es decir, la equiparación de la capacidad autorregulativa del arte con la de otros ámbitos de la cultura- en soberanía y/o en autarquía –es decir, la exaltación de la praxis artística a un orden superior a todos los demás órdenes de la vida humana o a un orden que sólo se interesa por reflexionar sobre sí mismo y se desentiende de los demás-. Así, en ciertas declaraciones pueden reconocerse los ecos de la línea estética que va de Moritz a Schiller pero con una clara orientación hacia lo religioso: “Todos los juegos sagrados [*heilige Spiele*] del arte son sólo lejanas reproducciones del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se constituye a sí misma [*ewig sich selbst bildende Kunstwerk*]” (F. Schlegel, 2005: 71).

Pues en la cuestión más candente del pensamiento de la época, la de los papeles de los distintos ámbitos culturales y la posible jerarquía a trazar entre ellos, Schlegel es, hasta pasado el 1800, un firme convencido de la superioridad del arte por sobre la ‘ciencia’ racional-conceptual: “Sólo la imaginación, no la razón, puede captar la vida en toda su pluralidad, pero su representación a través del arte será siempre insuficiente. Con ello –y es ésta la tesis de Bohrer y Habermas- Schlegel desvincula el arte como área autónoma de la esfera de la razón” (Jamme, 1999: 62). Más aun: por largo tiempo defiende la idea romántica de que la vida de artista es una instancia superior (“¿De qué me siento y puedo sentirme orgulloso como artista? De la decisión que para siempre me apartó y me aisló de todo lo ordinario [*Gemein*]” dirá en *Athenäum*, 3, 1800), repitiendo así el *topos* del poeta como ser privilegiado.<sup>400</sup> Con los años, no obstante, F. Schlegel se interesará cada vez más por la filología, por la Antigüedad, por la filosofía, y cada vez menos por el arte y la poesía. A esto se suma su deslizamiento hacia el Catolicismo, que se consuma en 1808 con su conversión confesional; un año después, se instalará en Viena y se transformará en funcionario imperial.

Puede decirse, sin embargo, que el gran difusor de la idea de autonomía estética fue el mayor de los hermanos Schlegel, August Wilhelm, menos innovador –y por ende menos polémico- que

<sup>399</sup> Para el joven F. Schlegel, el término favorito a la hora de aludir a la idea del arte autónomo o de la obra de arte autónoma es el de “acabado” (*vollendet*). En este caso puntual, usa la específica formulación de Moritz.

<sup>400</sup> Raymond Williams dice a propósito del proceso paralelo en Inglaterra: «El reclamo de que el artista revelaba una forma superior de verdad no es, como hemos visto, algo nuevo en el período romántico, si bien adquirió un gran énfasis adicional. El corolario importante de la idea era, sin embargo, la concepción de la autonomía del artista en ese tipo de revelación; su elemento sustantivo, por ejemplo, ya no era la fe, sino el genio. En su oposición al ‘juego de reglas’, el reclamo de autonomía es, por supuesto, atractivo» (Williams, 1993: 44). Aquí se deja ver que la religiosidad (fe) y la artísticidad (genio) son dos polos entre los que oscila la figura del poeta y el artista de la época: según dónde se sitúe se determinará su grado de autonomía.

Friedrich.<sup>401</sup> Pues pese al prestigio que posteriormente adquirirían autores como Kant, Schiller y Goethe, ninguno de ellos gozaba de gran repercusión popular más allá de un círculo selecto de académicos y eruditos (excepción hecha de las poesías y dramas de Schiller), y fue A. W. Schlegel quien a su manera promovió la estética alemana del momento, tanto dentro como fuera del país.<sup>402</sup> Su papel importantísimo como divulgador se vio confirmado, además, porque Madame de Staël se lo llevó consigo a Francia como preceptor de su hijo y lo presentó al mundillo intelectual francés como un gran pensador alemán, lo que hizo de él una suerte de embajador cultural. Entre los años 1801 y 1804, el mayor de los Schlegel impartió en Berlín sus célebres *Lecciones sobre bella literatura y arte*, dividiéndolas en tres cursos: “Doctrina del arte” (*Kunstlehre*), “Historia de la literatura clásica”, e “Historia de la literatura romántica”, que más allá de una parte publicada en 1808, recién serían íntegramente publicadas como texto organizado en 1884, pero que en su momento tuvieron un éxito descomunal entre los jóvenes y la gente culta de la capital alemana (éxito que se repetiría en 1808 en Viena, con su curso sobre “arte dramático y literatura”). Además, el autor envió el manuscrito del primer curso a Schelling en 1802, por lo que éste llegó a utilizarlo para su curso sobre filosofía del arte de 1802-1803.

Conocedor profundo del pensamiento estético de su momento,<sup>403</sup> A. W. Schlegel promovió y transportó las ideas contenidas en el concepto de ‘autonomía del arte’ en una versión bastante descontextualizada y simplificada, desprovista de mayores correlatos ético-políticos. Sus afirmaciones categóricas al respecto hicieron de un puñado de posturas provocativas un mero presupuesto metodológico y operativo: “En las artes no buscaremos más que lo *bello*, no siendo de su dominio lo útil” (A. Schlegel, 1943: 5); o bien: «[la teoría del arte] tendría que explicar la autonomía de lo bello, afirmaría la autonomía del arte. [...] Acto seguido, mediría y circunscribiría todas las esferas posibles del arte y fijaría de nuevo las fronteras necesarias de las esferas particulares de las distintas artes, de los géneros y subgéneros, y así seguiría a través de una síntesis permanente hasta las leyes más determinadas del arte» (A. Schlegel, 1884: 89). Pues para August Schlegel las previas discusiones sobre *mimesis/imitatio* o *prodesse/delectare* parecen ya estar superadas, cual si ya se supiera lo que el arte es, qué hace, y cómo lo hace («[el arte] crea de un modo autónomo como la naturaleza; organizado y organizador, debe formar obras vivientes»; A. Schlegel, 1884: 119), por lo cual sus clases funcionaron más como un llamamiento a la actividad artística y al goce estético que una serie de hipótesis a discutir. De

<sup>401</sup> En su monumental –y única por su vastedad– *Historia de la crítica*, René Wellek detalla: “Cierto que las exposiciones de August Wilhelm tuvieron más resonancia que las de Friedrich, particularmente fuera de Alemania” (Wellek, 1969 II: 12).

<sup>402</sup> De hecho, llega hasta América, con E. A. Poe (formado en el Romanticismo inglés).

<sup>403</sup> Cfr., por ejemplo, sus repetidas referencias a Moritz, a quien destaca sin dejar de reprocharle el haberse «perdido en las falsas vías de la mística» (A. Schlegel, 1963: 84s.).

aquí que el mayor de los Schlegel operó como formador y como guía de toda una generación, ante todo gracias a sus conceptos –de obvia raigambre aristotélica, pero reprocesado por la nueva estética alemana- de “totalidad de interés” y “unidad de efecto”. El gran pintor Caspar David Friedrich diría en una carta de 1809, con claros ecos schlegelianos: “La obra de arte sólo debe querer una cosa, y esa voluntad debe seguirse en el conjunto, y cualquier fragmento de ella debe tener la impronta del conjunto” (Arnaldo, 1994: 168).

Hacia el fin de la era napoleónica, en suma, casi todos quienes se reconocen bajo el influjo del indeterminado espíritu romántico tienden a confluír en posiciones semejantes, incluyendo los hermanos Schlegel: sin grandes hipérboles ni escándalos, lentamente se van deslizando hacia una concepción religiosa –o ‘mística’- del arte. E. T. A. Hoffmann, uno de los románticos más representativo, constituye de hecho un modelo de ajuste problemático a la doble vida del arte y los negocios, en tanto partió del presupuesto romántico de que ‘artista’ y ‘burgués’ se oponen como tipos humanos y procuró conciliarlos –o al menos ponerlos en diálogo- tanto en su vida personal como en su obra.<sup>404</sup> Así, si en un programático relato como *El puchero de oro* se exalta “la vida en la poesía, que revela el mayor secreto de la naturaleza, la sagrada armonía de todos los seres” (Hoffmann, 1986: 271), también pueden encontrarse en otras ficciones del autor infinitas ironías y alusiones al arte como problema vital (por ejemplo, un burgués dice en *El salón del rey Artús* “Alegrar y distraer de los negocios es la misión de todos los esfuerzos del arte”; Hoffmann, 1995: 105). Hoffmann, multiartista o artista de múltiples talentos, trató de llevar la “vida en la poesía” ejerciendo diversas artes: música, literatura, dibujo y pintura, mientras que hubo de ganarse la vida como funcionario oficial; y su vida algo tortuosa pasó a ser rápidamente un modelo más de vida romántica, en la zaga de Novalis.

En efecto, la fusión de las disciplinas –ciencia natural, religión, filosofía- había de darse en el arte, que si se estaba dispuesto a renunciar al aspecto socio-político, fácilmente podía constituir un universo ideal, o siquiera un refugio consolatorio. Para esto era imprescindible, a la vez, un concepto totalizador del ‘arte’, que recuperara el *ut pictura poesis*. Una tensión latente en el pensamiento romántico se hace más explícita conforme pasan los años: la de reunificar las artes dispersas bajo un manto común, algo que el pensamiento estético alemán había venido intentando contradecir desde Lessing hasta Goethe. En las lecciones sobre estética que el teólogo F. Schleiermacher impartió entre 1819 y 1825 dirá, algo confusamente: “La identidad de todas las artes es otro punto focal: nuestro objeto principal de investigación es el significado ético del impulso artístico en general. Más allá de esto sólo se halla el significado cósmico. El

---

<sup>404</sup> Una elocuente descripción de esta problemática se encuentra en Segebrecht, 1972 (que tipifica la obra hoffmanniana con los conceptos de “heterogeneidad” e “integración”), y Puknus, 2002 (que enfatiza las ideas de “dualidad” y “conciliación”).

resultado es el mundo del arte [*Kunstwelt*]. [...] Fuera de su dominio, el arte se encuentra generalmente entre las producciones humanas como accidente. [...] hay un dominio *impropio* del arte, además del auténtico, pero los límites son difíciles de establecer” (Schleiermacher, 2004: 27-28). Un ejemplo de la compulsiva necesidad de totalizar las artes lo ofrece Richard Wagner, el más tardío de los románticos tardíos, quien acuña en un principio el término de “música absoluta” –sin inventar el concepto, que es muy anterior-<sup>405</sup> para referirse a aquella música despojada de elementos ‘extramusicales’, pero con el tiempo, va descartando el concepto –o incluso usándolo en forma peyorativa– en favor del de *Musikdrama* y sobre todo, del de *Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”. La idea de una fraternidad originaria de las distintas artes era un mito romántico más acerca de la Antigüedad griega, y Wagner, que la inoculó en el joven Nietzsche (de donde éste plasmó la noción del ‘ditirambo’ primordial), la reelaboró y justificó en aras de que el arte –o mejor dicho, el artista– recuperara su deteriorada capacidad de emocionar incondicionalmente a las masas, con la fuerza propia de una ilusión incuestionable gracias a su verosimilitud (motivo al que también obedecían otros varios recursos, la orquesta en el foso acusmático de la sala de Bayreuth).<sup>406</sup> En tanto amenaza declarada contra la especificidad de cada arte dentro del sistema de las artes, esta posición contradecía explícitamente tanto a la estética ilustrada como al Clasicismo, si se consideran, por ejemplo, las tesis de Lessing y de Goethe.<sup>407</sup>

Un panorama del Romanticismo alemán supone una consideración, siquiera mínima, de los grandes poetas ‘excéntricos’ e inclasificables de la época, que aunque por sus poéticas personales a veces parecen estar mucho más cerca del Clasicismo, en general son confinados al ámbito romántico precisamente por su marginalidad: Jean Paul (pseudónimo de Johann P. Richter), Heinrich von Kleist, y Friedrich Hölderlin, siendo este último, sobre todo, a menudo considerado incluso la quintaesencia misma del Romanticismo alemán.<sup>408</sup>

Jean Paul descrea del ‘desinterés’ en el arte –tanto del creador como del receptor– y critica explícitamente el indiferentismo de los autoproclamados clásicos de Weimar, tomando el

<sup>405</sup> “La idea de la música absoluta (sin el término) aparece en E. T. A. Hoffmann, y a la inversa, el término (sin la idea) aparece en Richard Wagner” (Dahlhaus, 1999: 140).

<sup>406</sup> «Aunque puede que por primera vez Wagner haya utilizado el concepto de ‘*Gesamtkunstwerk*’ para su concepción de la ópera, el problema de la ‘*Gesamtkunstwerk*’ jugó indirectamente un gran papel de cara a la ‘autonomía de las artes’ en progreso desde el siglo XVIII, en tanto demanda de unión de todas las bellas artes en la ópera (J. G. Sulzer) o gracias a la arquitectura (K. F. Schinkel)» (Olbrich *et al.*, 2001: 718).

<sup>407</sup> Para un enésimo tratamiento crítico del tema, v. el ensayo de Adorno “El arte y las artes”, una conferencia de 1966 ahora en Adorno, 2008b: 379-396.

<sup>408</sup> En el reciente *Hölderlin Handbuch*, B. Frischmann observa: «Las posturas teóricas de Hölderlin y los románticos tempranos muestran semejanzas llamativas. Lo cual puede sorprender, dado que no se dio ningún intercambio intelectual entre ellos. [...] Para los paralelos de contenido, pueden valer tres razones: sus trabajos surgieron de una misma situación histórico-espiritual; se remiten a las mismas fuentes y puntos de referencia; y tienen intereses y ambiciones teóricas comparables» (Kreuzer, 2002: 107).

partido de Herder contra los ‘olímpicos’ Goethe y Schiller.<sup>409</sup> Merced a su estilo deliberadamente abstruso, su postura estética suele ser difícil de fijar en forma positiva,<sup>410</sup> por lo que a menudo se remite a su prólogo a la segunda edición de la novela *Vida de Quintus Fixlein* (1796) como declaración de fe claramente contraria a los nuevos ideales de autonomía estética.<sup>411</sup> Además de ser uno de los narradores más originales y leídos del momento, es autor de una digresiva *Prolegómenos [Vorschule] a la estética*, cuya primera versión es de 1804, y la segunda, aumentada, de 1813;<sup>412</sup> es aquí donde, más allá de los exabruptos del epistolario y las alusiones de los relatos, Jean Paul expresa de lleno su visión del arte y la poesía de la época. Ya en el prefacio a la segunda edición se enfrenta a quienes “faltan el respeto al público” por amor propio o por pereza, y enseguida declara, en este sentido: “A diferencia de la realidad, que distribuye su prosaica justicia o sus flores en el infinito del espacio y del tiempo, la poesía debe hacer nuestra felicidad en un espacio o en un tiempo determinados” (Jean Paul, 1991: 34-35).<sup>413</sup> Como voluntario continuador de la tradición ilustrada, que para él se consumaba en Rousseau y en Herder, Jean Paul procuró conmovir -y así mejorar- a sus lectores hasta el fin de su carrera, reclamando siempre de artistas y poetas un lúcido y sacrificado servicio al bien común; debió pagar su éxito comercial con la burla y el desprecio de casi todos los críticos de la época.

Por su parte, el «tema principal de Hölderlin [es] la cuestión de la legitimidad de la poesía» (Ueding, 1987: 699). Su formulación más célebre, no sólo en el contexto de la obra hölderliniana sino de toda la era romántica, es aquel momento de la elegía “Pan y vino” (1801) en el que se pregunta: “¿Para qué poetas en tiempos de miseria? / Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los viñedos / que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada” (Hölderlin, 1994: 115); en una dedicatoria confiesa, asimismo: “entre nosotros un poeta ha de hacer también alguna vez algo para lo necesario o para lo agradable” (Hölderlin, 1990: 133). Sin abjurar de su juvenil fervor revolucionario, a diferencia de muchos otros

<sup>409</sup> Apunta H. Koopmann : «Lo que Jean Paul dice sobre Schiller se ve poco después en el círculo de toda la ‘Joven Alemania’; el Clasicismo es frío, marmóreo, etc. Es un juicio de la época sobre el Clasicismo. Más adelante, la crítica a la autonomía estética va mucho más lejos que Jean Paul» (Wittkowski, 1982:199).

<sup>410</sup> Por ejemplo, Jean Paul ‘define’ así la poesía, con su típico estilo socarrón: “Si se quiere una [definición], formulada en pocas palabras, daré la de Aristóteles, que hacía consistir la esencia de la poesía en una imitación bella (inmaterial) de la naturaleza, y que es la mejor en cuanto que es la negativa, porque excluye los dos extremos del nihilismo y del materialismo poéticos” (Jean Paul, 1991: 29-30).

<sup>411</sup> Aunque con hincapié en la novela *Titan* (1800-1803) y apelando a la “crítica del egoísmo”, el primer -y acaso mejor- trabajo enfocado en describir las tensas relaciones de Jean Paul con la idea weimareana de ‘autonomía’ sigue siendo el de B. Lindner, 1980a.

<sup>412</sup> Al igual que lo había hecho su admirado Herder en los *Kritische Wäldchen*, en el prólogo de la primera edición de este tratado -destinado a concientizar estéticamente al público general- Jean Paul no duda en advertir sobre los riesgos del exceso de entusiasmo respecto del arte y el consiguiente diletantismo: «En nuestra época nada pulula tanto como los estéticos» (Costazza, 1999: 415). Las dos versiones en español de la obra, además de ofrecer tan sólo los primeros capítulos, han dejado fuera este prólogo.

<sup>413</sup> Citamos esta versión por ser la última publicada, sin dejar de aclarar que es una mera apropiación -con escasas variantes y por ende con las mismas deficiencias- de la editada en Buenos Aires en 1977 por Hachette.

pensadores y poetas de su generación,<sup>414</sup> y sin renunciar tampoco a un nacionalismo entendido sin violencia ni fanatismo sectario,<sup>415</sup> Hölderlin trata de pensar todo el tiempo las relaciones necesarias entre el arte y la religión (recuérdese que de alguna manera participó del *Más antiguo programa*), sólo que a diferencia de sus viejos amigos Schelling y Hegel, pone a la poesía por encima del pensamiento ‘científico’.<sup>416</sup> En una carta a Niethammer de febrero de 1796 dirá: “quiero encontrar el principio que me explique las escisiones en las que pensamos y existimos, pero que también sea capaz de hacer desaparecer el antagonismo entre el sujeto y el objeto, entre nuestro yo y el mundo, esto es, también entre razón y revelación, de modo teórico, en la intuición intelectual, sin tener que recabar ayuda de nuestra razón práctica. Para ello precisamos de sentido estético, y llamaré a mis cartas filosóficas *Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre*. En ellas también pasaré de la filosofía a la poesía y la religión” (Hölderlin, 1990b: 289). Aquí se ve la necesidad imperativa de reordenar las relaciones entre los tres ámbitos – filosofía, arte y religión-, así como la obsesión con Schiller (gran parte de la obra temprana e intermedia de Hölderlin está pensada en diálogo directo con la obra schilleriana, en quien veía un referente intelectual y vocacional).

Como queda dicho, es prácticamente imposible sintetizar la relación entre un movimiento de por sí complejo como el Romanticismo y un concepto de por sí complejo como el de la autonomía del arte, pero en todo caso podrían trazarse dos grandes líneas por las que la noción original sufre aquí una reformulación significativa. Por un lado, los románticos exageran y radicalizan ciertos aspectos de la idea: aquellos, más precisamente, que exaltan al artista como visionario y lo oponen, así, a una sociedad mediocre y utilitaria.<sup>417</sup> Por otro lado, algunos

---

<sup>414</sup> Pensando ante todo en la obra de Pierre Berteaux, Szondi dice en los años sesenta: “Ese rasgo político en la poesía de Hölderlin, la intervención en las tensiones políticas de su época cuya descarga más visible es la Revolución Francesa, debiera recibir más atención de la que hasta ahora se le ha prestado en las investigaciones; puntos de arranque ya hay, pero no en la germanística alemana, sino en la del extranjero, un extranjero que para Hölderlin no era tal, lo ajeno” (Szondi, 2005: 141).

<sup>415</sup> “Nuestra poesía ha de ser patria, de modo que sus materiales hayan sido elegidos según nuestra visión del mundo y sus representaciones sean patrias” (Hölderlin, 1990: 149). En Carta a Böhlendorff (1802) dirá: “Pienso que nosotros, los poetas, no nos limitaremos a un mero glosar como ha ocurrido hasta nuestra época, sino que el modo de cantar en general adoptará otro carácter, y que si no prosperamos es precisamente porque desde los griegos no hemos vuelto a empezar a cantar al modo propio de nuestra patria y de manera natural, esto es, de modo verdaderamente original” (Hölderlin, 1990b: 554).

<sup>416</sup> U. Gaier, un especialista en Hölderlin (como lo acredita su valiosa contribución en el último *Handbuch* sobre el autor), señala: «la poesía supera a toda filosofía (e incluso la posibilita trascendentalmente), pues la poesía en la ficción representa ante el lector de modo consecutivo a *todo* el ser humano, en todas las circunstancias imaginables, y lo enfrenta a la determinación del libre uso de sí mismo y del mundo» (Gaier, 1993: 286).

<sup>417</sup> Lo que no pocas veces llevó, al menos hasta la revisión que se hizo de todo el asunto hacia 1970, a que algunos investigadores vieran una relación lineal y directa entre la generación idealista-clasicista y la generación romántica (e incluso pos-romántica). Aún en 1959, por ejemplo, Walter Sokel describe la “absoluta soberanía [*Souveränität*] del artista” en Kant y continúa diciendo: «Para Kant el arte se volvió una finalidad en sí misma. Y puesto que es el único ámbito en el que el hombre puede ser libre, también se volvió la redención del hombre. En el arte, el hombre se volvió dios. [...] Schiller, que en sus *Cartas sobre la educación estética* desarrolló las ideas de Kant con gran perspicacia, celebró el estado estético como puerta hacia la máxima consumación humana y llevó así al surgimiento

miembros de la generación romántica privan a la noción de toda provocación ética y/o política a nivel social e individual, instituyéndola como una pauta evaluativa para las obras de arte y como un término descriptivo para el circuito artístico. Al ser un mundo plenamente aparte o un mundo plenamente superior, el arte pierde relación con el mundo real. El hecho de que pueda insertarse esta noción, así formulada, en los programas educativos infantiles durante una época de represión política es prueba de su natural inofensivo y a-crítico.

#### 4. Restauración

El Clasicismo de Weimar y el Idealismo proclamaron inicialmente la autonomía estética con fortísimos correlatos éticos. En Kant, lo bello guarda una relación *analógica* con lo moral, y en Schiller, la relación es en todo caso propedéutica. Ya en Moritz, de hecho, la crítica social y la exaltación de la subjetividad humana iban de la mano. E incluso en Goethe, cuya aparición en esta serie pareciera menos justificada, el rescate de una existencia de artista y un arte que revele *in nuce* el misterio de la naturaleza están en sintonía con un concepto integral del hombre. De modo que no puede decirse de ninguna manera que la época álgida de la estética alemana moderna, poco antes y poco después del año 1800, haya sido una época esteticista, sino autonomista del fenómeno estético. Leemos en Kurz: «El ‘período artístico’ [*Kunstperiode*] (Heine) no idolatra el arte. Se plantea el postulado de una autonomía del arte, pero nunca se lo afirma ilimitadamente. El postulado de autonomía se desarrolló, en su origen, defensivamente contra los tutelajes políticos y teológicos del arte. Preparado por la estética iluminista (Breitinger, Gottsched, Lessing), dicho postulado adquiere en Karl Philipp Moritz (*Ensayo de unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo acabado en sí mismo*, 1785) su fundamentación argumentativa. Lo bello no posee una finalidad externa; se lo define en contraste con lo útil. Por ende, posee una ‘finalidad o perfección interna’. A esta estructura articulada como finalidad en sí la llama Immanuel Kant en su histórica *Crítica del juicio* (1790) una ‘finalidad sin finalidad’. Algo muy influyente para la estética de Schiller es que en Kant el postulado de autonomía se fundamenta moral y filosóficamente, siguiendo el modelo de la independencia [*Unabhängigkeit*] de la voluntad libre y ética respecto de impulsos y compulsiones sensibles. Para la autonomía de lo bello, la época prefería la metáfora del ‘mundo’. La obra de arte es un segundo mundo. A raíz de las armónicas proporciones internas de ese mundo, se vio a la obra de arte como un modelo de Estado ‘republicano’ y liberal. Pero

---

de esa religión del arte que encontramos, como en Wagner, en el Simbolismo francés y en la modernidad en general» (Sokel, 1960: 18-19).

también Moritz le había dado validez a la función humanizadora del arte autónomo (*Imitación formativa de lo bello*, 1788). A la autonomía del arte siempre se la pensó junto a la función social del arte» (Kurz, 1980: 94).

En los primeros formuladores del concepto de autonomía del arte, así pues, estaba clara la crítica social y la condena del horizonte contemporáneo. Ya de por sí, la celebración de la completa libertad artística y la convicción de la igualdad intelectual-espiritual que supone el fenómeno estético eran un ataque a la sociedad feudal, por esencia aristocrática. Pero además, en los ensayos y tratados de Moritz, Kant y Schiller es explícita la adhesión a una corriente que pretende mejorar el mundo a partir del optimismo en el hombre, y también en la noción de subjetividad plena e integral de Goethe se percibe esa idea. En estos cuatro pensadores, al menos, lo estético autónomo es sólo un *pendant* del sujeto autónomo, y las vías paralelas entre arte y moralidad son evidentes, más allá de que no faltaran agudos críticos que negaran ese paralelismo (como Herder y su círculo de fieles seguidores); en el subsiguiente proceso de consagración de Schiller y Goethe como los dos grandes clásicos del canon literario alemán, esos ‘detalles’ irán siendo progresivamente olvidados y negados.<sup>418</sup>

No puede decirse lo mismo de aquellos que, apenas un poco más jóvenes, ya no se forman en el entusiasmo de la Revolución Francesa, sino en el fracaso de la misma y la vertiginosa serie de conmociones que la siguen: *Terreur*, guerras, ascenso de Napoleón, nuevas guerras (imperialistas), etc. Muchos de ellos buscarán religar programáticamente la praxis artística al seno del que se había descarriado, la religión, en muchos casos fusionándola con la filosofía y hasta con la ‘mitología’. Otros aceptan la noción de autonomía del arte sin participar del optimismo y el progresismo ilustrado, como término puramente descriptivo. E incluso –aunque muy tardíamente en Alemania– surgirán quienes exalten lo estético por sobre todo lo demás justamente como repliegue elitista, como retracción ante un mundo inaceptable pero inmejorable al menos a corto plazo: los denominados ‘esteticistas’. Pero pronto surgen –o mejor dicho, resurgen– aquellos que rechazan de plano la legalidad propia del arte, en atención a la legalidad socio-política, que consideran suprema: en cuanto la autonomía del arte manifiesta su impotencia operativa por su elástica capacidad de ajuste a la sociedad capitalista y al Estado represivo, aparecen en Alemania las «formas de atrofia [*Schwundformen*] de la autonomía poética» (Selbmann, 1994: 116). No casualmente, muchos de los responsables de esta “politización del arte” son a la vez quienes participan de la fundación de los incipientes partidos

---

<sup>418</sup> Sobre la consagración canónica de una obra ha dicho Marcuse ya en 1937 que los clásicos “volviendo a la vida como clásicos, vuelven a la vida distintos de sí mismos; han sido privados de su fuerza antagonista, de la separación que era la dimensión misma de su verdad” (Marcuse, 1985b: 94). Para el pensamiento alemán, las ideas fundacionales al respecto se encuentran ya en el desmitificador estudio de Franz Mehring sobre Lessing, de 1893.

políticos en tierras alemanas y austriacas, un proceso que se acelera en vísperas de la revolución de marzo de 1848 (de aquí el concepto de *Vormärz* o “pre-marzo”).

Pues derrotado Napoleón, la Europa continental se reorganiza, tras el Congreso de Viena, bajo el signo de una restauración más o menos feroz, según los países. Las tierras de habla alemana quedan bajo la estricta supervisión del Canciller Metternich, que entre los acuerdos de 1818 y la revolución de 1848 dirigirá personalmente un infalible sistema de censura y represión; no sólo la producción de los artistas cae bajo la supervisión oficial, sino que la incipiente opinión pública que comenzaba a articularse mediante revistas y diarios también se contrae y empobrece.<sup>419</sup> Conforme el mundo artístico se ‘aburguesa’ en Alemania, la idea en principio subversiva de una autonomía de lo estético se va institucionalizando y despotenciando, hasta acabar siendo un mero tema académico. Asimismo, la apuesta por una subjetividad crítica y plenamente desarrollada parece pasar de moda. El mercado, por esencia flexible y anónimo, supone una libertad operativa tanto de creadores como de receptores/consumidores, y las obras devienen una mercancía. Si se dispone de la posibilidad efectiva de acceder a ellas (alfabetismo, conocimientos previos mínimos, y dinero para la compra o la entrada), puede gozarse de ellas aplicando la norma de gusto que cada uno supone válida, más allá de los severos juicios especializados y dentro de los términos del control policial.

Un caso ilustrativo del viraje político que da el pensamiento estético alemán del momento es la confrontación poetológica entre F. Freiligrath y G. Herwegh, una confrontación amistosa que el artículo “¿Tendencia o partidismo?” (1932) de Lukács elevaría al grado de tópico de la cultura política de izquierdas. A una poesía de Freiligrath de 1841 en la que se afirmaba que “El poeta se sitúa en una torre de guardia / más alta que las almenas del partido”, defendiendo así la idea de que poetas y artistas deberían abstenerse de condescender a la lucha política con posiciones explícitas, Herwegh contestará en 1842 con un poema publicado, entre otros, por Marx en su *Rheinische Zeitung*, diciendo: “Escoged una insignia, y estaré satisfecho, / aunque sea distinta a la mía”.<sup>420</sup> Estos dos modelos posibles de actitud política de los escritores (que Lukács extremaría), la abstención tibia y la militancia consciente, dibujan a las claras la presión que el descontento social ejercía entonces sobre intelectuales y artistas, pidiéndoles declaraciones explícitas a quienes hacían de la prescindencia social un rasgo profesional y personal. La posición de Freiligrath, de hecho, no hacía sino repetir una declaración del viejo

<sup>419</sup> Para este proceso, la tesis doctoral de Habermas (1962) sigue siendo una referencia. V. Habermas, 1994: en especial, 172-260.

<sup>420</sup> Ambas citas, en Lukács, 1989: 105-117. R. Selbmann recuenta todo el episodio con más datos (Selbmann, 1994: 116s.), pero sin mencionar siquiera a Lukács.

Goethe, según la cual «el poeta está demasiado alto como para tener que formar partidos» (Goethe WA I 7: 100). Pero ahora soplaban otros vientos...

En 1835, la Dieta de Francfort del Meno decreta un edicto en contra de ciertos escritores, entre quienes se cuentan Laube, Mundt, Gutzkow, y otros, luego conocidos como la “Joven Alemania”; como la proscripción también alcanza a Heine y a Börne, a estos también se los incluirá ulteriormente en el grupo. Durante la Restauración y la entronización del estilo *Biedermeier*, la “Joven Alemania” –cuyo representante teórico más elocuente acaso haya sido Wienburg-<sup>421</sup> cuestionará sistemáticamente la autonomía del texto literario –y del arte en general- con la intención de añadirle a éste un plus ideológico-político. La noción del “contrabando de ideas” –conceptualizada por Gutzkow y por Büchner, poetizada irónicamente en Heine- implica que en la apariencia estética se podían esconder valores agregados, con todo. Se percibía ya entonces que la apreciación puramente inmanente e intrínseca del arte privaba a los artistas de toda influencia en la praxis; como grupo y dentro del pensamiento alemán, la “Joven Alemania” fue el primer reclamo sistemático de una recuperación del *prodesse* como categoría operativa y elemento de juicio. Pues «contra el concepto institucionalizado de literatura como arte autónomo, los ‘Jóvenes alemanes’ procuran validar el impulso de dos procesos sociales: la formación de partidos, por un lado, y el periodismo, por otro. Börne quiere sustituir la belleza por la verdad, y Heine proclama la subjetividad como redención del período artístico. [...] La retirada de todos los ‘Jóvenes alemanes’ respecto de la tendencia que primero proclamaran no ocurrió recién bajo la presión del decreto parlamentario, sino que sólo se vio acelerada por éste: ‘La literatura moderna ya no tiene más fines en sí misma [*Selbstzwecke*], sino que sirve a los intereses de la facción’ (Gutzkow)» (Peitsch, 2001: 182). Así, mientras la literatura alemana en general se va poniendo en sintonía con la poética realista *à la* Balzac, que supone una observación íntegra y ‘neutral’ de la realidad social,<sup>422</sup> la ‘Joven Alemania’ representa el conato de resistencia en pos de politizarla, o al menos de imprimirle una orientación socio-política específica.

Pero Heine, aunque confundido con el movimiento, era muy otra cosa. Para aclararlo, de hecho, en el prólogo a su *Atta Troll* (1843) diría maliciosamente de aquella época que «florecía, entonces, la denominada poesía política [*politische Dichtkunst*]» (Heine, 1998: 1117). Un comentario anterior (1837) a su amigo August Lewald, director de la revista *Allgemeine Theaterrevue*, muestra no sólo la posición del poeta, sino que además prueba que hacia la

<sup>421</sup> En las *Campañas estéticas* (1834) de Ludolf Wienburg, “dedicado a la Joven Alemania” (dato que inspiró el nombre del movimiento), se aboga concretamente por el compromiso del escritor: «Los poetas y prosistas estéticos ya no están, como antaño, sólo al servicio de las musas, sino también al servicio de la patria, y son aliados de todos los fuertes empeños de la época» (Wienburg, 1964: 8). Wienburg era un admirador de Jean Paul y de Rousseau.

<sup>422</sup> Cfr. Auerbach, 1996: 426s.; Bourdieu, 1998: 179.

década de 1830 el concepto ya estaba medianamente establecido, si es que no era de uso común: «Las obras maestras de Victor Hugo no admiten tal medida moral, e incluso atentan contra todas las pretensiones magnánimas pero erróneas [*irrigen*] de la nueva Iglesia. Digo ‘erróneas’ porque, como usted sabe, estoy a favor de la autonomía del arte [*Autonomie der Kunst*]; el arte no debe servir como criada ni a la religión ni a la política: es su propia finalidad última para sí mismo [*sich selber letzter Zweck*], como el mundo mismo. Aquí nos encontramos con idénticos reproches unilaterales que los que ya Goethe hubo de soportar de parte de nuestros devotos, y como aquel, Victor Hugo debe oír las impropias acusaciones de que no siente ningún entusiasmo por lo ideal, de que no tiene base moral, de que es un egoísta desalmado, etc.» (Heine, 1998: 3726).<sup>423</sup>

Con esta invocación de Goethe en la línea de la autonomía del arte Heine recuperaba lo que había escrito poco antes en su célebre y polémico ensayo *La escuela romántica* (1833-1835), un agudo ajuste de cuentas con la literatura de su patria (y sobre todo con quien fuera su mentor de juventud, August Schlegel). Heine oscilaba allí entre condenar al indiferente y panteísta Goethe y rescatarlo como poeta olímpico y eterno. Primero señalaba: “los goetheanos contemplan el arte como un segundo mundo independiente [*unabhängige zweite Welt*], que colocan tan alto, que todas las actividades de los hombres, su religión y su moral, cambiantes y mutables, se mueven por debajo de él. No puedo suscribir sin reservas esta perspectiva que desvió a los goetheanos, al punto de proclamar el arte como lo más elevado y apartarse de las exigencias del mundo primero y real, al cual corresponde la primacía. Schiller se ha adherido a aquel mundo primero con mucha mayor determinación que Goethe, y debemos alabarlos por esto” (Heine, 2007: 78). Y luego agregaba: “Nada es más necio que menospreciar a Goethe en favor de Schiller, con intenciones nunca sinceras; pues siempre se alababa a éste para denigrar a Goethe. ¿O acaso no se sabía que aquellas figuras tan elogiadas y tan ideales, aquellos retablos de la virtud y la moralidad montados por Schiller, eran muchos más sencillos de realizar que esos seres pecadores, pequeños, manchados, que Goethe nos deja divisar en todas sus obras?” (Heine, 2007: 83). E incluso, haciendo una observación mucho más rica sobre cuestiones propiamente de poética: “Goethe jamás calló la verdad, sino que, cuando no podía mostrarla desnuda, la vestía con los ropajes de la ironía y el humor. Los escritores que sufren la censura y las restricciones espirituales de todo tipo y que, sin embargo, no pueden negar la opinión de su corazón, se inclinan especialmente hacia las formas irónicas y humorísticas. Es la única salida que queda para la honestidad” (Heine, 2007: 117-118).

<sup>423</sup> En carta del 23/8/1838, asimismo, Heine le declara a K. Gutzkow: «El arte es la finalidad [*Zweck*] del arte, así como el amor es la finalidad del amor, y la vida misma es la finalidad de la vida». Lo cita M. Bollacher, quien observa de paso que esta posición no condice con “la teoría del fin del período artístico” (Bollacher, 1990: 134).

Evidentemente, el Heine maduro usa el concepto ‘autonomía del arte’ como un tópico, implicando con él la inmunidad moral y la libertad poética que le debe ser concedida al artista, pero para servir a la causa más alta: la lucha por la libertad socio-política, una causa que a veces exige –en sus palabras– “formas irónicas y humorísticas”.<sup>424</sup> Al apoyar la autonomía del artista por su contenido emancipador y subversivo, niega tanto el indiferentismo artístico por ser un gesto conservador como la ‘militancia’ artística por ser un gesto prosaico, y su posición, tan personal (y cambiante con el tiempo), resulta difícil de definir.<sup>425</sup> No casualmente, a su vez, Heine es el primer poeta alemán que además de no sólo sufrir en carne propia las fluctuaciones económicas y simbólicas del oficio, como tantos otros, elabora expresamente una visión del mercado literario –y artístico– cual una jungla despiadada en la que todos luchan por sobrevivir y destacarse. Justamente a propósito del mayor de los hermanos Schlegel, dirá: “en literatura, como en los bosques que habitan los indígenas en América del Norte, los padres son asesinados por sus hijos en cuanto se vuelven viejos y débiles” (Heine, 2007: 93-94).

Es curioso observar que conforme transcurre este siglo, las respectivas producciones teóricas a ambos márgenes del Canal de la Mancha se concentran predeciblemente en los literatos, mientras que en su país de origen, Alemania, no sólo se empobrecen cuantitativa y cualitativamente las reflexiones al respecto, sino que además la idea sigue apareciendo ya no en la discusión literaria, de donde mayormente surgió, sino ante todo en la teoría musical, con la idea de ‘música absoluta’: «En Alemania, a mediados del siglo XIX se vuelve activa la idea de una estética de la autonomía mayormente en el concepto de la ‘música absoluta’» (Einfalt, 2000: 465). Pues ya sea por haber alcanzado la autoconciencia plena, ya por la persecución que se lanzó sobre ella, la literatura alemana deja de pensar en la autonomía del arte a mediados de siglo, y esa tarea la releva la música.<sup>426</sup> Si bien en términos de poética literaria prevalece el abordaje realista-naturalista, es sobre todo la música el arte que se asume como intérprete de nuevos señalamientos. En la obra de Eduard Hanslick *De lo bello en la música* (1854), un

<sup>424</sup> Para un panorama del papel de Heine en la autonomización de la poesía alemana, v. Preisendanz, 1987: 166s.

<sup>425</sup> En la discusión al cierre de la ponencia de B. Bräutigam en Wittkowski, 1990, W. Hinck advierte que «Hacia 1830, por supuesto, Heine piensa no sólo en la estética de Moritz, Goethe y Schiller, sino también en una autonomía artística depravada. Heine malinterpreta la autonomía del arte como autarquía del arte», a lo que el propio Bräutigam reponde: «Heine malinterpreta el concepto histórico de autonomía, pero para su arte reclama una autonomía total, y lo interpreta correctamente» (Bräutigam, 1990: 261). Ambos discuten en torno a la recensión que Heine publicara de *La literatura alemana* de Menzel (1828), donde atacaba “la idea del arte” y el criterio de “objetividad” de Friedrich Schlegel (Heine, 1998: 4406s.). Esas críticas parecen chocar con la defensa posterior de la autonomía del arte.

<sup>426</sup> Sin especificar a qué escrito se refiere, Dahlhaus sostiene que la transición ya estaba presente en el propio Moritz: “Que Moritz, desde una teoría general del arte orientada primariamente a la poesía y a la pintura o a la escultura, traslade la idea de la autonomía estética a la estética de la música y precisamente a la música instrumental ‘absoluta’, liberada de toda función ‘extramusical’ y de todo programa, encontrando en ella un objeto adecuado, parece ahora inmediatamente comprensible y hasta lógico; pero resulta asombroso que ocurriera entonces.” (Dahlhaus, 1999: 9).

alegato del desinterés y la a-conceptualidad del arte melódico, vemos un claro ejemplo de transposición a esta arte de las ideas esgrimidas hasta ahora casi exclusivamente para la literatura y desde los literatos.<sup>427</sup> Tras reconocer el atraso de la teoría musical (“La investigación y las teorías estéticas de la poesía y de las artes plásticas se han adelantado grandemente a las del arte musical”; Hanslick, 1947: 12), Hanslick cita positivamente a Herbart<sup>428</sup> y negativamente a los teóricos previos -incluyendo a Wagner- en pos de su definición de la belleza: “Lo bello en verdad de verdad no tiene finalidad, pues es mera forma que, si bien por el contenido que se le da puede ser empleada para las más diversas finalidades, no tiene de por sí otra que no sea ella misma. Si la contemplación de lo bello genera en el espectador sentimientos agradables, estos nada importan a lo bello como tal” (Hanslick, 1947: 13-14). Con este presupuesto, puede concluir en que “La exigencia más perentoria de una percepción estética de la música es que se escuche una pieza musical por amor de ella misma, sea la que fuera y con el concepto que se quiera. En cuanto se aplica la música nada más que como medio para fomentar en nosotros cierto estado de ánimo, a modo accesorio o decorativo, entonces deja de obrar como arte pura” (Hanslick, 1947: 100).

Por lo demás, esa politización deliberada de la literatura pasó bastante desapercibida para la academia y para el ámbito artístico en general, que a lo sumo ponderaban a los productos de este movimiento como obras de segundo rango por violentar una cierta interpretación del principio de autonomía del arte según la cual una obra de arte no debe hacer manifiestos sus propósitos, mucho menos si son ético-políticos: a lo largo del siglo XIX, los énfasis del *prodesse et delectare* se van invirtiendo de tal forma que quienes simpatizan con los poderes vigentes defienden el *delectare* ‘puro’, sin *prodesse* de ningún tipo. El importante historiador de la literatura Robert Prutz podía decir en 1843 que «entre nosotros [...] poesía [*Poesie*] y política se consideran opuestos tajantes y del todo irreconciliables» (Hinderer, 1978: 7), reafirmando el ‘desinterés’ absoluto del genuino arte alemán. Pero más aun, la ‘institucionalización’ por antonomasia de una idea se da mediante su inducción por vía escolar, cuando se garantiza que el concepto salga de las capas eruditas y circule en un ámbito socialmente mucho más extenso. Y en esto, la autonomía estética –claro que sin los matices éticos de Kant o de Schiller- no es una excepción. Ch. Bürger ha estudiado cómo fue que la estética de la autonomía se introdujo en la

<sup>427</sup> Para un tratamiento detallado, cfr. Dahlhaus, 1999: en especial 108s.

<sup>428</sup> Johann Friedrich Herbart (1776-1841) había sucedido a Kant en Königsberg, nada menos, y fue importante en pedagogía y psicología empírica (su conocida *Introducción a la filosofía práctica general* es de 1808). Habiendo rechazado la visión romántica del arte como órgano de reconciliación (del hombre consigo mismo, con Dios, con la naturaleza, etc.), así como la visión hegeliana del arte como órgano de conocimiento filosófico, y apoyándose en la a-conceptualidad kantiana, propuso un estudio de las operaciones espirituales que no requieren conceptualización, empezando por el arte. Por esto se lo considera padre del formalismo alemán, y Hanslick puede ver en él a un predecesor directo (como lo hará luego Fiedler).

cultura alemana hacia esta época, sobre todo por medio de la escuela media: “Para el ámbito de la escuela se puede indicar que ya en 1840 el concepto de arte autónomo configura el concepto de literatura de los estudiantes alemanes de bachillerato” (P. Bürger, 1997: 175).<sup>429</sup> Para los historiadores y los educadores —que actúan con la venia del sistema oficial— se trata de defender el arte ‘clásico’ alemán, que pertenece al pasado, y reafirmar la renuncia de todo arte futuro a cualquier pretensión de conmovir la realidad social.

Al mismo tiempo, se observa la aparición de una terminología que delata, como contraprueba, el éxito y la consolidación de la noción de autonomía en el mundo de las artes: *Tendenz* (“tendencia”),<sup>430</sup> *Parteilichkeit* (“partidismo”), *Richtung* (“dirección”), e incluso el discutido hasta el infinito *Realismus*; la irrupción del Esteticismo en Francia engendró más tarde la formulación de un nuevo concepto especialmente opositivo: el “compromiso” (*engagement*), que en alemán se hará corriente más tarde.<sup>431</sup> Los pares antitéticos de la idea de autonomía del arte al principio habían sido lo *unvollendet* o “inacabado” (Moritz) y el *Nutzen* o “provecho” (Schiller); en general, denunciaban toda forma directa de ‘utilidad’ o de ‘uso’ de una obra de arte. Estos nuevos conceptos, en cambio, parten de aceptar que las obras de arte devienen mercancías, y llaman a repolitizarlas; por lo tanto, o niegan la autonomía estética tildándola de ilusión autocomplaciente, o la denuncian como alternativa errónea (si es que admiten la participación consciente y voluntaria en el fenómeno estético, tanto del productor como del receptor). Cada uno de estos tendrá su época de auge y un cierto alcance dentro de las artes (pues no todos se aplican por igual a todas, como queda claro en Sartre). Para este momento, puede decirse ya que la autonomía estética se hace subterránea como norma escolar, y que en la superficie de las discusiones desaparece como tendencia explícita o como criterio evaluativo-operativo. A tal punto, que Wolfzettel se atreve a señalar: «El concepto estético de autonomía se limita al estrecho ámbito del ‘período artístico’ alemán, entre el Clasicismo de Weimar y el Romanticismo temprano, y como tal sólo aparece en Kant, Schiller, Schelling y August Wilhelm Schlegel. Ya el giro político-nacionalista del Romanticismo alemán muestra tantas reservas ante la idea de autonomía como luego lo hará la ‘Joven Alemania’. El grito de batalla del Clasicismo

<sup>429</sup> Cfr. Ch. Bürger, 1979 y 1983. La cita de P. Bürger remite a esos trabajos de Ch. Bürger.

<sup>430</sup> La desacreditación del concepto de ‘tendencia’ —que sólo Gutzkow seguirá enarbolando tras la revolución de 1848— prepara el terreno para la venida del Realismo y su prédica de ‘objetividad’, categoría que por entonces interpela a prácticas diversas como la historiografía (Droysen), la dramaturgia (Otto Ludwig), y la novelística (Theodor Fontane).

<sup>431</sup> El surgimiento de este nuevo par contrastivo demuestra que la autonomía *per se* ya no podía ser cuestionada, y que las lecturas con fines de ‘uso’ estaban acabadas. El compromiso supone una postura *dentro* del campo autónomo, no una posición que se puede adoptar antes del estadio autónomo. En un marco cultural en el que el arte ha conseguido su autonomía como un presupuesto básico, quien quiere oponerse debe efectuar un movimiento de *regreso* a una etapa ‘superada’. Por eso, los esteticistas pudieron burlarse fácilmente de las posiciones comprometidas tildándolas de “herejías”: en efecto, lo eran, porque la autonomía ya era la norma.

se vuelve obsoleto en el momento en que la autonomía se da en el plano institucional, pero queda eclipsada por nuevas tendencias estéticas» (Wolfzettel, 2000: 432).<sup>432</sup>

## 5. Europa, entre el Realismo y el Esteticismo

El pensamiento alemán de fines del siglo XVIII es el origen omnipresente, aunque a menudo velado, de toda reflexión moderna de tipo autonomista, incluyendo su versión radical: el giro esteticista.<sup>433</sup> De aquí que la propia teoría literaria alemana –que tardó en reconocer tan obvia filiación, acaso por obra de las reformulaciones extranjeras y los propios avatares político-culturales- hoy pueda hablar de una *Autonomieästhetik* cuya “primera fase” está integrada por Moritz, Kant y Schiller, y una “segunda fase” que “se sitúa en la literatura –ante todo francesa- de la segunda mitad del siglo XIX”, cuya “actitud vital [*Lebenshaltung*]” se expresa en el Esteticismo y que “poetológicamente” elabora la teoría de la *poésie pure*.<sup>434</sup>

Especialmente ilustrativo es, en efecto, el contexto en el que Benjamin Constant acuña el concepto de *l'art pour l'art*, de viaje por Alemania, en 1804, cuando en su diario anota el 21 de febrero: «Cena con Robinson, discípulo de Schelling. Su trabajo sobre la estética de Kant. Ideas muy ingeniosas. *L'art pour l'art*, y sin finalidad [*but*]; toda finalidad desnaturaliza al arte. Pero el arte alcanza una finalidad que no posee» (Constant, 1952: 58).<sup>435</sup> Así, el ‘Esteticismo’ –como será llamado más adelante el movimiento que se embandere bajo esa consigna- nace bajo el claro signo del Idealismo alemán, aunque, curiosamente, tardará mucho en llegar a Alemania, que a mediados del siglo XIX está regida por las poéticas realista y naturalista, sucesivamente (las cuales abogan por la crítica y la denuncia social, o bien por la descripción ‘científica’ de la sociedad).

La suiza hija del ministro Necker, más conocida como Madame de Staël por el apellido de su marido sueco, fue la amiga y la amante con la que Constant visitara Alemania, y su libro en dos tomos *De l'Allemagne* (1813) fue el órgano extra-oficial de difusión de los recientes desarrollos

<sup>432</sup> Este acotamiento temporal sorprende, pues el mismo autor elabora una historia del concepto mucho más extensa y rica en el artículo citado.

<sup>433</sup> Más lejos aun va la afirmación de Karlheinz Barck: «En el siglo XIX, Alemania sigue siendo el centro y el punto de referencia del pensamiento estético europeo» (Barck, 2000: 342). Si se acepta esta tesis, hay que decir que la Europa del momento tuvo poca o ninguna conciencia de esa filiación, que se perdió tras la primera generación filogermana (la de Mme. de Staël en Francia y S. T. Coleridge en Inglaterra).

<sup>434</sup> V. Matuschek, 2007: 60.

<sup>435</sup> Aunque Constant no volvió a abordar fuertemente la cuestión en sus escritos, la sola mención de Schelling – además de la obvia referencia a Kant- es relevante, en tanto Schelling fue el único idealista que realmente abogó durante cierto tiempo por un ‘absolutismo estético’. Recuérdese, para el caso inglés, que S. T. Coleridge enfrentó cargos por plagiar justamente a Schelling. Y Constant y Coleridge fueron dos de los más destacados introductores de las nuevas ideas estéticas alemanas en sus respectivas culturas. El excelente artículo de K. Heisig, por su parte, rescata la importancia de Henry Crabb Robinson como mediador cultural (v. Heisig, 1962: 203-205).

culturales e intelectuales alemanes. Al estar la autora proscripta por Napoleón en Francia, el libro salió primero en Inglaterra, y luego en suelo francés, sembrando un cierto filo-germanismo entre artistas e intelectuales de ambos países. Se trata de un retrato infiel de la nación alemana, idealizado y lleno de errores, pero que supo proponer a los países que atravesaban la revolución industrial y política del 1800 un contra-modelo: un país ‘espiritual’ e idiosincrásico, fundamental para las artes y para el pensamiento.<sup>436</sup> Sus simplificaciones y confusiones respecto de la realidad germánica eran copiosas, como desde Heine en adelante se ha venido insistiendo, pero su devoción por la cultura alemana y su aplicada lectura le permitieron actuar de manera consecuente. Lúcidamente advertida, sin embargo, de que las ideas estéticas kantianas podían ser interpretadas en forma a-política y a-moral, trató de explicarlas con ecuanimidad: “Kant, separando lo bello de lo útil [*l’utile*], prueba claramente que de ningún modo corresponde a la naturaleza de las bellas artes el dar lecciones. [...] Ciertamente, no es por desconocer el valor moral de lo que es útil por lo que Kant lo ha separado de lo bello, sino para fundar la admiración, en cualquier género, sobre un absoluto desinterés [*désintéressement*]” (Staël, 1947: 155-156).<sup>437</sup>

Sintetizando el origen germánico de las nuevas ideas estéticas y el particular papel de difusores que jugaron B. Constant y Mme. de Staël (a los que habría que agregar a A. W. Schlegel, con la salvedad de que éste no se presentaba como intérprete extranjero sino como representante nacional), D. Borchmeyer ha observado: «No hay ‘camino especial’ alemán respecto de la estética de la autonomía. Fue fundada en Alemania, a fines del siglo XVIII, y de ahí en más ejerció un influjo notable en Francia, Inglaterra y otros países, hasta ser esencialmente la estética moderna. [...] El ejemplo de Benjamin Constant y Madame de Staël: no malentendieron la estética de la autonomía alemana, y de ninguna manera concluyeron que ahora habría que dedicarse sólo al arte. Ambos estaban y siguieron estando tremendamente comprometidos en política, por lo que tuvieron que emigrar» (Wittkowski, 1990: 371).

En la Inglaterra y la Francia del siglo XIX, sociedades mucho más liberales que las de habla alemana, y en las que el desarrollo económico ya ha concedido un espacio comercial y profesional propio a las artes y la cultura,<sup>438</sup> la idea de una ‘autonomía’ de lo estético y lo

<sup>436</sup> En este mismo espíritu dirá A.-F. Théry en “Del espíritu y de la crítica literaria entre los pueblos antiguos y modernos” (1832): «Ningún otro dato de la historia literaria nos parece más digno de estudio que la dirección seguida por la literatura alemana desde mediados del siglo XVIII. El destino de las letras de Europa parece estar ligado a ella» (Borchmeyer / Žmegač, 1994: 10).

<sup>437</sup> Si bien la vieja versión en español sea una selección, la citamos textualmente porque la traducción es acertada y contiene los fragmentos para nosotros esenciales.

<sup>438</sup> “La invención de la estética pura es inseparable de la invención de un nuevo personaje social: el del gran artista profesional, que reúne en una combinación tan frágil como improbable el sentido de trasgresión y de libertad respecto de los conformismos y el rigor de una disciplina de vida y de trabajo extremadamente estricta, que supone la tranquilidad burguesa y el celibato” (Bourdieu: 1998, 188).

artístico es reelaborada como actitud ante la vida práctica, sin rastros de sus iniciales vínculos con la autonomía moral del sujeto kantiano o la propedéutica de la libertad social schilleriana. Pues ante la profesionalización consumada del artista y el devenir mercancía de la obra de arte, a los artistas le resultará cada vez más difícil poder presentarse como una especie de educadores y formadores (según el modelo del Clasicismo) o como sustitutos de los viejos sacerdotes (según el modelo del Romanticismo); en la *Kultur-Nation* alemana,<sup>439</sup> el poeta todavía podía concebirse a sí mismo como alguien distinto por naturaleza, pero en las sociedades burguesas vecinas, la diferencia tenía que radicar en otro rasgo. Si el poeta no puede ser un líder *sui generis*, será un rebelde; si no tiene cierta forma de poder, será un proscrito, un marginal. El rechazo del uso, así, que en Moritz tenía el signo emancipatorio tanto de la obra como del receptor, pronto empieza a ser esgrimido como repudio al filisteísmo burgués, algo en lo que el Romanticismo alemán ciertamente había arrojado ya la primera piedra, pero sin que germinara una generación entera de dandis altivos y/o bohemios autodestructivos,<sup>440</sup> como sucede en Francia, en la generación cuyo ápice encarnará el *poète maudit*.<sup>441</sup> De modo que en paralelo al surgimiento del Realismo, una poética que luego, con aditamentos de observación científica, en línea directa devendrá el Naturalismo,<sup>442</sup> en París y en Londres va emergiendo paulatinamente toda una generación de poetas y artistas que, más allá de los nombres que puedan asumir como colectivos ('Parnasianos', 'Pre-rafaelitas', 'Simbolistas', etc.), rechazan los criterios de valor artístico que la sociedad burguesa impone a través del mercado, y de hecho, rechazan a la sociedad misma,<sup>443</sup> más aun: muchos de ellos atentan contra dichos valores no sólo con sus obras, sino además con su forma de vida, a veces hundiéndose deliberadamente en los más bajos fondos sociales, a veces aislándose en una altanera 'torre de marfil', que delata el puro ensimismamiento por parte

<sup>439</sup> El concepto de "nación cultural" es sumamente útil para comprender el papel que el arte moderno ha tenido para el pueblo alemán. Uno de los introductores del pensamiento bourdieuano en Alemania, Joseph Jurt, supo sintetizar: «Puesto que en Alemania aún no existía un Estado nacional, se echó mano de aquello que desde el siglo XVIII se consideraba determinante para la 'nación cultural' [*Kultur-Nation*]: la lengua, la literatura, la historia» (Jurt, 1998: 85).

<sup>440</sup> Piénsese, por ejemplo, que Gautier formó parte tanto del refinado *Petit Cénacle* como del *Club des Haschinchins*, es decir, tanto de la elite como de los bajos fondos.

<sup>441</sup> Aunque el concepto de "poeta maldito" se impuso definitivamente con Verlaine en 1888, le pertenece a Alfred de Vigny, quien lo introdujo en su *Stello* (1832).

<sup>442</sup> En Alemania, la teoría más elocuente del Naturalismo es la de Arno Holz y su fórmula "arte = naturaleza - x", donde 'x' vale por el plus artístico (que se debe reducir al mínimo posible); cfr. Selbmann, 1994: 150s. Como bien lo observara oportunamente el sociólogo del arte René König, asimismo, "La empresa literaria dimensionalmente autónoma no excluye la colaboración de elementos 'realistas', que en el caso del ascendente movimiento naturalista son en lo esencial de carácter social" (König, 1974: 175).

<sup>443</sup> Fuera de las predecibles quejas de los indignados ciudadanos de las metrópolis europeas, la primera denuncia filosófica de envergadura respecto de los esteticistas como disolutos y decadentes acaso haya sido *O lo uno o lo otro* (1843), de S. Kierkegaard, un severo cuestionamiento de la 'existencia estética', propia del que cultiva el deseo y el instante sin compromisos éticos ni aspiraciones trascendentes. Kierkegaard, no casualmente, se había formado básicamente en el medio alemán.

del artista y su renuncia a jugar algún papel activo en la sociedad.<sup>444</sup> Así, *art pour l'art* y *engagement* se vuelven hacia 1830 las simultáneas consignas que expresan la polaridad de la comunidad artística ante el fenómeno de la mercantilización del arte, en momentos en que la bienpensante burguesía francesa pide más bien un *art utile*, que se sume al tren del progreso al que el país presuntamente se ha subido. En el medio de ambos extremos están los que más abundan: quienes aceptan las nuevas reglas del juego sin protestar.<sup>445</sup> P. Bénichou sintetiza así el proceso que se da en la Francia de mediados del siglo XIX, por el cual los poetas con grandes aspiraciones artísticas se ven atrapados en una encrucijada: “A partir de 1850 [...] la esperanza romántica de una comunión entre el poeta y la humanidad se desvanece, dejando lugar a una negación obsesiva y amarga: porque esta inversión de posición está sentida muy generalmente como una prueba dolorosa para el poeta. El aristocracismo tranquilo del artista es una posición rara vez sincera en aquel tiempo; en todos los más grandes, el desdén no es sino la superficie, la queja está en el fondo. Es natural que sea así: se deplora una misión perdida” (Bénichou, 1985: 84).

En la oposición fácil entre el arte y todo aquello que es útil o provechoso en términos prácticos (sobre todo, económicos) se reconocen, aún, los ecos lejanos de la “crítica de la alienación” (*Entfremdungskritik*) idealista-clasicista, pero tanto los énfasis de los planteos como sus respectivos contextos de aplicación –piénsese lo poco liberal que era la sociedad alemana de la época- han cambiado. Desde el italiano Leopardi («Lo útil no es el fin de la poesía, si bien ésta puede ser útil [*giovare*]») al irlandés Oscar Wilde («Todo arte es completamente inútil [*useless*]»),<sup>446</sup> pasando lógicamente por las ineludibles referencias francesas (con el pedagogo y ‘ecléctico’ pensador Victor Cousin a la cabeza<sup>447</sup>), la antítesis arte/utilidad recorre prácticamente toda la estética europea decimonónica como un grito de guerra –a menudo, minoritario y elitista- contra la burguesía, inexorablemente en ascenso, y su culto del provecho y el lucro a toda costa. Se mantiene así el momento crítico ya hecho explícito en los ensayos de Moritz y Schiller, que oponían la libertad humana al lucro, pero sin el desarrollo teórico del arte como símbolo de moralidad (Kant) o como momento formador de libertad (Schiller): de la obra de arte como vehículo o símbolo se pasa a la obra de arte como célula herméticamente cerrada sobre sí misma y autocomplaciente al punto del autismo por sobre el autonomismo. Y en el fenómeno del

<sup>444</sup> Aunque originalmente se halla en el *Cantar de los cantares* (7, 5), el concepto de *tour d'ivoire* fue reintroducido con sentido estético por Sainte-Beuve en 1837, para oponer objetivamente al retraído Alfred de Vigny y al militante Victor Hugo como modelos de poeta. El matiz peyorativo surgió recién con el paso del tiempo, hacia fines de siglo.

<sup>445</sup> La escuela bourdieuana distingue estas tres posiciones prácticas y teóricas en ‘arte estético’, ‘arte social’, y ‘arte industrial’.

<sup>446</sup> Respectivamente, Leopardi, 1997: 12; Wilde, 1996: 525.

<sup>447</sup> «El arte no es un instrumento, es su propio fin en sí mismo: [...] el arte por el arte», Cousin *dixit* (Bollacher, 1990: 134).

dandismo se da un último paso: el propio artista se transforma en obra de arte, y hace de su vida un culto a la artisticidad (y la artificialidad); pues el Esteticismo es en gran medida el culto a la persona del artista, y la ‘obra’ suprema, paradójicamente, es su vida, y no su producción artística. Mario Praz ha escrito a propósito de Oscar Wilde: “Resulta curiosa la analogía que hay en la vida de este romántico *fin de siècle* con la de Byron. En ambos el arte desborda en la vida práctica, concibiendo la vida como una obra de arte y la obra de arte como un acto práctico; los dos expían esta contaminación con un escándalo resonante” (Praz, 1976: 184).

Los avatares de esta nueva categoría estética de *l’art pour l’art* pueden bosquejarse a la manera de generaciones en Francia e Inglaterra. A Mme. de Staël y Constant los sigue el reputadísimo Cousin, también un germanófilo y el mayor divulgador del ideal esteticista;<sup>448</sup> a éste, Théophile Gautier, Baudelaire, Flaubert, entre otros; y por último, los simbolistas, Huysmans, Rimbaud, Verlaine, y como coronación, la ‘poesía pura’ de Mallarmé,<sup>449</sup> cuyas ideas entran en el siglo XX de la mano de su mayor discípulo, Paul Valéry (así como lo hacen en Alemania por obra de su admirador Stefan George, que en 1892 fundará la eminente publicación *Blätter für die Kunst*). En Gran Bretaña, a los románticos fundacionales, Wordsworth y Coleridge, los siguen algunos de sus discípulos, como Keats, De Quincey, o Leigh Hunt (quien tempranamente acuñara la fórmula “*poetry for its own sake*” a propósito de Keats); estos, hacia mediados de siglo, se continúan en los Pre-rafaelitas, con Dante G. Rossetti a la cabeza,<sup>450</sup> y luego Swinburne, Walter Pater, para culminar en Oscar Wilde y los ‘decadentes’. Incluso hay un ilustre pionero americano, que al ser descubierto e introducido en Francia por Baudelaire gozaría de un impacto del que careció en su tierra: Edgar Allan Poe, que con su resonante fórmula de “la herejía de lo Didáctico [*The Didactic*]” (Poe, 1996: 75) echará por tierra todas las pretensiones moralizantes del arte del Nuevo Continente. Pues lo curioso es que Baudelaire recibe el nuevo ideal artístico por dos frentes distintos: Gautier y Poe (que a su vez tienen una misma fuente, aunque algo difusa: A. W. Schlegel).

Como consignas modélicas del Esteticismo francés e inglés suelen indicarse, respectivamente, a Th. Gautier, de quien no en vano diría Thibaudet que «con él, la palabra ‘artista’ ha tomado un sentido que ya no abandonó más» (Thibaudet, 1936:253) y a W. Pater, equívoco padre del decadentismo británico. En el provocativo “Prefacio” de *Mademoiselle de Maupin* (1835) del

<sup>448</sup> En quien M. Bollacher ve un «pensador ecléctico y conciliador que quiso unir el Idealismo alemán con la tradición francesa» y de quien no vacila en afirmar que “seguramente no entendió del todo bien a los poetas y pensadores alemanes» (Bollacher, 1990: 134 y 142).

<sup>449</sup> Mientras que ‘Esteticismo’ y *l’art pour l’art* son ante todo consignas de vida, *poésie pure* es en cambio una consigna poetológica y no necesariamente viene acompañada de cierta actitud en la práctica.

<sup>450</sup> La *Historia crítica de la poesía inglesa* de Grierson y Smith ofrece un retrato de Rossetti que es toda una definición del esteticista de la segunda oleada: «le dio la espalda a los problemas religiosos y sociales [...] No se preocupó en nada por la ciencia, la filosofía, la historia, o la política. El amor y la belleza eran todo para él» (Grierson / Smith, 1966: 420).

primero, un verdadero divisor de aguas en la historia estética europea, se lee: «Nada de lo que es bello es indispensable para la vida. [...] Lo verdaderamente bello es sólo lo que no puede servir para nada; todo lo útil es feo, pues es la expresión de alguna necesidad» (Gautier, 1973: 45); lo mismo, e incluso más explícito aun, escribe Gautier en su artículo “L’art moderne” (1856), el mismo año en que empieza dirigir la prestigiosa revista *L’artiste*. Refiriéndose a Baudelaire, de hecho, Gautier hablará enfáticamente de *l’autonomie absolue de l’art*.<sup>451</sup> Y en la “Conclusión” de *El Renacimiento* (1873) de Pater, texto de suma importancia a pesar de su relativa demora respecto del pensamiento francés, se lee: “Las grandes pasiones pueden darnos este intenso sentimiento de vida [...]. De tal sabiduría participan en grado sumo la pasión poética, el anhelo de belleza, el amor del arte por el arte [*art for its own sake*]” (Pater, 1978: 197).

Claro que dados los dispares niveles de desarrollo y la desigual relación con el pensamiento alemán, la producción teórica respecto de la ‘utilidad’ y el valor del arte es por lejos más copiosa –aunque no necesariamente profunda o innovadora– en Francia que en el resto de Europa. Sólo que ahora la nueva posición se llama *art pour l’art*, y ya no es lo mismo que comenzó siendo en suelo alemán años antes.<sup>452</sup>

Los movimientos de *l’art pour l’art* francés y el *Aestheticism* británico,<sup>453</sup> así pues, suelen ser interpretaciones muchas veces distorsionadas o radicalizadas de los postulados idealistas alemanes, interpretaciones que asumen la autonomía como una autarquía o una soberanía por sobre todas las demás prácticas, culminando en un absolutismo del arte, y que por lo general tienden a desconocer –conscientemente o no– los previos desarrollos germánicos, por lo que las teorías nacionales suelen presentarlos como algo local y temporalmente acotado: más como una moda intelectual y artística, un *fad* eventual, que como una categoría importada del extranjero y con ilustre prosapia. Así es como Albert Cassagne, el primer gran estudioso de *l’art pour l’art* francés, define –claramente *ex negativo*, pero naturalizándola– esta doctrina: «En síntesis, la situación es ésta: en ausencia de fe política, tras la desaparición de todo ideal social un poco elevado, en el debilitamiento continuo de la fe religiosa, en el momento de declive de la gran escuela artística de 1830, se busca por todos lados una nueva fe, y los que hemos nombrado, y

<sup>451</sup> Cit. en Plejanov, 1958: 172.

<sup>452</sup> «En Francia, y con demoras en Inglaterra y España, la fórmula del *l’art pour l’art* eclipsa al concepto de autonomía en la continuidad del ámbito conceptual de la falta de finalidad [*Zwecklosigkeit*], y como tal aparece sólo dos veces en Théophile Gautier» (Wolfzettel, 2000: 432).

<sup>453</sup> Suele reconocerse que el término fue introducido por G. Brimley recién en 1855 y a propósito de Tennyson, en obvia sintonía con la escuela francesa. V. Johnson, 1969: 25s.

muchos otros más, esperan hallar esa fe ya no en la vida y en la acción, sino en una forma de arte rejuvenecido que habrá que determinar» (Cassagne, 1997: 126).<sup>454</sup>

Y el desinformado pero no menos clásico tratado *Aestheticism* (1969) de Robert Johnson, por su parte, que omite olímpicamente las fuentes alemanas pero no puede saltarse las francesas, no tiene las cosas más fáciles al tratar de definir el complicado fenómeno cultural, en el que ve un movimiento epocal: «Se puede tratar al Esteticismo con tres aplicaciones distintas: como una visión del arte; como una visión de la vida; y como una tendencia práctica en la literatura y las artes (y en crítica literaria y arte). La primera se corresponde con el arte por el arte [*art for art's sake*]; la segunda, con lo que he de llamar 'esteticismo contemplativo' (la idea de tratar la experiencia, 'en el espíritu del arte', como un material para el goce estético. La tercera es más difícil de resumir en una frase; por el momento será mejor señalarla en términos negativos: una tendencia, en gran parte de la poesía y la pintura de la época, no meramente a alejarse del didacticismo moral —de toda intención de instruir y edificar a la manera de un sermón o un tratado moral- sino de toda sensación por parte del artista de que debe hablar por su época o a su época» (Johnson, 1969: 12).

Para el pensamiento alemán, lo que con demora comparativa llegará de todo esto será el “*Ästhetizismus*”, al que curiosamente en ese momento casi ni se le reconocerá la raíz germánica y en el que se verá, para mal o bien, un producto de importación. Cual si el padre no distinguiera a su hijo pródigo, tan cambiado como se le presentaba, la idea de autonomía estética vuelve a su tierra de origen como una exageración unilateral: el arte autónomo, un mundo paralelo al mundo real y por ende con valor crítico, aparece ahora como arte autárquico, un mundo que se declara unilateralmente superior a todo y que prescinde del mundo real.

---

<sup>454</sup> Las referencias que hace P. Bourdieu en *Las reglas del arte* al volumen de Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France...*, han reavivado el interés por este viejo clásico (1906) de los estudios literarios franceses. Heckmann y Lotter lo mencionan también como una de las (escasísimas) fuentes en la entrada *art pour l'art*.

## VI. Reactualización

*Índice:* 1. Imperio; 2. Nietzsche y el Esteticismo alemán; 3. Fin de siglo; 4. Guerras y vanguardias; 5. Alemania, entre la reconstrucción y la división; 6. T. W. Adorno; 7. El período álgido; 8. Posmodernidad.

*Sumario:* Mientras que aún a fines del siglo XIX la filosofía alemana sigue pensando la 'autonomía' desde la gnoseología, la irrupción de la ciencia de la sociología y de la ideología materialista-histórica determinan parejamente una concepción cada vez más funcional de la praxis artística; es decir, el concepto es cada vez menos 'autonomía estética' y cada vez más 'autonomía del arte'. La llegada (tardía) del Esteticismo impacta positivamente en una minoría de jóvenes artistas rebeldes y negativamente en la mayoría de una sociedad que ve con preocupación la retirada total del arte a una 'torre de marfil'. Ese impacto negativo se encarna plenamente en la propia comunidad artística durante la eclosión de los colectivos de vanguardia, ya sean de izquierda o de derecha. Al Nacionalsocialismo, que suprime las discusiones e impone un control total sobre la creación artística y la reflexión estética, en la RDA sobrevienen tiempos de atento control y seguimiento por parte del Estado, y en la RFA le siguen tiempos de enfoque puramente 'inmanente', que se acaban cuando la crisis social de la década de 1960 exige una reconsideración crítico-social de toda la cultura. La noción de un ámbito especializado, donde rigen criterios propios y específicos de validez, se presta entonces para ser llenada de carga crítica cuando la esgrimen los pensadores disconformes con el proceso socio-político nacional, sobre todo los cercanos a la Teoría Crítica (Escuela de Frankfurt), con Adorno a la cabeza: el arte aparecía ahora como la parte de la cultura destinada a romper justamente con el parcelamiento y devolverle al hombre moderno su subjetividad íntegra. En los últimos años, en cambio, se acepta la tesis según la cual la modernidad se basa en la especialización y la diferenciación, pero a esto se le suma la orientación –comúnmente denominada 'posmoderna' por propios y ajenos– de que es absurdo esperar una reserva de crítica activa por parte de práctica alguna. Con la capitulación ante el potencial revolucionario o siquiera crítico del arte, su ámbito de reflexión tiende a replegarse al mundo académico, sin interés del gran público.

### 1. Imperio

Tras la revolución de marzo de 1848, que derrocó a Metternich y acabó con el predominio de Viena sobre Europa central y oriental, dejando sentadas las bases para una definitiva reorganización alemana, algunas voces designan las orientaciones determinantes de la época en el ámbito germano parlante: el realismo en las artes, el positivismo en las ciencias, el liberalismo en economía, el imperialismo en la política. En 1871, gracias a los esfuerzos de la corona prusiana y a los logros de Bismarck, se consolida definitivamente un nuevo *Reich* o "Imperio" alemán, por lo que se conoce a toda esta época como *Gründerzeit* o "época de fundación (del Imperio)". Derrotada por Prusia, a su vez, su contraparte austriaca se va

reacomodando a un nuevo orden mundial en el que ahora es un referente centroeuropeo, pero ya no un líder.

En el plano cultural, mientras los últimos representantes del romanticismo tardío –como Eichendorff y Wagner– se extinguen, el modo de vida capitalista y burgués va implantándose de a poco, no sin reticencia por parte de aquellos nacionalistas que ven él un mero producto de importación. A la par, se consolida el moderno pensamiento de izquierda, con Marx y Engels a la cabeza, cuyas elaboraciones teóricas en materia de estética, como se ha dicho tantas veces, son episódicas y marginales,<sup>455</sup> pero se integran a su visión crítica e integral de toda la cultura burguesa.<sup>456</sup> Alinear los comentarios estéticos dispersos de los fundadores del ‘socialismo científico’ dentro del sistema doctrinario general será la tarea de los futuros marxistas con un interés marcadamente puesto en la literatura y el arte. En principio, baste con apuntar que la impronta izquierdista en general y marxista en particular será el fundamento de una visión crítica del rol del arte en la sociedad burguesa, donde necesariamente las obras de arte son mercancías y rige una estética liberal. En el pensamiento alemán, el *parti pris* ante el sistema capitalista será, así, el mayor divisor de aguas entre quienes propugnen una concepción crítica y una concepción a-problemática del modo de existencia del arte y los artistas.

Aunque la *vulgata* del pensamiento marxista-leninista ha difundido una visión determinista de los fenómenos culturales respecto de la base social y económica, asociada la prédica a favor de un arte expresamente militante,<sup>457</sup> no hay evidencias filológicas de que Marx, y mucho menos Engels, pensarán exactamente así, al menos no conforme revisaban sus propias postulaciones iniciales. En todo caso, ellos mismos fueron los primeros en advertir que conceptos como el de “superestructura” (*Überbau*) y el de “ideología” resultaban especialmente impropios para analizar la creciente especialización de las prácticas y saberes que caracterizaban al proceso social, por lo que es común, y sobre todo en el Engels tardío, el repetido intento de morigerar lo que podría interpretarse como una negación rotunda de la autonomía de la cultura a favor de un determinismo presuntamente promovido por la base socio-económica. Con el paso del tiempo, en la tradición de la izquierda se hizo común el alegato a favor de una visión más compleja de la cultura que la que la fórmula base/superestructura parecería sugerir, sobre todo en atención al

<sup>455</sup> En Marx, por ejemplo, se hallan algunos comentarios específicos –aunque siempre *en passant*– en obras como *La sagrada familia* (cap. 5), *El capital*, y la introducción a los *Grundrisse* o “Fundamentos” de Economía, obra que en alemán recién se conoció en 1953. En Engels, es especialmente importante su epistolario tardío, cuando comenzó a recibir las críticas hechas a los textos previos. Para una sistematización de la estética marxista en sus fuentes, puede consultarse el extenso y exhaustivo *reader* editado por Fritz Raddatz en 1969, en pleno auge neo-marxista.

<sup>456</sup> «El abordaje ‘clásico’ del análisis del comercio literario [*Literaturbetrieb*] es de extracción marxista» (Dörner/Vogt, 1996: 79).

<sup>457</sup> Tal es la esencia de la ‘doctrina zhdanovista’, según la articulara Andréi Zhdánov al amparo de Stalin. En la URSS y los países satélites tuvo fuerza de ley hacia mediados del siglo XX.

arte. En las décadas de 1920 y 1930, puntualmente, con la publicación de ciertos textos cruciales (como *Historia y conciencia de clase* de Lukács, *Marxismo y filosofía* de Karl Korsch, y los “Manuscritos” inéditos del propio Marx), surgió una renovación de la tradición marxista dada en llamar ‘Neomarxismo’, que implicó una riquísima apertura intelectual (sobre todo en vistas del anquilosamiento del dogma socialista a manos del Estado soviético), y que logró descomprimir el mecanicismo con el que la militancia pensaba a la praxis artística.<sup>458</sup> Así es cómo surge la idea conciliatoria de una ‘autonomía relativa’ respecto de las prácticas culturales, y en especial del arte: “El concepto de ‘relativa autonomía’ del arte y la historia del arte es una categoría marxista, aunque no exclusivamente marxista. En las cartas de Friedrich Engels, de la década de 1890, cumple la función de mantener el esquema base-superestructura del marxismo libre de la sospecha de un superficial descuido del arte: sólo ‘en última instancia’ se concedería importancia a la economía” (Dahlhaus, 2003: 133).<sup>459</sup> Aún en los últimos años de la República Oriental Alemana, se recordaría la tradición marxista como la de la “relativa independencia [Selbständigkeit]” del arte, y no la de la “autonomía [Autonomie]” sin calificaciones.<sup>460</sup>

En el epistolario de Engels, en efecto, encontramos numerosas aclaraciones de este tipo. Una muy típica es ésta, por ejemplo (que el propio Lukács citará a la hora de demostrar que el sistema marxista no era tan rígido como algunos creían o querían creer): “El desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc. descansa sobre el desarrollo económico. Pero todos reaccionan entre sí y también ante la base económica. No se trata de que la situación económica es la *causa*, lo *único activo*, y que todo lo demás sólo es efecto pasivo...” (Lukács, 1989: 207-208).

Y tampoco hay en los fundadores del ‘socialismo científico’ una visión puramente utilitaria del arte, como instrumento al servicio de la lucha: para ellos, al menos en su etapa de madurez, no sólo se trata de relativizar el poder de lo económico, sino también de reconocer en el arte una contribución genuina y *sui generis* al conocimiento de la sociedad, sin que ésta deba ser

<sup>458</sup> El resurgimiento de la izquierda a fines de los sesenta traerá a la Alemania Federal de nuevo ese enfrentamiento que había empezado a producirse ya en la República de Weimar entre neomarxistas y marxistas ortodoxos. La necesidad de instalar la hermenéutica correcta del corpus marxiano-engelsiano se ilustra por ejemplo en esta cita de un crítico literario de izquierdas: «Sólo quien comprende la denominada base económica falsamente como una cosa y no como un complejo de relaciones humanas determinadas —si bien objetivadas bajo condiciones capitalistas—, sólo quien percibe la realidad objetiva como una suma de hechos dados y no la capta como un proceso y como algo mediado por la praxis, puede entender como determinismo mecánico la tesis del carácter superestructural del arte y la literatura y la dependencia de la actividad intelectual respecto de la actividad productiva y modificadora de la realidad en general» (Warneken, 1974: 600).

<sup>459</sup> Cfr. Warneken, 1974, y sobre todo Schröder, 1982. La observación léxica de Dahlhaus es tan precisa que el *Lexikon der Kunst* (versión digital) define la concepción marxista del arte como *eine relative Eigengesetzlichkeit*, “una relativa autonomía”, y prosigue: «El arte no sólo ofrece modelos de la historia social, sino que es en sí un subsistema especial, relativamente independiente [relativ selbständig]» (Olbrich, 2001: 17237). La insistencia en lo “relativo” también se da en estudios con enfoque marcadamente socio-histórico, como Voßkamp, 1978: 57.

<sup>460</sup> V. Schröder, 1982: 149.

explícita, y sin siquiera que sea consciente por parte del artista.<sup>461</sup> La conocida defensa de los méritos de Balzac expuesta por Marx y la discusión epistolar con Lasalle respecto de drama *Franz von Sickingen*, que en el fondo es una discusión acerca de la independencia del proceso creativo respecto de la lucha social, tiene una síntesis perfecta en esta otra declaración de Engels, en una muy citada carta a Minna Kautsky de 1885: «De ningún modo me opongo a la poesía de tendencia [*Tendenzpoesie*] como tal. [...] Pero opino que la tendencia debe emerger de la situación y de la acción misma, sin que se aluda expresamente a ella, y el poeta no precisa darle en la mano al lector la solución social futura de los conflictos sociales que expone» (Marx / Engels, 1979: 82). Así, el marxismo no cree que el arte esté determinado por el sistema socio-económico ni que el artista deba colaborar con la causa del proletariado intencionalmente, más allá de que estas aclaraciones se encuentren expuestas *en passant*, por lo general en textos de madurez, y en muchos casos, en textos que lamentablemente tardaron mucho tiempo en ver la luz. Considérese, por caso, este comentario de G. Lukács, uno de los principales reorganizadores del pensamiento estético marxista: “El marxismo vulgar ha identificado inmediatamente la génesis social del arte con el hecho de su esencia, y ha llegado con ello a veces a conclusiones tan absurdas. [...] Un tal estrechamiento y deformación de los verdaderos hechos se basa en la ignorancia de la teoría del reflejo, en la concepción del arte como mera expresión de una determinada posición en la lucha de clases” (Lukács, 1969b: 305).

Asimismo, tras descartar de plano la pretensión de que el marxismo afirma el determinismo económico, el propio Lukács explicará décadas más tarde cuál sería la posición coherente respecto de la autonomía estética: “Pero al mismo tiempo la Estética del marxismo combate con la misma fuerza otro extremo falso del desarrollo: aquella concepción que partiendo de la idea de que la copia de la realidad debe ser desechada, de que las formas artísticas son independientes de esta realidad superficial, llega al extremo —en la teoría y en la praxis del arte— de atribuir a las formas artísticas una independencia absoluta, de considerar la perfección de las formas o bien su perfeccionamiento como un fin en sí mismo, abstráyndolas así de la realidad misma, de comportarse como independiente de la realidad, de atribuirse el derecho de alterarla radicalmente y estilizarla” (Lukács, 1989: 218). Así, el marxismo del siglo XX tratará de proponer una estética al estilo del “punto medio” o *meson* aristotélico, no viendo en la obra de

---

<sup>461</sup> El doble malentendido de que el marxismo piensa el arte en forma determinista y utilitaria ha sido largamente aclarado por el neomarxismo del siglo XX, sobre todo desde Lukács, hasta volverse una comprensión aceptada: “En efecto, podemos aislar varios propósitos diferentes, aunque a menudo relacionados, del arte en la concepción de Marx, entre ellos su capacidad para resistirse a las nociones burdas de la utilidad. Por supuesto, no descartó el valor de agitación del arte dentro de las luchas políticas de la época, pero éste es sólo uno de sus propósitos, en el que no hace gran hincapié” (Lunn, 1986: 23).

arte un mero derivado de la matriz socio-económica en que surge, pero tampoco un fenómeno aislado y regido por leyes propias, abstraído de la realidad cotidiana.

Mientras el pensamiento revolucionario continúa su desarrollo, que por largo tiempo seguirá siendo marginal y clandestino en los territorios de habla alemana, la filosofía académica comienza a soltar amarras con el hegelianismo –aún dominante-, aunque no con el idealismo en su conjunto: en el plano estrictamente teórico y académico alemán, hace su aparición una nueva corriente gnoseológica, el denominado ‘Neokantismo’ (expresión que comienza a usarse hacia 1875) y cuya primera generación incluye a Cohen, Liebmann, Riehl y Windelband, para extenderse a figuras prominentes del siglo XX como Rickert y Cassirer. El movimiento, a la sazón, acabó dividiéndose en dos grandes líneas: la ‘Escuela de Margburg’, con Cohen y Cassirer, y la ‘Escuela del Sudoeste’ o de Baden, con Windelband y Rickert).

En 1871, coincidiendo con la fundación del nuevo Imperio alemán, Hermann Cohen publica su *Teoría de la experiencia de Kant* y da nacimiento ‘oficial’ a la corriente, que propone un vuelco hacia Aristóteles y Kant, dándole la espalda al historicismo hegeliano y al positivismo à la Comte que ya comenzaba a predominar en toda Europa. Por su carácter pionero y por la vastedad de su obra, Cohen fue y es considerado el pensador prototípico del movimiento, y el involuntario enunciador de su programa implícito. Tanto en la *Fundamentación kantiana de la estética* (1889) como en la *Estética del sentimiento puro* (1912), Cohen prosigue las líneas de investigación trazadas por Kant, aceptando de plano la división triádica que busca en el fenómeno estético un intermedio entre necesidad (naturaleza) y libertad (moralidad), lo cual supone la tripartición esencial de la filosofía en lógica, ética y estética. Pero mientras que en la primera obra se pregunta por el tipo de conciencia que supone el juicio estético y todavía sigue los pasos de Kant, en la segunda intenta describir el lugar del arte y lo estético en el seno de la cultura; tras la primera fase, de divulgación kantiana, Cohen se adentra típicamente en una segunda fase con ideas propias, aunque no resiste la tentación de elaborar un consagratorio y triádico *Sistema de la filosofía* (la *Estética...*, de hecho, complementa los previos estudios sobre “conocimiento puro” y “voluntad pura”). El abordaje estético neokantiano es, así, profundamente intelectualista. Al tratar de recuperar la importancia de Kant por sobre sus continuadores directos (Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, etc.), los neokantianos a veces se dedicaron más a la difusión y el esclarecimiento de las ideas del maestro que a la elaboración de una filosofía propia, y en esto Cohen también es más que representativo.

Aunque en la *Estética...* de Cohen brillan por su ausencia el término ‘autonomía’ aplicado a estética (siempre se habla de *Selbständigkeit*) y sobre todo, K. P. Moritz (que hubiera supuesto reconocer un antecedente pre-kantiano), este tratado constituye acaso la obra más importante del

cambio de siglo respecto de la idea de autonomía estética. Cohen no sólo aborda el momento de juicio estético en su “pureza”, sino que reafirma los derechos de la “Ästhetik” en tanto disciplina filosófica, porque obedece a una unidad sistemática, y que no es semejante a la *Kunstwissenschaft* (“ciencia del arte”) o la *Kunstgeschichte* (“historia del arte”), subdisciplinas periféricas que carecen de unidad y de legitimidad propia. Para Cohen, a diferencia de Kant, el pensamiento es una actividad originaria, una instancia previa a la división entre sensibilidad y entendimiento, y la belleza es producto de esa conciencia: «el arte es independiente *vis-à-vis* la naturaleza y la moral, ‘es un mundo propio que no se ve absorbido ni en la naturaleza ni en la moral’, y que consiste en cambio de creaciones propias. La conciencia produce en esa tercera dirección lo bello como un contenido nuevo» (Holzhey, 2005: 30).<sup>462</sup> Escribiendo en pleno auge (tardío) del esteticismo en suelo alemán, Cohen empieza discutiendo «si el arte es soberano, o si la moral es una instancia superior. Cuando se plantea así la cuestión –y de hecho siempre se la plantea así-, lo único que se saca de ello es que esta fastidiosa disputa no puede llegar a un acuerdo razonable. Pero la cuestión no ha de ser si el arte está sometido a la moral, sino si ambos deben estar y seguir estando alineados» (Cohen, 1912 I: 37). Pero un kantiano no puede con su genio, y aunque procure despejar el momento estético de instancias ajenas, siempre aparece la reivindicación iluminista del *prodesse*, incluso donde menos se la espera: «Podría pensarse, y los alemanes nos remitimos a este consuelo sobre todo desde Schiller: el arte auténtico y en especial la poesía nos enseña a creer en una representación digna de la humanidad» (Cohen, 1924: 121-122).

La posición de Cohen, como la de todos los neokantianos por definición, estuvo siempre signada por una cierta ambivalencia, en lo que no dejaban de ser fieles seguidores del maestro de Königsberg. También los neokantianos están convencidos de que el juicio estético –o como lo llama Cassirer, la “conciencia estética”-<sup>463</sup> es una superación de las instancias cognitivas y morales, del entendimiento y la razón, pero no dejan de tratar tender puentes entre unas y otras. En esto, no dejan de reflejar la tensión ya presente en Kant entre una subjetividad con capacidades muy diferenciables y empero al servicio del –o al menos en conexión con el- imperativo moral, que por esencia es universal y apriorístico. Acaso por su consecuente intento de conciliar las libertades humanas con ese ‘rigorismo ético’, que ciertamente chocaba con el

<sup>462</sup> Este artículo integra la muy reciente compilación de R. Munk (2005), que rescata el olvidado pensamiento de Hermann Cohen en todas sus gamas.

<sup>463</sup> Cfr. Cassirer, 1978: en especial 361-363, donde el momento estético se contrapone a la experiencia práctica porque, al concebir la cosa como una totalidad y “sustraída al tiempo”, constituye la máxima instancia de libertad.

‘vitalismo’ predominante en el pensamiento europeo a comienzos del siglo XX, el Neokantismo pasó rápidamente de moda, teniendo en Ernst Cassirer a su última figura determinante.<sup>464</sup>

No obstante esa veloz declinación, no habría que dejar de mencionar el importante papel de H. Rickert, una influencia metodológica capital para Max Weber. Aunque Rickert no se haya abocado mayormente a la estética (en un volumen de 1932 sobre el *Fausto* de Goethe reconocerá que tardó mucho en atreverse a abordar cuestiones literarias y estéticas<sup>465</sup>), algunos trabajos sobre el problema de la autonomía estética del momento lo reconocen como un referente.<sup>466</sup> Lo cual no sólo habla del impacto de su figura, sino también de que el tema está institucionalizado en su forma específica por primera vez en la academia alemana: el artículo “El problema de la autonomía estética”, de L. Kühn (1909); la ponencia “La autonomía del arte y la situación de la cultura actual”, de J. Cohn (1913); y la tesis “La autonomía de lo estético en la filosofía reciente”, de F. Kreis (1922), bastan para probar la momentánea consolidación epistemológica del tema (que no volverá a darse sino hasta fines de la década de 1960).

Al unísono, aunque en un marco más acotado, y de hecho virtualmente en solitario, el nombre de Konrad Fiedler aparece como uno de los más importantes a la hora de discutir el estatuto de la obra de arte y del juicio estético en la segunda mitad del siglo, en tanto la idea de autonomía está en la base misma de su concepción, a la que se llamó ‘formalista’ por su énfasis en la apreciación de la forma. Curiosamente, el único análisis de Fiedler en la evolución del concepto de autonomía del arte es ya de muy antigua data, y su apellido es infrecuente en los actuales tratados alemanes de estética, al igual que el pensador que ha sido señalado como su máximo referente y el padre –por así decirlo– del ‘formalismo’ *avant la lettre*: el poskantiano J. F. Herbart (también un apoyo clave para Hanslick).<sup>467</sup> Pero si bien el *approach* de Fiedler es semiótico, y por ende, los criterios internos al arte se encuentran en lo específico de las formas artísticas, el valor del arte para él no es meramente ‘estético’, sino ante todo cognitivo: «Sólo le hará plena justicia quien no lo ponga al servicio de un fin estético o de uno simbólico; pues el arte es más que estimulante estético y que ilustración: es un lenguaje al servicio del conocimiento» (Fiedler, 1971: 28).

<sup>464</sup> En su biografía de Adorno, H. Scheible describe la desaparición de la Escuela neokantiana apenas terminada la Primera Guerra, en paralelo a la consagración de la fenomenología husserliana. V. Scheible, 1999: 29-30.

<sup>465</sup> V. Rickert, 1932: 6s.

<sup>466</sup> Cfr. por ejemplo Kühn, 1909: 17 y 26 (notas); Kreis, 1922: VI y 91ss.

<sup>467</sup> V. Kreis, 1922, 79-90. En su *Historia de la Estética* (1996), que se hubiera prestado a dedicarle unas páginas en virtud de su estructura, Norbert Schneider no sólo lo omite, sino que le dedica sendos capítulos a Fechner o a Lipps, sus contemporáneos, sin mencionarlo. Liessmann (2006: 105) lo reivindica como un gran olvidado y observa que fue recién la antología hecha por Gottfried Boehm en 1971 lo que reubicó a Fiedler en el panorama intelectual del momento. En su “Introducción a la Estética”, muy recientemente, S. Majetschak reinserta a Fiedler entre los hitos específicos de la serie (Majetschak, 2007: 111-115), tras muchos otros escritos dedicados al autor durante la década de 1990.

Aunque jurista por formación y casi exclusivamente interesado en las artes plásticas, Fiedler comienza percibiendo una falta de criterio en la valoración de los productos artísticos (*Sobre el juicio de las obras del arte plástico*, 1876) y acaba por enumerar y sistematizar una serie de nociones que permiten valorar intrínsecamente las obras, abogando por una historia del arte que siga un camino propio, según valores y méritos propiamente artísticos. Además de haber servido como fuente de inspiración a artistas como Paul Klee y Kandinsky,<sup>468</sup> Fiedler influyó directamente en Hildebrand (cuyo *El problema de la forma en la obra de arte*, de 1893, ha sido considerado la mejor divulgación de las ideas de Fiedler), en Wölfflin, Riegl y Gombrich, entre otros, por lo que constituye la piedra angular de la moderna historia del arte en el ámbito germánico, y acaso mundial. En paralelo con la emancipación metodológica y sustancial de las autodenominadas “ciencias del espíritu” (*Geisteswissenschaften*), la historia del arte en lengua alemana rompe a partir de él sus ataduras con la tradición previa, proveyéndose de un nuevo aparato conceptual y nuevas pretensiones diacrónicas.

De modo que durante unas décadas, si bien en un ámbito académico bastante restringido, un cierto concepto gnoseológico de autonomía estética –cualesquiera sean los nombres que adopte y los componentes que se destaquen– reaparece en un lugar de cierta importancia, de la mano de los denominados ‘neokantismo’ y ‘formalismo’. A diferencia del concepto devaluado y problemático de autonomía estética que, por infiltración del Esteticismo vecino, se había hecho corriente entre ciertos agentes refinados de la vida cultural alemana, estos movimientos proponen una reevaluación que le devuelva al goce estético un genuino estatuto como actividad intelectual plena, y no como mero desvío u olvido de la realidad. Resulta interesante descubrir que prácticamente ningún estudio enfocado en el concepto estético de autonomía y con cierta perspectiva histórica menciona a alguna de ambas corrientes: para muchos especialistas de los siglos XX y XXI, pareciera que desde el Romanticismo hasta las vanguardias esta compleja noción desapareció por completo del pensamiento alemán en general, y de la teoría y la praxis artística en particular, salvo por casos aislados. Cohen y Fiedler son sólo dos nombres de los varios que habitan con derecho propio ese inaceptable hiato en la historia.

## 2. Nietzsche y el Esteticismo alemán

<sup>468</sup> Ante las acusaciones de ‘esteticismo’ hechas por el Positivismo a prácticamente todos los artistas, Fiedler fue un gran defensor del artista –sobre todo del artista plástico– como dueño de una verdad no menos legítima que la de la ciencia («El artista está en otro mundo, ha vuelto su espalda a la realidad cotidiana: esto es verdad si es que se considera al mundo de los conceptos como el mundo por antonomasia. Pero he ahí el error»; Fiedler, 1971: 31). Liessmann observa: “Fiedler translada el pensamiento de autonomía, central para la Modernidad, a la capacidad productiva del artista: es una autonomía de la mirada” (Liessmann, 2006: 107).

La ocupación con la categoría de autonomía artístico-estética por parte de una serie de importantes intelectuales y pensadores, reactivada hacia la *Gründerzeit*, se detiene –o mejor dicho se desvía- en el pensamiento alemán con la irrupción de una noción que viene a sustituirla desde los países vecinos, cambiando ligeramente el foco: *l'art pour l'art*. Más allá del origen común (alemán) de ambas ideas, esta última se propone como una doctrina –o al menos como una actitud ante la vida y el arte- que da más o menos por sentada la institucionalización autónoma del arte y la autonomía de su recepción, sin plantearlos como problemas sociológico-económicos o filosófico-cognitivos, y suponiendo por ende que se trata más bien de una elección libre en un horizonte de posibilidades (cuyos polos opuestos serían el ‘esteta’ refinado y el ‘fariseo’ materialista). Así como la idea de la autonomía de lo estético o de lo bello fue una consigna polémica a fines del siglo XVIII que acabó por institucionalizarse y replegarse, la consigna esteticista llega a fines del XIX con neto carácter beligerante, sólo que ahora, en un mundo de medios masivos de comunicación, el impacto social es hartamente mayor. Claro que también las condiciones han cambiado sustancialmente. Los artistas ya se han emancipado y las obras ya han devenido mercancías, para bien o para mal, que los receptores pueden consumir a placer: como en el 1800 sucediera con la generación romántica, el 1900 parece imponer a los jóvenes artistas alemanes el deber de elegir entre amoldarse a la sociedad burguesa o bien *épater le bourgeois* y declarar que todos aquellos que participan del ámbito estético son superiores al resto de los hombres (un tema que se volverá recurrente, por caso, en la prosa de Thomas Mann). Una buena muestra de esta orientación se aprecia en un comentario idiosincrásico – si bien bastante moderado- que el refinadísimo poeta Rainer Maria Rilke formulara en 1898 a propósito del ensayo *¿Qué es el arte?* de Tolstoi, que proponía una recuperación del valor moral y cristiano de la producción artística: «El arte se presenta como una cierta concepción de la vida [*Lebensauffassung*], como por ejemplo la religión, la ciencia, y el socialismo también. Se distingue de las otras nociones sólo en que es resultado del tiempo, y que se muestra, por así decirlo, como la cosmovisión de la finalidad última» (Rilke, 1996 IV: 114). Que el arte se yuxtaponga a la religión o al socialismo es un claro signo de los tiempos: aunque tardía y por supuesto que muy minoritariamente, el Esteticismo como forma de vida ha llegado al mundo germano parlante.

En este contexto, sin duda es Friedrich Nietzsche quien acapara toda la atención como pensador de estética, sobre todo por su repetido –y típicamente provocativo- uso de la fórmula *l'art pour l'art* como grito de batalla antiburgués. Cabe aclarar, no obstante, que probablemente debido a su vida retirada de las grandes urbes (con motivo de sus dolencias físicas), este filósofo

y poeta prácticamente jamás practicó ninguno de los gestos identificatorios del Esteticismo, por lo que ha de buscarse el rastro de esta corriente intelectual sólo en sus escritos, en los que de todos modos aparece reformulada y a veces sólo mencionada como urticante palabra de moda. Ya en la dedicatoria a Wagner de su primer libro, *El nacimiento de la tragedia* (1871), anticipaba con entusiasmo su convicción de la superioridad del arte por sobre cualquier otra actividad humana, al declarar que “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (Nietzsche, 1981: 39). Esta obra —que pasó bastante desapercibida, salvo por una acotada rencilla filológica— marca solapada y tempranamente el desembarco ‘oficial’ del esteticismo en suelo alemán, más allá de que el filósofo permanecerá ignorado por largo tiempo. Nietzsche funda aquí lo que podría denominarse la ‘perspectiva estética’, que pronto incidirá notablemente en algunos artistas jóvenes, sobre todo en Stefan George y su círculo (el denominado *Georgekreis*): “Mas quien el efecto de lo trágico quisiera derivarlo únicamente de esas fuentes morales, como solía hacerse en la estética no hace mucho tiempo, no crea que con eso ha hecho algo por el arte: el cual, en su campo, tiene que exigir ante todo pureza. Para aclarar el mito trágico la primera exigencia es cabalmente la de buscar el placer peculiar de él en la esfera estética pura, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime. [...] ...sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo” (Nietzsche, 1981: 188-189). Con todos sus ecos del Romanticismo alemán, la nietzscheana justificación estética del universo era un producto de importación anglo-francesa: la vieja idea de la especificidad de la experiencia estética volvía ahora potenciada como un credo en la neta superioridad de dicha experiencia por sobre las otras. Por primera vez, con Nietzsche, el idioma alemán elabora la idea de que lo estético no es ni supra- ni infra-moral, sino a-moral. En los polémicos fragmentos póstumos que su hermana dio a conocer con el título de *La voluntad de poderío* y que son las últimas ideas del filósofo, encontramos aún las mismas ideas, quince años más tarde: “Nuestra religión, nuestra moral y nuestra filosofía son formas de la decadencia del hombre. El ‘movimiento opuesto’ es el ‘arte’. [...] El mundo puede considerarse como una obra de arte que se engendra a sí misma” (Nietzsche, 1998: 429).

Pero en *Humano, demasiado humano* (1879), es decir en la fase que los especialistas reconocen como más marcada por el positivismo científico, el filósofo expondrá sentimientos ambiguos para con la praxis artística, en la que ve un estadio puramente infantil, que es menester superar: “Sin pretenderlo, el artista tiene ante sí la tarea de hacer que la humanidad vuelva a su infancia, en esto consiste su genio y su limitación” (Nietzsche, 1993: 121); “el artista es ya en sí un ser atrasado, porque se queda en el juego, que es una actividad propia del niño y del adolescente” (Nietzsche, 1993: 126); “pronto el arte no será ya para la humanidad

más que un recuerdo conmovedor de las alegrías de su mocedad” (Nietzsche, 1993: 159). En esta etapa, Nietzsche duda del potencial emancipatorio de las artes para el ser humano y las remite maliciosamente a una instancia lúdica y pueril (en una clara y maliciosa alusión al Idealismo).

Por lo tanto, sus afirmaciones rapsódicas y deliberadamente paradójicas hacen imposible encuadrar al ‘filósofo del martillo’ en alguna corriente importante dentro del debate específico, a la vez que le han concedido una productividad permanente. A la vez que adopta la perspectiva esteticista a ultranza, Nietzsche descrece progresivamente del implícito nihilismo subyacente en la negación de toda finalidad o propósito, y cambia los fines buscados tradicionalmente en el arte, como la mejora moral o el incremento del conocimiento, por un valor biológico supremo e incontestable: la vida. Porque “el arte nos recuerda con frecuencia estados de vigor animal” (Nietzsche, 1998: 432), Nietzsche reconocerá en él, en clara contraposición a su guía de juventud, Schopenhauer, el “gran estimulante” vital: “*L’art pour l’art* (el arte por el arte).- La lucha contra la finalidad en el arte es siempre una lucha contra la tendencia *moralizante* en el arte, contra su subordinación a la moral. *L’art pour l’art* quiere decir: ‘¡que el diablo se lleve la moral!’ - Pero incluso esa hostilidad delata la prepotencia del prejuicio. [...] El arte es el gran estimulante para vivir: ¿cómo se podría concebirlo como algo carente de finalidad, de meta, como *l’art pour l’art*?” (Nietzsche, 1989: 101). Y al final de sus días aún dirá: “El arte y nada más que el arte. ¡Es el que hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida!” (Nietzsche, 1998: 462).

Para Nietzsche, el juicio estético y su percepción de la belleza se asemeja casi a un instinto animal: “Lo que nos resulta repugnante en estricto sentido estético es, por larguísima experiencia, dañoso al hombre, como peligroso, como acreedor a la desconfianza; el instinto estético que habla de improviso (por ejemplo, en el disgusto) equivale a un juicio. En tal sentido, lo bello está en la categoría general de los valores biológicos de lo útil, de lo benéfico, de lo que intensifica la vida...” (Nietzsche, 1998: 433).

Los últimos aforismos citados pertenecen a la sección “La voluntad de poderío como arte” de *La voluntad de poderío*; hay pruebas de que tal era el título que Nietzsche planeaba para la obra íntegra, lo cual certifica que para el filósofo el factor esencial de la vida –la *Wille zur Macht* o “voluntad de poder”- guardaba una relación directa y absoluta con el fenómeno estético.

En uno de sus últimos –y más célebres- tratados, la *Genealogía de la moral* (1887), reivindica el arte como praxis vital, contra el desinterés kantiano y la ataraxia schopenhaueriana: “Lo bello –dice Kant- es lo que agrada sin que en ello se mezcle el interés”. ¡Sin interés! Comparad a esta definición esta otra, que procede de un verdadero espectador y de un artista, Stendhal, que llamó

una vez a la belleza una “promesa de felicidad” (Nietzsche, 1984: 195). Al recuperar la *promesse de bonheur* stendahliana, Nietzsche hace explícito que el sentimiento artístico le parece un arma para combatir el pesimismo y el *taedium vitae* (un mal tan de la época entre los jóvenes con aspiraciones). Socavando una premisa estética idealista básica como la del ‘desinterés’,<sup>469</sup> deviene un abogado del arte como único garante firme de la *joie de vivre*, esencia del dogma de su Zaratustra

Nietzsche es, como él mismo gustaba definirse, un ‘filósofo-artista’. Sus ideas y su estilo determinaron una hibridación entre filosofía y literatura que se ha mantenido activa desde entonces, y no sólo en el campo alemán.<sup>470</sup> Pero ante todo es el vocero de un nuevo mundo de valores inestables y relaciones fungibles, un profeta de la estetización de la vida cotidiana que comienza a percibirse en las grandes metrópolis. Su figura tardó en darse a conocer, pero pasado 1900 no cabía duda de que era el filósofo de moda, sobre todo entre los artistas y entre los intelectuales más jóvenes, que reconocían en él a un original absoluto: «el artismo [*Artismus*] de Nietzsche, con su ambivalente relación respecto de *l’art pour l’art*, para la poesía alemana hubo de seguir teniendo efecto hasta bien entrado el siglo XX (por ej., en Gottfried Benn)» (Einfalt, 2000: 463). Para probar lo acertado de esta observación, bastará citar la defensa que Benn hiciera de la ‘poesía absoluta’ formulada en una consagratória conferencia de 1951, en plena época de reconstrucción posbélica: “La ‘artisticidad’ es una tentativa del arte, en medio de la general decadencia de los contenidos, de vivirse a sí mismo como contenido y, sobre esta experiencia, de formar un nuevo estilo... [...] En nuestra conciencia este concepto penetró a través de Nietzsche que lo había importado de Francia. [...] Esto no es esteticismo, eso que atravesó el siglo XIX como un relámpago en Pater, en Ruskin, más genialmente en Wilde” (Benn, 1977: 12).

### 3. Fin de siglo

El fin del siglo XIX y el advenimiento de la nueva centuria ciertamente no determinan un predominio de alguna postura teórica o práctica respecto del arte en suelo europeo, sino un entrecruzamiento y una superposición cada vez más abruptos. Mientras el venerable anciano

<sup>469</sup> Sobre el concepto clave de “desinterés” (*Interesselosigkeit*) en particular, v. Stolnitz 1961a, Strube 1979, y Woodmansee 1984. En especial en el contexto nietzscheano, v. Heidegger, 1961: 126-135.

<sup>470</sup> En una enésima ponderación de Nietzsche como referente estético -una tradición que instaurara Heidegger- H. Friedrich redondea: «Con Friedrich Nietzsche entró en la escena intelectual durante la segunda mitad del siglo pasado un nuevo tipo de filósofo: el filósofo como artista. Toda su vida se enfrentó al problema de quién es más capaz de expresar al mundo y al ser humano: el artista o el científico» (Friedrich, 1999: 71).

Tolstoi propone una nueva ligazón del arte con la moral (cristiana) en su clásico manifiesto *¿Qué es el arte?*, el rebelde joven Benedetto Croce repone en un ensayo homónimo con las ideas exactamente opuestas: el arte *no* es utilidad, *no* es moral, *no* es conocimiento. Pronto estallará, en la estela de esos pronunciamientos, la *querelle du poésie pure*, acerca de si la poesía debe o no ser juzgada en términos de contenidos referenciales o de pura sonoridad. Ni la estética, en términos teóricos, ni la crítica de arte, en términos prácticos, pueden ponerse de acuerdo respecto de la pretendida especificidad del arte, y el choque entre concepciones opuestas a veces es radical. La convivencia de viejas y nuevas concepciones del arte se da como, por ejemplo, en la simultaneidad del Naturalismo y el Esteticismo, concepciones artísticas cabalmente opuestas. Markwardt parece pensar en esos antagonismos cuando alude a Leo Berg y su libro programático *El naturalismo* (1892) señalando que «la tenaz defensa de la tendencia, que se corona en la enigmática sentencia: ‘El arte es tendencia en sí’ [*Die Kunst ist sich selbst Tendenz*], una sentencia pensada claramente como contraposición a la formulación clásica: ‘la obra de arte es una finalidad en sí’ [*das Kunstwerk ist sich selbst Zweck*]. La moderna idea de propaganda se refleja así contra la clásica idea de autonomía» (Markwardt, 1964 V: 115).

Ese mismo año de 1892 empiezan a aparecer las *Blätter für die Kunst* (“Páginas para el arte”), publicación que seguirá apareciendo hasta 1919 y que constituye el mayor órgano del Esteticismo en lengua alemana, en manos del neorromántico “Círculo” en torno del poeta Stefan George.<sup>471</sup> Además de la magnética figura de su editor, moderno prototipo alemán de la “auratización de la personalidad del poeta” (C. Bürger),<sup>472</sup> otros destacados colaboradores serán los refinados escritores H. Von Hofmannsthal y Leopold von Andrian, y el poeta y erudito Friedrich Gundolf, quien insertará los postulados del grupo en el mundo de las Letras académicas.<sup>473</sup> Respecto de la cultura alemana, la revista pregona la exaltación de Nietzsche y el parejo repudio de lo prusiano. En la portada de cada número se anuncia idiosincrásicamente que la revista está destinada “a un cerrado círculo de lectores invitados por los colaboradores”, y en la presentación del primer número George proclama la misión de la publicación: «servir al arte, y en especial a la poesía y la escritura, desechando todo lo referido al Estado y la sociedad [*alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend*]. [...] Tampoco puede ocuparse de las mejoras del mundo y los sueños de dicha total en los que hoy, entre nosotros, se ve el germen de todo lo

<sup>471</sup> Un perfil de este autor con relación a la idea de autonomía estética –y su problemática tensión con lo político– se halla en el artículo de Manfred Durzak, 1974.

<sup>472</sup> En un discurso pronunciado nada menos que en el candente año de 1968, Gadamer comenzará diciendo: “El poeta Stefan George es un fenómeno singular en la literatura alemana, no solamente por su obra poética, sino, sobre todo, por la fuerza irresistible de su personalidad” (Gadamer, 1993b: 13).

<sup>473</sup> Es interesante que Gundolf, anti-kantiano y anti-positivista, repite el gesto consagratorio respecto de Goethe como figura emblemática del espíritu alemán, que poco antes de él los germanistas de orientación naturalista –como el austriaco Wilhelm Scherer– venían realizando con argumentos biográficos en la línea de H. Taine, y que pronto recogería –con intenciones distintas– la ‘filosofía de la vida’.

nuevo, que sin duda pueden ser muy bellos, pero que pertenecen a otro ámbito que al de la poesía» (George, 1967 I: 1).

En el mundo germano parlante, mientras avanzan el Positivismo y su ala estética, el Naturalismo, irrumpen las cabezas visibles del tardío Esteticismo germánico, como el vienés Hofmannsthal y el praguense Rilke. Cabe aclarar, sin embargo, que en no pocos casos, el Esteticismo entre los artistas del mundo alemán equivale a una plena conciencia de la materialidad del propio quehacer, renunciando a toda pretensión ideológica explícita en el sentido de aborrecer a la sociedad o denostar a la burguesía, y ciertamente sin visos de la autodestructividad de sus predecesores de los países vecinos. El pensamiento de Mallarmé orientó a muchos artistas finiseculares a procurar un desarrollo técnico superlativo en su campo,<sup>474</sup> retirándose de la posición socialmente beligerante de la generación anterior, los ‘poetas malditos’ y los decadentes. Esta concentración en el aspecto técnico sin un fuerte correlato vital se dio sobre todo en los países de habla alemana debido a la asincronía con sus pares de Europa occidental, y derivó en una corriente de Esteticismo sin dandismo ni decadentismo, y por lo tanto, sin mayor escándalo social. Respecto de esta generación, que se conoce como la de los ‘modernistas’, Andreas Huyssen ha indicado que “la insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte [...] fue puesta en cuestión desde su origen” (Huyssen, 2006: 5-6), lo cual generó cierta necesidad apremiante de marcar un territorio específico para la actividad artística y para aquellos consagrados a ella. Normalmente, la estrategia adoptada fue la de la exacerbación del hermetismo y el progreso técnico, llegando a veces al elitismo radical<sup>475</sup> de la “torre de marfil”. Pues «cuanto más abstracta y hermética es una obra, más puede reafirmar su autonomía ante la presión social en pos de conformidad» (Dörner / Vogt, 1996: 85).

Para el mundo de habla germana (tanto el Imperio prusiano como el de Austria-Hungría), la transición del siglo XIX al XX está signada, además, por la atomización social y la especialización de saberes, rasgos distintivos de la sociedad capitalista que llegan con demora – y muy súbitamente- a estas tierras. El nuevo antagonismo entre ‘comunidad’ (*Gemeinschaft*) y ‘sociedad’ (*Gesellschaft*) descrito por el sociólogo F. Tönnies era apenas el primer síntoma de un proceso complejo, que luego sería conceptualizado famosamente como “autonomización de esferas de valor” o “desencantamiento del mundo” por Max Weber o como “tragedia de la cultura” por Simmel, es decir, con mayor o menor pesimismo, pero siempre a nivel de una

<sup>474</sup> Cfr. por ejemplo su *dictum* “*Ce n’est pas avec des idées qu’on fait des vers, c’est avec des mots!*”, citado –¡con dos propósitos ideológicos virtualmente opuestos!- en Adorno/Benjamin, 1998: 134, y Kayser, 1954: 378.

<sup>475</sup> Muy idiosincrásica es la declaración atribuida por entonces a Arnold Schönberg, miembro egregio de esta generación, según la cual “si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte”.

constatación de la progresiva individuación humana y complejización institucional. En la academia germánica, el problema se expresa mayormente en el seno de un debate entre ciencias humanas y naturales, en el que se discute la reorganización del conocimiento dentro de la nueva formación social. En la opinión pública general, la crisis de valores –que verá en la guerra su “válvula de escape” (Lewis Coser)- se hace perceptible por doquier, desde el Estado hasta la familia; incluso después de la guerra, una de las voces más eminentes de entonces, Max Scheler, constatará respecto de los alemanes que “somos hoy como una selva virgen, en donde la unidad de la cultura nacional está perdida casi por completo” (Scheler, 1975: 8). Y no es preciso recordar el papel de catalizador de la esfera estética, que se presenta como modelo de institución unificadora para una sociedad atomizadora.<sup>476</sup>

Si en la literatura Stefan George es el máximo defensor del ‘arte puro’ del momento, el más importante teórico literario –o mejor dicho, inspirador de teoría literaria- es Wilhelm Dilthey, portavoz de la llamada *Lebensphilosophie* o “filosofía de la vida”, una corriente que encuadra la creación artística en el marco de las vivencias personales del creador.<sup>477</sup> En la *unio mystica* entre creador y creación propugnada por Dilthey y sus seguidores, en efecto, se promovía la incuestionabilidad de la denominada “falacia intencional” (Wimsatt / Beardsley) con el fin de ahondar en el misterio de la poesía, y aunque el propósito era ganar comprensión histórica de las obras y los artistas, se acababa incurriendo en un círculo vicioso desde el cual se describía cómo autor y obra bailaban un acompasado *pas de deux*.<sup>478</sup>

La característica fusión armónica entre vida y obra como norma de valor de este abordaje se aprecia, por ejemplo, en un temprano artículo de Dilthey sobre la dura crítica de Schiller a Gottfried Bürger (1875). Dilthey empieza dudando (curiosamente): “Cabe preguntarse si es lícito remontarse retrospectivamente de las producciones literarias a sus autores” (Dilthey, 1963: 211), y acaba condenando al poeta Bürger y su círculo con argumentos *ad hominem*: “Todos estos hombres hacen de sus sentimientos y de la conmovedora y fuerte expresión de los mismos un oficio. [...] todos ellos son filisteos [...] La vida y la poesía están separadas en ellos...” (Dilthey, 1963: 212). En *La imaginación del poeta* (1887), uno de los muchos textos preparatorios para una posible *Poética* que el autor jamás redondeó, contamos con lo más

<sup>476</sup> V. T. Eagleton, 1990, que recoge y explica para el público anglosajón todas las observaciones hechas por la crítica de izquierda alemana respecto del arte y la estética.

<sup>477</sup> A pesar de lo que parece indicar su título, el artículo de P. U. Hohendahl “Von der politischen Kritik zur Legitimationswissenschaft” ofrece un lúcido y rico tratamiento de Dilthey como teórico literario. Cfr. Hohendahl, 1983.

<sup>478</sup> Haferkorn reconoce en su estudio que la primera versión de su fundacional trabajo tenía serios impedimentos metodológicos porque «la Germanística –tanto como el autor- aún estaban por entonces bajo la influencia decisiva de la tradición de Dilthey» (Haferkorn, 1974: 115). Así, la ‘filosofía de la vida’ aparecerá como todo un lastre para la orientación socio-crítica que se desarrollara en los años sesenta. Sobre el papel ‘nacionalista’ de Dilthey como forjador de la literatura alemana que precisaba el Imperio prusiano, v. Peschken, 1972: 122s.

cercano a una definición diltheyana de la función del arte, cuyas resonancias nietzscheanas son un claro aire de época: “Hay arte siempre que se presenta algo, ya sea con sonidos o con un material sólido, que no tiene por fin el conocimiento de la realidad ni debe confundirse con la realidad, sino que debe satisfacer en sí el interés del contemplador. [...] El sentimiento de la vida quiere recrearse en sonidos, palabras e imágenes. [...] La función de la poesía es, ante todo en lo que se refiere a lo *primario*, despertar, conservar y vigorizar esa vitalidad” (Dilthey, 1945: 55-57).<sup>479</sup> En efecto, los valores del arte para la *Lebensphilosophie* son siempre la vitalidad y el placer, en contra del racionalismo seco y el academicismo rígido.<sup>480</sup>

El otro gran representante de la corriente es Georg Simmel, activo ante todo en el campo de la sociología, una ciencia recién llegada a Alemania. Ya en 1887, Simmel había publicado sus *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*, un ensayo olvidado, pero fundacional para una perspectiva sociológica genuina del arte, que trataba de penetrar en el cerrado ámbito estético con nuevas ideas, viendo en ese pretendido mundo aparte sólo una praxis cultural más. En 1890 introduce, en la estela de Durkheim, el concepto de “diferenciación social” (*soziale Differenzierung*), que le permite describir diferencias horizontales, verticales, espaciales y funcionales en el seno de una sociedad compleja, asegurándose así un principio para interrelacionar todos los campos de acción humana.

Simmel trata de pensar la obra de arte como un sistema cerrado, deliberadamente refractario al mundo exterior, pero integrado, a la vez, a un proceso cultural cada vez más complejo.<sup>481</sup> Tomando como punto de partida los marcos de los cuadros, que marcan la distancia estética entre las obras y la realidad, y no los cuadros en sí, dirá: «El carácter de las cosas depende en definitiva de si son totalidades o partes. Si una existencia autosuficiente, cerrada en sí misma, se determina sólo por la ley de su propio ser, o si aparece como miembro conectado a una totalidad [...]. Siendo la obra de arte lo que, fuera de ella, sólo puede serlo el mundo como totalidad o el

<sup>479</sup> Y de nuevo, en *Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual* (1892): “la finalidad del arte, de satisfacer duraderamente al gozador y exaltar su vida” (Dilthey, 1945: 236).

<sup>480</sup> “No debe buscarse la estética de nuestro siglo en los compendios y en los gruesos manuales. [...] Además la antropología y la historia del arte nos enseñan hoy a elevarnos por encima de todo gusto limitado de época por medio de la comparación de las formas y sus desarrollos, y a referirnos directamente a la naturaleza del arte” (Dilthey, 1945: 198).

<sup>481</sup> «A fines del siglo XIX, cuando la institución arte entra en crisis, dicha crisis no sólo se muestra en el achatamiento esteticista de la tensión entre los marcos institucionales y los contenidos de las obras aisladas, que se expresa en la idea de la obra de arte ‘pura’; también se hace visible una tendencia que está presente desde el inicio en el arte autónomo, si bien de forma velada: la de hacer que retroceda el proceso de escisión que separó al arte de la praxis vital. Mas las formas en las que se expresa dicho impulso en pos de superar la autonomía del arte no son por principio de calidad utópica, sino que participan del proceso de alienación que determina la historia de la sociedad burguesa. Fracturadas de manera irracionalista, puede descifrárselas en una tradición que va de Herder a Bloch, pasando por Bettina von Arnim. La índole contradictoria de tales tendencias se destaca en épocas de crisis; por caso, se las lee en la ensayística filosófico-cultural de Georg Simmel, cuyo problema inicial es la discrepancia entre la plenitud ilusoria y cada vez más creciente de los bienes culturales y el empobrecimiento cultural de los individuos» (Ch. Bürger, 1982: 13-14).

alma: una *unidad* de elementos aislados, se encierra, como un mundo en sí mismo, ante todo lo externo a ella» (Simmel, 1922: 46-47).

Sin embargo, en un ensayo de 1914 emblemáticamente titulado *L'art pour l'art* advierte sobre el peligro metodológico en el que la “ciencia del arte” (*Kunstwissenschaft*) puede incurrir al suscribir a esta corriente de “rigorismo estético” que peca de unilateralidad y cae víctima del discurso estético: «La obra de arte nos hace entrar a un ámbito cuyo marco excluye toda realidad mundana circundante, y por ende también a nosotros mismos en la medida en que formamos parte de ésta. [...] Así de paradójica y contradictoria es también en su expresión lógica la doble situación de la obra de arte: en efecto, es la formación totalmente cerrada en sí, eximida de la vida, y al mismo tiempo inscripta en el pleno flujo de la vida» (Simmel, 1990: 335-336).

Con la noción de “doble situación de la obra de arte”, Simmel anticipa en cierto modo a Adorno en lo que se refiere a una visión dual del fenómeno estético, según si se evalúa desde ‘adentro’ o desde ‘afuera’. El Esteticismo no es sino una mera exageración unilateral de un aspecto, con el fin de ocultar el otro: «la teoría de *l'art pour l'art* [...] básicamente excluyó todo aquello de alguna relevancia para la esencia y el valor de la obra de arte que en sí no estuviera del todo dentro de la esfera del arte» (Simmel, 1990: 336). Más que enriquecimiento, la consigna de *l'art pour l'art* ha empobrecido nuestro trato con las obras: «el arte sigue siendo ese mundo en sí mismo, según lo anuncia *l'art pour l'art*, a pesar de que y porque como su más profundo significado se revela *la vie pour l'art* y *l'art pour la vie*» (Simmel, 1990: 338).

A estos productos académicos, además, hay que sumarles la seminal *Estética* del joven György Lukács, a la sazón establecido en Heidelberg, así como la serie de ensayos escritos originalmente en húngaro y publicados en alemán bajo el sugestivo título de *El alma y las formas*,<sup>482</sup> trabajos, todos, escritos en la estela de la *Lebensphilosophie*.<sup>483</sup> Este primer Lukács tendrá –a pesar de sí mismo y de sus reposicionamientos posteriores- profunda influencia en la posterior estética de izquierdas en general y alemana en particular (de hecho, al término de la guerra Weber lo cita como ejemplo de “estético” más reconocido del momento en su discurso *La ciencia como vocación*). Como es propio de alguien formado a inicios del siglo XX y bajo la égida (lejana) de Dilthey, pero con la impronta sociológica impregnando fuertemente el aire, Lukács comienza por oponer *l'art pour l'art* y burguesía en tanto doctrinas y actitudes vitales, y en un artículo de 1909 señala a propósito del escritor Theodor Storm: “Espíritu burgués y ‘*l'art pour l'art*’: ¿cuánto abarca esta paradoja? Ciertamente que en otro tiempo no lo fue. [...] Y que el arte

<sup>482</sup> Para un tratamiento detallado de Lukács con relación a la categoría estética de autonomía, v. en especial Lindner, 1980, y P. Bürger, 1995: 60-70.

<sup>483</sup> El propio autor aclarará en un prólogo a la reedición de 1962 de su *Teoría de la novela* (un breve escrito en el que le quita todo mérito al volumen, salvo su valor histórico) su relación personal con la escuela filosófica de Dilthey y su progresivo apartamiento de la misma en favor del hegelianismo. Cfr. Lukács, 1985a: 281s.

se cierra en sí mismo y no obedece más que a sus propias leyes no era ninguna consecuencia de una violenta separación de la vida, sino que el arte se da por sí mismo, del mismo modo que todo trabajo honradamente hecho existe por sí mismo. Porque el interés de la colectividad, por la cual se produce todo, exige que el trabajo se haga como si no tuviera ninguna finalidad fuera de sí mismo y como si sólo existiera por la perfección cerrada en sí misma. Hoy se mira retrospectivamente con nostalgia esta época” (Lukács, 1985a: 99). Un artículo metodológico de un año después vuelve a mostrar el interés lukácsiano por aunar estética y sociología en una nueva historia de la literatura, que pueda dar cuenta de lo singular y lo general.<sup>484</sup>

El joven Lukács sostiene en tono apologético la idea de que la obra de arte es una “estructura cerrada en sí misma” (*in sich abgeschlossene Struktur*) en virtud de su radical “aislamiento” (*Isolation*) respecto de la realidad. Esta obra permanecerá por largo tiempo inédita debido a la propia negativa del autor a publicarla, acaso porque a diferencia de *El alma...*, la *Estética* plantea una división tajante entre estética y ética que el primer Lukács trabajaba con el concepto de ‘forma’ y que luego elaborará con la teoría del ‘reflejo’.<sup>485</sup>

Como es sabido, el húngaro efectúa un marcado viraje en sus planteos hacia 1922, asumiendo confesamente la militancia marxista: *Historia y conciencia de clase* (1923) es el compilado que proclama ese cambio, y con el que suele señalarse que comienza propiamente el ‘Neomarxismo’ en tanto revisión crítica de algunos postulados marxianos. En *La cosificación y la conciencia del proletariado* (incluido en dicho libro), Lukács reconoce que el principio de creación de la obra de arte como totalidad cerrada es algo no solamente epocal, sino también ideológico: “la creciente significación e importancia problemático-histórica de la teoría del arte y de la estética en la imagen global del mundo característica del siglo XVIII. [...] lo único que nos importa aquí es mostrar el fundamento histórico-social que ha llevado al planteamiento de esos problemas y ha dado la conciencia del arte una significación de importancia para la concepción del mundo, cosa que el arte no pudo tener nunca en anteriores estadios históricos. Eso no significa, por supuesto, que el arte haya experimentado al mismo tiempo un florecimiento comparable con el de otras épocas. Al contrario. [...] Pero lo interesante en este punto es la importancia ideológica, para el sistema teórico, que alcanza en esta época el *principio del arte*. Ese principio es la producción de una totalidad concreta a consecuencia de una concepción de la forma que se orienta precisamente al contenido concreto de su sustrato material y que, por lo tanto, es capaz de disolver en el todo la relación ‘casual’ entre los elementos y el todo mismo, superando así, como contrapuestos sólo aparentes, el azar y la necesidad” (Lukács, 1985b II: 64).

<sup>484</sup> V. Lukács, 1973.

<sup>485</sup> Cfr. P. Bürger, 1988, 412-421.

La lucha contra el ‘marxismo vulgar’ (por ejemplo, Lunacharsky, Plejanov y Zhdanov) y la búsqueda de la “particularidad” (*Eigentlichkeit*) del arte como nexo articulador de los planos objetivo y subjetivo atraviesan obsesivamente toda la estética de madurez lukácsiana. Para muchos críticos de izquierda, el Lukács neomarxista se parece demasiado aún al joven idealista: “Casi cincuenta años después de escribir la *Estética de Heidelberg*, publica Lukács la primera parte de su monumental *Estética*. Precisamente porque ésta se presenta como una estética sistemática marxista, sorprende la continuidad con los antiguos ensayos basados en la filosofía kantiana y en el vitalismo. [...] En ambos trabajos se trata de la ‘peculiaridad de lo estético’ (tal es el subtítulo de la *Estética*), y en ambos se esfuerza Lukács por delimitar la esfera de lo estético frente a la vida diaria (la realidad vivencial en la anterior terminología) por una parte, y frente a la esfera de lo científico (forma de validez teórica) por otra. Más asombrosa aún que la cercanía de los planteamientos es la de las propuestas de solución” (P. Bürger, 1996: 65-66).<sup>486</sup>

Un panorama básico del pensamiento de la época no estaría completo sin la mención de Max Weber, acaso el intelectual alemán más reconocido a fines de la Primera Guerra Mundial (de hecho, fue uno de los consultados a la hora de redactar la Constitución de la República de Weimar). Como en el caso de Simmel, con quien a menudo se lo compara por su común interés en la “diferenciación social” (tema *par excellence* de la sociología de la época, por lo demás), el primer trabajo en materia de estética de M. Weber es un estudio sociológico de la música (“Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”), comenzado en 1911 y recién publicado en 1921 (desde 1925, por decisión de Marianne Weber, incluido en *Economía y sociedad*). Más allá de este trabajo seminal y de que su muerte algo prematura interrumpió posibles líneas de investigación futura, el pensamiento de Max Weber no se detiene demasiado en la cuestión estética, pero sus breves comentarios sobre la cuestión y sobre todo su visión de conjunto de la sociedad moderna y occidental como resultado de la fragmentación de la razón mágico-religiosa hacen de éste una piedra angular para muchas posturas teóricas cruciales del siglo XX alemán (por ejemplo, la Teoría Crítica, incluyendo a sus epígonos: Habermas y Wellmer).

En 1922, aparece en forma póstuma el hoy gran clásico *Economía y sociedad*, donde Weber ofrece su descripción de la especificidad del arte con respecto a la religión, entre los que el autor ve una relación más o menos directa, y por ende problemática, sobre todo en vista de la secularización inherente a la modernidad: “La religiosidad ética, especialmente la fraternal, se sitúa en fuerte tensión con la esfera del *arte*, como el poder más irracional de la vida personal.

---

<sup>486</sup> Asimismo, parece muy simplista atribuirle el rol –que él siempre quiso autoatribuirse– de intérprete máximo del marxismo en lo referido a cuestiones de estética. Ernst Bloch supo observar: “También en Lukács aparece, a veces, todavía una apariencia abstracta de redondeamiento idealista, que es muy precisamente ajena al materialismo dialéctico” (Bloch, 1979 II: 389).

La relación primitiva entre ambas esferas fue la más íntima imaginable. [...] Sin embargo, cuanto más se constituye el arte en una esfera con su propia legalidad [*eigengesetzlich*] –en producto de la educación laica-, tanto más procura destacarse frente a los valores ético-religiosos. Toda actitud receptiva ingenua respecto al arte parte en primer lugar de la significación de su contenido y éste puede fundar comunidad. El descubrir de modo *consciente* lo específicamente artístico es cosa reservada en general a la civilización intelectualista” (Weber, 1992: 473).<sup>487</sup>

En otra versión de esta sección del tratado, publicada en forma independiente como “Consideración intermedia” (*Zwischenbetrachtung*) del artículo “La ética económica de las religiones universales” (1916), las mismas ideas prácticamente se repiten. Una formulación vale ser destacada *in extenso*: “Por lo que al arte respecta, la relación entre ética religiosa y arte conservará su armonía en tanto el artista creador experimente su obra como resultado de un carisma de “habilidad” (originariamente mágico), o bien del juego espontáneo. Esta situación se modifica con la evolución del intelectualismo y la racionalización de la vida. En efecto, bajo dichas condiciones, el arte se convierte en un cosmos de valores independientes, percibidos de forma cada vez más consciente y que existen por derecho propio [*Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewußter erfaßter selbständiger Eigenwerte*]. El arte adopta la función de salvación en este mundo, comoquiera que ello pueda interpretarse” (Weber, 1985 II: 107).

Contra Habermas, que frecuentemente cita estos y otros extractos de Weber en apoyo de su propia interpretación de la modernidad como ‘autonomización de esferas de valor’, P. Bürger ha señalado que en Max Weber el arte no aparece de manera uniforme como una institución racional, demostrando que Weber no tenía una visión tan integral y consecuente del arte.<sup>488</sup> De hecho, en más de una ocasión el arte es considerado por Weber una fuerza de carácter *arational* o *antirational*, y por ende no una praxis cultural conmensurable con la ciencia o la política, por ejemplo.

---

<sup>487</sup> Weber va más allá, incluso: “Por otra parte, la religiosidad siente constantemente la impresión de la innegable ‘divinidad’ de la obra de arte, y justamente la religión de masas tiene que recurrir siempre a medios ‘artísticos’ para la necesaria rapidez de su acción, y se ve en la necesidad de hacer concesiones a las exigencias mágicas e idolátricas de las masas. Sin olvidar que una religiosidad organizada de masas está muy enlazada con el arte a través de intereses económicos” (Weber, 1992: 474); “un equilibrio interior real entre la actitud religiosa y la artística, a tenor del sentido último (subjetivo) se dificulta, sin duda, de un modo creciente cuando se ha abandonado definitivamente el estadio de la magia o del puro ritualismo” (*ibid.*, 475).

<sup>488</sup> V. P. Bürger, 1983: 9-13. Al denunciar la forzada lectura que Habermas hace de este clásico no está solo: “Weber destaca el aprecio del que goza el arte en el mundo moderno, como antídoto contra la cada vez más intensa racionalización; de hecho –y este aspecto queda encubierto en Habermas- la estética filosófica encarna un impulso en contra de la modernidad, o sea, un impulso opuesto al proceso de diferenciación excluyente de las esferas de la vida y de los valores” (Jamme, 1999: 230).

Donde Weber sí ofrece una clara visión progresiva de las artes para discutir el problema del valor es en *El sentido de la "libertad de valoración" en las ciencias sociológicas y económicas* (1913). Allí dictamina que el historiador de arte debe aplicar su juicio estético según el logro racional y técnico de cada obra, de lo que parece desprenderse la convicción de que los lenguajes artísticos siguen una línea evolutiva y racional.<sup>489</sup>

En síntesis: los nombres de Simmel y Weber, entre tantos otros, dan cuenta de la irrupción finisecular en la academia alemana de la sociología, que invita a pensar todas las prácticas humanas como actividades culturales cuyo sentido se alcanza en una cierta matriz social. Aliada de la historia, de la antropología y de la economía, la nueva disciplina se consolida rápidamente en el mundo germano parlante, a veces con perspectiva crítica (es decir, de izquierda), y a veces, "libre de valor" (al decir de Weber). Durante las primeras décadas, estos nuevos criterios de estudio y reflexión sobre la cultura alentarán, en el terreno de las artes, las investigaciones sobre la función social de las mismas; L. Schücking publica su "Sociología de la formación del gusto" en 1931,<sup>490</sup> mismo año en que las "Jornadas de Sociólogos Alemanes", realizadas en Tubinga, dedican un importante espacio a la "sociología del arte"<sup>491</sup>. Con Max Scheler y Karl Mannheim como máximas referencias durante la República de Weimar, el avance del Nazismo interrumpirá abruptamente este desarrollo (Mannheim, ya una eminencia, se exilió en Inglaterra, y el aún joven René König, por ejemplo, debió emigrar a Suiza, donde pudo habilitarse como sociólogo), que recién comenzará a recuperarse en la década del cincuenta.<sup>492</sup>

Otra de las grandes nuevas corrientes del pensamiento alemán que surgen en la transición del viejo al nuevo siglo es la fenomenología, de la mano de E. Husserl, algunos de cuyos discípulos serán Heidegger, Ingarden y Moritz Geiger. En su cartesiana búsqueda de la 'pureza' del conocimiento, esta corriente concibió la estética a tono con la época, que buscaba una 'pureza' del arte, independientemente de la posición ideológica o vital.<sup>493</sup> Lo cual se aprecia en Geiger, quien acaso haya sido el fenomenólogo que más se abocó específicamente a los problemas de estética: "la gran conquista de la *Crítica* kantiana del juicio es haber fundamentado

<sup>489</sup> Este escrito metodológico es interesante por su significado filológico: el término *Wertsphäre* o "esferas de valor" –favorito de Habermas– aparece aquí recurrentemente.

<sup>490</sup> En español, traducido como *El gusto literario*.

<sup>491</sup> V. T. Neumann, 1968: 6. En rigor, los primeros capítulos del trabajo de Th. Neumann contienen un apretado panorama histórico de la sociología del arte en el siglo XX, con explícita intención reivindicativa.

<sup>492</sup> Menos por su metodología que por su tradición, vinculada al marxismo y/o a lo francés, la sociología fue una asignatura especialmente perseguida por los nazis. M. Maren-Grisebach observará a fines de los sesenta, en pleno período de revisión metodológica de las Ciencias Sociales y Humanas: "En efecto, el Marxismo y todos sus desarrollos es el cimiento necesario para un método sociológico" (Maren-Grisebach, 1970: 81).

<sup>493</sup> Dicha 'pureza' estética –entendida como desvinculación entre las artes y sobre todo como autorreferencialidad–, por ejemplo, aparece en el ensayo *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega: "La aspiración del arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como solo arte, sin más pretensión" (Ortega, 1983: 385).

filosóficamente y asegurado la autonomía del dominio estético, su independencia con respecto a otras comarcas del ser o del valor. [...] Si la estética, pues, no ha de crearse normas valiéndose de otras categorías axiológicas, sólo queda una solución: la esencia de lo bello debe inferirse de la observación de los objetos bellos, de su origen, de su manera de ser percibidos y vividos por el sujeto” (Geiger, 1951: 31).<sup>494</sup>

#### 4. Guerras y vanguardias

En Viena, en Berlín, en Praga, el nuevo siglo comienza con la típica sensación mixta de estancamiento y afán de novedades que atraviesa a toda la *belle époque*. Salvo en el estrecho marco del todavía vivo kantismo (la *Ästhetik* de Richard Hamann es de 1921, por ejemplo) y la gnoseología moderna (dominada entonces por Husserl), que ante todo se ocupan del juicio estético como instancia cognitiva, en los demás ámbitos se busca reelaborar la presunta independencia del sistema artístico, ya sea provocándole una implosión desde sus bases (las vanguardias), ya religándolo a la vida práctica (Benjamin), a la vida ‘profunda’ (Heidegger), a la militancia (Bloch, Lukács, Brecht), o directamente a la política partidaria (el ‘realismo socialista’ o la literatura chauvinista de los nazis): todas ellas, respuestas a la exageración y la radicalización del valor del arte (y del artista) perpetrada por el Esteticismo. Estos ataques son casi siempre una contra-reacción, y por ende, no sólo cuestionan las posiciones de *l’art pour l’art*, sino que terminan poniendo en duda a todas las sub-ideas que se habían venido aunando bajo el concepto de ‘autonomía del arte’. Tras la derrota y la disolución de los respectivos Imperios alemán y austro-húngaro, en 1918, Alemania y Austria atravesarán una década de crisis político-cultural y económica –marcada por democracias débiles y gobiernos sin representatividad- que desembocará, en menos de quince años, en la pangermánica dictadura hitleriana. Y ésta, a su vez, socavará todas las bases que permitan pensar en una estética autónoma y en un sujeto autónomo, provocando la virtual desaparición del tratamiento del tema incluso hasta mucho después, en plena reconstrucción y posguerra.

Peter Bürger ha elaborado sus primeras y más productivas reflexiones sobre la categoría de autonomía estética justamente en torno al fenómeno de las vanguardias como destacado momento de autocrítica por parte del arte: “con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. [...] Sólo después de que con el esteticismo el arte

<sup>494</sup> Al especular sobre los motivos del doble interés juvenil de Adorno por la fenomenología y por el arte, H. Scheible afirma: «Si bien a Husserl el arte le resultaba muy ajeno, en su filosofía se nota, sin embargo, un momento estético fuertemente marcado» (Scheible, 1999: 33).

se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su ‘pureza’; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital [*Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen*], descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social” (P: Bürger, 1997: 62). Pues lo distinto y novedoso de los colectivos vanguardistas es que constituyen la primera instancia de la historia en que la denuncia del Esteticismo es realizada desde el interior del campo artístico, por boca de artistas —e incluso de grandes artistas—; Karl Kraus lo diagnosticó redondamente en la Viena de principios del siglo XX al decir, no sin ironía: “Los artistas escriben ahora contra el arte y hacen campaña a favor de la anexión a la vida” (Kraus, 1981: 51). Por ejemplo, en uno de los más conocidos manifiestos y programas de las vanguardias en Alemania,<sup>495</sup> el ensayo *De lo espiritual en el arte* (1911), el ruso-germano Vasili Kandinsky dice: “El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el *pan cotidiano*, que sólo puede recibir en esta forma. Cuando el arte se sustrae a esa obligación queda un vacío. [...] En los períodos en los que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos que se derivan de ellos atontan al alma abandonada, se opina que el arte ‘puro’ no ha sido dado al hombre para fines especiales, sino que es ‘gratuito’, que el arte existe sólo para el arte (*l’art pour l’art*)” (Cirlot, 1995: 49). Y ya en la fase de consolidación de la Bauhaus, con la que proponía una recuperación de los talleres y artesanados por oposición a la academia y la especialización, Walter Gropius escribe: “La extendida opinión de que el arte es un lujo es la nociva consecuencia del espíritu del pasado que aisló los fenómenos (*l’art pour l’art*) y les arrebató su carácter conjunto. [...] Con el desarrollo de las academias, el arte popular fue desapareciendo progresivamente y sólo quedó el arte de salón, separado de la vida” (Cirlot, 1995: 228-229).<sup>496</sup>

Queda por contestar la pregunta de por qué si estos movimientos fueron tan radicales a nivel institucional, no suscitaron mayores discusiones teóricas más allá de los consabidos ‘debates’:<sup>497</sup> el del Expresionismo, los cruces entre Benjamin, Brecht, Lukács, Adorno, etc. No hay duda de que estas polémicas, a las que habría que sumar algunos nombres hoy más olvidados, rozaron siempre de cerca la cuestión, sobre todo en su búsqueda de definir la función social del arte;

<sup>495</sup> ‘Vanguardias’ es un colectivo siempre riesgoso, pues presupone que todos los artistas se habrían afiliado a algún movimiento de entre los que tenían para elegir. Para los enfrentamientos del momento, cfr. los duros ataques al Expresionismo de Richard Huelsenbeck (De Micheli, 153) y de Grosz al Expresionismo, el Constructivismo, y la Bauhaus (*ibid*, 111-113).

<sup>496</sup> Incluso el (muy) joven Adorno puede invocarse en esta serie: en una apología del Expresionismo redactada en 1920 anuncia: “Las oxidadas alambradas entre la vida y el arte se han dislocado; ambos son *uno* en cuanto efecto de la gran vivencia de su tiempo” (Adorno, 2003: 289).

<sup>497</sup> Muchos de estos debates jamás tuvieron lugar como tales, en tanto no siempre los implicados se leían entre sí al mismo tiempo (algo comprensible en épocas de guerra y de exilio), y son un producto posterior de la historia de la cultura o de la industria editorial.

pero lo que se discutía en ellos normalmente era el valor del nuevo arte por oposición al antiguo, o clásico. El propio P. Bürger, advertido de que si las vanguardias fueron algo tan intenso resulta extraño que las discusiones teóricas del momento no lo reflejen en su justa medida, ha indicado que la mayoría de estos pensadores argumentaron siempre dentro de la “institución arte/literatura” moderno-burguesa, por lo que la autonomía no dejó de ser jamás un presupuesto obvio y acrítico.<sup>498</sup> Pero muchos reclamos concretos de los vanguardistas resultaron especialmente lúcidos a la hora de denunciar a la tríada idealista que desde el 1800 constituyó, a menudo en forma velada, el criterio de valor del arte (autor independiente y original, obra inútil y acabada, receptor contemplativo y desinteresado). Algunos colectivos de vanguardia propusieron alternativas tales como un autor colectivo (el Productivismo), o bien una obra inconclusa y efímera (el Dadaísmo),<sup>499</sup> como modos de atender contra los instituidos sistemas de creación, distribución y recepción.

Una trayectoria prototípica del período es la de Thomas Mann, no por azar elegido como modelo del escritor burgués y progresista por Lukács.<sup>500</sup> En la obsesiva relación culposa y devota que este autor establece con el arte<sup>501</sup> se articulan casi todos los conflictos artísticos de la época, desde la orgullosa conciencia del artista que denuncia a una sociedad mezquina hasta los reproches hechos al arte como actividad estéril y autocomplaciente; incluso las permanentes desavenencias con su hermano mayor, Heinrich, trazan un buen esquema de las polaridades que por entonces dividían a los artistas en ‘esteticistas’ y ‘comprometidos’. Tanto la obra ensayística como la de ficción de Thomas Mann están atravesadas por el problema vocacional y profesional del arte frente a la concepción socio-económica y moral de la burguesía capitalista, que se había consolidado firmemente durante la época Guillermina. A este antagonismo (ya un tópico desde el Romanticismo), Mann le sumaba la oposición idiosincrásica entre lo latino o mediterráneo y lo germánico o nórdico, puesto que consideraba a la cultura alemana especialmente problemática para el goce estético; y del tratamiento narrativo de ambas oposiciones surgieron obras como *Tonio Kröger* o *La montaña mágica*. En el equívoco auto-retrato de posguerra provocativamente titulado *Consideraciones de un apolítico* (1919), donde intentaba presentarse como un esteticista *sui generis*, Mann concluía diciendo: “Es tiempo de hablar del arte. Hoy en día se considera que debe aspirar a un fin, que debe apuntar al perfeccionamiento del mundo,

<sup>498</sup> Cfr. en especial P. Bürger, 1980: 35-48, 92-97, y 117-127; 1978: 11-20; y 1983: 45-52 y 128-135. Provocativamente, Lambert Zuidervaart ha afirmado idéntica cosa acerca del propio P. Bürger (v. Zuidervaart, 1990).

<sup>499</sup> Liessmann destaca la “acentuación de una clausura interna como característica de autonomía”, que “significa que la obra de arte existe como un todo en sí mismo, que no es menesterosa de ninguna relación con un exterior” (Liessmann, 2006: 94).

<sup>500</sup> Cfr. Lukács, 1969.

<sup>501</sup> A propósito de su última obra, *Confesiones del estafador Félix Krull* (1954), dirá: “Se trataba, naturalmente, de una nueva versión del tema del arte y del artista” (Th. Mann, 1971: 44).

que debe tener consecuencias morales. Pues bien, la manera en que el artista *perfeccionaba* la vida y el mundo era, cuando menos primitivamente, muy diferente al modo políticamente mejorador: era la de la transfiguración y la idealización. El arte primigenio, natural, ‘ingenuo’ era una manera de ensalzar y celebrar la vida, la belleza, el héroe, la gran hazaña” (Th. Mann, 1978: 580-581). Y poco más de treinta años después, tras haberse transformado en el intérprete extra-oficial de la Alemania antihitleriana, diría algo no demasiado lejano, ratificando así su ambigua posición ante una sociedad que le reclamaba hacer explícito su progresismo y su compromiso: “Me resultaría imposible censurar al artista que declarara que la mejora del mundo en el aspecto moral no es asunto de sus semejantes, que él ‘mejora’ el mundo por otros medios que la enseñanza ética, es decir, fijando la vida del mundo” (Th. Mann, 1975: 305).

Como es dable pensar, la ‘guerra total’ –y el casi inmediato ascenso del totalitarismo que la sucedió en los países derrotados- obligó a extremar las posiciones teórico-prácticas del mundo intelectual, enfrentando a los fiscales y a los abogados de la autonomía del arte. Un nuevo factor clave que caldeó por entonces las discusiones fue el fenómeno –tan propio de la cultura de masas- de la estetización de la política y su “continuación por otros medios” en la guerra (Clausewitz). La guerra queda asociada, con pesimismo o con optimismo, al Esteticismo decimonónico y su protesta virulenta contra el orden social liberal-burgués. En la novela *Huguenau* (1932), última parte de la trilogía *Los sonámbulos*, Hermann Broch se vale de ciertos tópicos culturales para describir la crisis de los valores occidentales hacia el fin de la Guerra Mundial y enumera: «la guerra es la guerra, *l’art pour l’art*, en la política no hay escrúpulos, negocios son negocios. [...] ¡ah, todo esto es el estilo en el que piensa nuestra época!» (Broch, 1978: 496).<sup>502</sup> Empezando por la asociación arte/guerra, la consigna esteticista es yuxtapuesta a otras consignas estereotipadas que según el autor expresan el cinismo contemporáneo (en su estudio *Hofmannsthal y su época* (1955), Broch ahondará precisamente en esa crisis epocal, y Hofmannsthal aparecerá como el máximo representante austriaco del período). Para la ya trillada denuncia de la inmoralidad del Esteticismo, la asociación entre ciertas posturas artísticas y el culto bélico opacó más aun las diferencias entre ‘autonomía estética’ y *art pour l’art*: «En Broch, se habla casi exclusivamente de radicalismo estético y de *l’art pour l’art*, por lo que la diferencia entre el concepto de autonomía y una doctrina artística excluyente parece esfumarse. La fundamentación de la autonomía fue el presupuesto para la noción de que el arte existe a

---

<sup>502</sup> «El ensayo integrado en esta novela de Broch ‘Decadencia de los valores’ es una teoría –inspirada por Max Weber y hoy retomada por Niklas Luhmann- de la diferenciación y autonomización de los parciales sistemas sociales» (Lützel, 1988: 7).

causa del arte, sólo que de ningún modo hay que equiparar ambas categorías» (Žmegač, 1988: 16).<sup>503</sup>

Dicha asociación entre arte y guerra fue lo que movilizó definitivamente a Walter Benjamin a repensar el estatuto del arte y su función social en un mundo crecientemente tecnificado y masificado. Como lo muestra a las claras el temprano “Diálogo sobre la religiosidad contemporánea” (1912),<sup>504</sup> pero en todo caso se ve sistemáticamente ya desde la década del 20, el pensamiento estético de Benjamin se articula en torno de la sensación de retiro del arte respecto de la praxis vital.<sup>505</sup> Conforme los totalitarismos se consolidaban en Europa, el *Literator* —como le gustaba llamarse— trató de pensar a fondo las confusas relaciones entre el viejo concepto de arte y la nueva sociedad, valiéndose ante todo de los nuevos elementos de análisis marxista. En un gesto característico de las ambivalencias que su generación sintió hacia la técnica, Benjamin confiaba en que el desarrollo técnico, que había hecho estallar los tradicionales modos de producción y recepción, haría posible una nueva práctica artística, que a su vez requeriría una nueva percepción teórica y acabaría con la forma de recepción contemplativa y pasiva que denomina ‘aura’, concepto con el que define la recepción propia del arte autónomo. En su celeberrimo ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) dirá: “las obras de arte más antiguas nacieron, como sabemos, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. [...] *el valor único de la obra de arte ‘auténtica’ tiene su fundamentación en el ritual en cuyo seno tuvo su valor de uso originario.* [...] Y ese culto profano a la belleza, que se configura con el Renacimiento para mantenerse vigente por tres siglos, permite que reconozcamos claramente aquellos fundamentos también tras ese plazo en la primera sacudida seria que vino a afectarlos. Es decir, cuando con la aparición del primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario, la fotografía (coetánea al despuntar del socialismo), el arte siente la cercanía de la crisis que, tras otros cien años, se ha hecho indiscutible, reaccionando con la doctrina de *l’art pour l’art*, doctrina que sin duda constituye una teología del arte. Luego ha surgido de ella, y además directamente, una teología negativa del arte, en forma de la idea de un arte *puro* que no sólo rechaza cualquier

<sup>503</sup> Más adelante, agrega Žmegač: «El uso ampliamente libre que Broch hace del concepto de *l’art pour l’art* le permite a este autor conferirle diversas valoraciones. Rara vez esta fórmula se corresponde con el fenómeno al que se alude cuando se habla de Baudelaire o de Wilde, por ejemplo; mayormente es la forma abreviada para el aislamiento artístico moderno, para la alienación estética, por así decirlo» (Žmegač, 1988: 17).

<sup>504</sup> Donde ya leemos: “Me parece que deberíamos liberarnos de esa mistificación propia de filisteos, del ‘arte por el arte’” (Benjamin, 1998: 54).

<sup>505</sup> Un texto de índole experimental como *Dirección única* (1928) comienza definiendo un programa intelectual: “Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura...” (Benjamin, 1987: 15).

función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual. (En poesía sería Mallarmé el primero en alcanzar tal posición.)” (Benjamin, 2008: 58-59).

Como se ve, Benjamin sólo puede pensar hostilmente hacia la escuela del *art pour l'art*, uno de cuyos articuladores, Baudelaire, le parecía ser el poeta-plataforma de la modernidad estética.<sup>506</sup> En la célebre carta que su corresponsal y amigo T. W. Adorno le envía el 18/3/1936 desde Londres con motivo de la lectura de ese trabajo, éste le endilga una proverbial falta de dialéctica, por la que sólo el arte nuevo estaría afectado por la técnica y por ende revistiría un carácter emancipador, mientras que el arte autónomo (del que para Benjamin el Esteticismo es el ápice) sería no-técnico y por lo tanto, regresivo.<sup>507</sup> Adorno dirá, entre halagos y reproches: “Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente” (Adorno/Benjamin, 1998: 137), recordándole que “la autonomía, es decir, la forma material de la obra de arte, no es idéntica al momento mágico que hay en ella” (*ibid.*, 135). Con todo lo innovador y original de su pensamiento, Benjamin pertenece a la generación que creció en la desconfianza hacia todo gesto esteticista, y la noción adorniana de un progreso técnico y material propio de las artes le parecía sospechosa como cualquier determinación venida desde el interior del arte mismo.<sup>508</sup>

Respecto de la posible ‘función’ del arte en la nueva sociedad, como sea, la conclusión de Benjamin en este trabajo era por demás elocuente: “‘*Fiat ars, pereat mundus*’, nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es al fin sin duda la perfección total de *l'art pour l'art*. [...]”<sup>509</sup> *Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte*” (Benjamin, 2008: 85).

Benjamin es un miembro ‘excéntrico’ del grupo de intelectuales reunidos en torno a las figuras de F. Pollock y M. Horkheimer, conocido como ‘Teoría Crítica’ gracias a las elaboraciones teóricas de este último. De especial relieve para el caso alemán, la denominada

<sup>506</sup> El propio Benjamin ha notado, no obstante, que Baudelaire guardaba una relación tensa con el Esteticismo *tout court*: “La ruptura tajante con *l'art pour l'art* para Baudelaire sólo tenía valor como actitud, permitiéndole dar a conocer el campo de juego que tenía a su disposición en cuanto literato” (Benjamin, 2008: 110).

<sup>507</sup> Para una visión en conjunto de Benjamin y Adorno como teóricos de la autonomía del arte, v. Recki, 1988.

<sup>508</sup> En la citada carta, Adorno celebra que Benjamin rescate al cine *kitsch* por comparación con el “de nivel” y declara sin ambages que “*l'art pour l'art* necesitaría también esa salvación” (Adorno/Benjamin, 1998: 135). La insistencia en rescatar al Esteticismo por sus desarrollos formales será una línea constante –y algo solitaria– del pensamiento adorniano. En su última entrevista con el *Spiegel*, en 1969, aún dirá ante la imputación de promover una actividad académica alejada de la realidad: «La expresión ‘torre de marfil’ no me da ningún miedo. Dicha expresión conoció mejores días, cuando la usó Baudelaire» (Adorno, 1998 XX 2: 403).

<sup>509</sup> “La doctrina de *l'art pour l'art*, que quiso liberar al arte de todos sus vínculos y, por decirlo así, asegurarse su aura por mor de ella misma, es por tanto para Benjamin también una ‘teología del arte’, es más, una ‘teología negativa’” (Liessmann, 2006: 115).

‘Escuela de Frankfurt’ (como se llamó a los investigadores nucleados en el *Institut für Sozialforschung* con sede en esa ciudad y con Max Horkheimer a la cabeza), cuya recepción en la propia Alemania es al principio virtualmente nula, dada la situación política, y que llegará recién después de la guerra.<sup>510</sup> Durante el régimen Nacionalsocialista, la mayoría de los miembros se exilian en los Estados Unidos. En este contexto específico, de este grupo hay que destacar además los escritos de Herbert Marcuse y Theodor Adorno, que también se interrogan – claro que con formulaciones personales y posturas diversas– sobre el problema del arte en el mundo contemporáneo, esencialmente violento. Ejemplos notables de esta etapa son los ensayos “Sobre el carácter afirmativo de la cultura” (1937), de Marcuse; “George y Hofmannsthal. Sobre su epistolario: 1891-1906” (1939-1940), de Adorno; y “Arte nuevo y cultura de masas” (1941), de Horkheimer.<sup>511</sup> En 1943, la *Dialéctica del Iluminismo* de Horkheimer y Adorno instala definitivamente las bases del debate acerca del sentido del arte en paralelo a la industria moderna; la ‘Escuela’ alcanzará con el tiempo el rango de referencia insoslayable a la hora de analizar las relaciones entre el arte, las demás esferas y la vida en el seno del capitalismo desarrollado.

En un discurso de noviembre de 1933 (conocido como el de la ‘revolución total’), el “ministro estatal de ilustración del pueblo y propaganda” (*Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda*) Joseph Goebbels anuncia: “La revolución que hemos hecho es total. Ha capturado todos los ámbitos de la vida pública y los ha reconfigurado de raíz. [...] Esto también se aplica al arte. El arte no es un concepto absoluto; sólo cobra vida en la vida del pueblo. Acaso ésa fue la peor violación de los hombres artísticamente creadores de épocas pasadas: que ya no entablaban una relación orgánica con el pueblo mismo, por lo que perdieron las raíces que les suministraban diariamente nuevos nutrientes. El artista se apartó del pueblo; así renunció a las fuentes de su fecundidad. De aquí surgió la amenazante crisis de los creadores culturales en Alemania” (Hofer, 1957: 89).<sup>512</sup> Desde ese año, los nazis fueron acabando paulatinamente con toda posible

<sup>510</sup> Sobre la Escuela de Frankfurt, una obra de referencia en lengua alemana sigue siendo la de Rolf Wiggershaus (1986), no traducida a casi ningún idioma. En el ámbito internacional, el referente máximo es la de Martin Jay (*La imaginación dialéctica*), si bien fue escrita en 1973 y sólo cubre hasta 1950. Muy superior –sobre todo para la cuestión estética– resulta Berman, 1989 (no traducida al español).

<sup>511</sup> Hoy disponibles en, respectivamente: Marcuse, 1965: 56-101; Adorno, 2008b: 171-208; y Horkheimer, 1973: 115-137. Este último merece destacarse, pues rara vez este filósofo se enfocó en el problema del arte, siendo sus campos de estudio la ética y la epistemología (Martin Jay lo reivindica como pensador en cuestiones de estética, pero luego sólo puede mencionar este único artículo; v. Jay, 1996: 175s.). Acaso por el contexto del exilio, Horkheimer combina aquí referencias de diversas nacionalidades y épocas; importante es su apelación al estudio de J. M. Guyau *L’art au point de vue sociologique* (1930), que tras la supresión de la sociología en Alemania volverá a ser considerado un modelo *faut de mieux* (por ejemplo, aún en T. Neumann, 1968).

<sup>512</sup> Poco antes, el 22 de septiembre de 1933, se había emitido el decreto de creación de la *Reichskulturkammer*, el departamento que se ocupaba de todos los asuntos artísticos unificados y bajo la órbita de Goebbels, quien explicaba así la nueva agencia oficial: «He ahí también el sentido de la *Reichskulturkammer* [...] Representa la unión de todos los creadores [*Schaffenden*] en una unidad cultural espiritual [*geistige Kultureinheit*]. [...] El Estado

discusión de categorías y criterios de valor más allá del fin inmediato de lo que consideraban el ‘bien público’ (prosperidad, confianza, homogeneidad, salud, moralidad, etc.), y forzaron a muchos exiliados, como contraefecto, o bien a politizar solapadamente sus obras artísticas, o bien a tomar partido explícito contra el *Reich*, haciendo que también fuera del país resultara imposible defender una presunta autonomía del arte. En suelo alemán, el ascenso del más cruel de los totalitarismos –sin olvidar las guerras concomitantes que su política expansionista acarrea- supone un claro retroceso tanto del ideal autonomista (la experiencia estética tiene los mismos derechos que la experiencia cotidiana) como del ideal esteticista (la experiencia estética es netamente superior a la experiencia cotidiana), ahora a favor de una cooptación del sistema artístico y el ámbito estético al servicio de la política de Estado chauvinista y totalitaria. A diferencia de la restauración decimonónica, en la que el aparato cultural –entendiendo por tal al sistema educativo, los medios de comunicación, y otras formas de la vida social- avalara una versión *light* de la idea de autonomía del arte, invitando a celebrar y valorar los logros del arte con criterios ‘puramente’ estéticos en la medida en que se garantizara al unísono la imposibilidad de toda crítica social y política, el Nacionalsocialismo predicó una alineación total e incondicional, sin admitir interpretaciones formales o técnicas. El explícito *Kritikverbot* – “prohibición de criticar”- regía sobre el juicio estético con amenaza de muerte, y la supresión del denominado *entartete Kunst* o “arte degenerado”, que incluía el arte vanguardista y gran parte del arte contemporáneo, hacía difícil imaginar nuevas búsquedas en materia de teoría y de praxis artística. Pierre Bourdieu ha señalado con acierto que «La autonomía no se reduce, como se ve, a la independencia concedida por los poderes: un alto grado de libertad para el mundo del arte no se marca automáticamente por las afirmaciones de autonomía [...]; y a la inversa, un alto grado de coerción y de control –por ejemplo a través de una censura muy estricta- no necesariamente entraña la desaparición de toda afirmación de autonomía cuando el capital colectivo de tradiciones específicas, de instituciones originales (clubes, diarios, etc.), de modelos propios, es lo bastante importante» (Bourdieu, 1998: 361). Esta relación flexible entre autonomía del arte y presión del Estado puede aplicarse, en el caso alemán, a la Restauración decimonónica y a otros momentos de fuerte control oficial respecto de la cultura, pero de ninguna manera al régimen nazi, que suprimió brutalmente todas las “tradiciones específicas” y las “instituciones originales” del mundo de las artes.

---

quiere extender su mano protectora sobre ellos. Los artistas alemanes deben sentirse acogidos bajo su patronazgo [*Patronat*], y recobrar así el sentimiento gozoso de que en el Estado son tan indispensables como quienes crean los valores de su existencia material» (Hofer, 1957: 96).

## 5. Alemania, entre la reconstrucción y la división

Entre las décadas de 1920 y 1930, en Europa Central y Oriental habían comenzado a desarrollarse algunos movimientos que serían de profunda importancia para la historia global del concepto de autonomía estética, como el ‘formalismo’ ruso (con V. Shklovsky a la cabeza) y el ‘estructuralismo sociológico’ de Mukarovsky en Checoslovaquia.<sup>513</sup> Se trataba de nuevos abordajes del fenómeno estético, provenientes de la filosofía o de la lingüística, y con énfasis en la literatura. Su carácter relativamente novedoso y sobre todo su extracción extranjera los hacía sospechosos a los ojos del régimen nazi, por lo que hasta 1945 quedaron excluidos de mayor consideración; luego se fueron filtrando de a poco,<sup>514</sup> mientras se echaba a andar la reconstrucción de la Alemania de posguerra.

Distinta suerte corrió, en cambio, el ‘inmanentismo’, cuyo máximo precursor fuera el polaco Roman Ingarden (su obra clave, el tratado *La obra de arte literaria*, se había publicado en alemán ya en 1931<sup>515</sup>): «En el horizonte fenomenológico, R. Ingarden ha sentado las bases de la valoración autónoma de la obra de arte en vista de sus cualidades de valor [*Werteigenschaften*] estético» (Grübel, 1996: 611).<sup>516</sup> La influencia de la ‘interpretación inmanente’ llegaría a ser enorme en la joven República Federal Alemana, cuando el país fue oficialmente dividido a partir de 1949:<sup>517</sup> en tanto concentración en el plano material de la obra de arte, legitimaba una deliberada –y oportuna– despreocupación por el entorno, permitiendo atenerse a la poetología sin entrar en conflicto alguno con los acuciantes problemas políticos e ideológicos de la nación: «El reaseguro de una ‘libertad del arte’ en la Constitución de la RFA, como reacción al sometimiento fascista de la literatura y el arte bajo el ‘interés del Estado’, debía y debe proteger a la comunicación literaria de la intervención estatal. Pero así volvía a confirmarse también –y ahora como derecho constitucional– una premisa pos-idealista de la estética y la concepción de la literatura burguesas: la escisión por principio de las dimensiones político-práctica y artístico-literaria del quehacer cultural» (L. Fischer, 1986: 91-92).<sup>518</sup> Este inmanentismo suponía la

<sup>513</sup> Cfr. Mukarovsky, 1936.

<sup>514</sup> En verdad, estos enfoques –junto con el del rumano Roman Jakobson– recién llegan plenamente a suelo alemán en los años sesenta, por intercesión del estructuralismo francés.

<sup>515</sup> W. H. Pott insiste, sin embargo, en que ya en los años treinta «probó ser exitosa la definición ontológica de la poesía como esencia independiente [*eigenständige Wesenheit*], orientada en la fenomenología de Husserl» de R. Ingarden (W. Pott, 1976: 23).

<sup>516</sup> La importancia de Ingarden como introductor de una metodología ‘formal’ consecuente no puede ser olvidada, y la ‘estética de la recepción’ –sobre todo W. Iser– lo reivindicaría profusamente durante la crisis cultural de fines de los sesenta. Para una evaluación actual, cfr. N. Schneider, 2002: 149

<sup>517</sup> Christa Bürger desliza incluso la opinión de que por su natural adaptabilidad ideológica, el Inmanentismo «habría podido ser, durante el Tercer Reich, un activo método progresivo [*fortschrittlich*], si bien sólo limitadamente» (Schröder, 1982: 152)

<sup>518</sup> Apreciaciones muy similares pueden hallarse, también, en Michaelis, 1986: 612-613.

aceptación ilimitada de un cierto aspecto del postulado de autonomía,<sup>519</sup> a saber: el que insiste en la compulsiva prescindencia de los factores exógenos a la hora de evaluar una obra de arte, y por ende impidió que se lo discutiera en todas sus dimensiones, haciéndolo invisible e insustancial; de aquí que quienes luego se ocuparan del problema formulen siempre la misma queja explícita acerca del adelgazamiento empobrecedor de la noción de arte: «La inmanencia textual no era un método interpretativo: era –pero eso recién se entendió retrospectivamente, en la estela del movimiento estudiantil- un sistema de defensa y neutralización ante la realidad» (Ch. Bürger, 2003: 19). Será recién con la retirada de esta tendencia que comience a discutirse seriamente acerca de su presupuesto fundamental (y justamente nunca explícito): la autonomía de la obra de arte.<sup>520</sup>

El análisis literario inmanente muestra una continuidad metodológica que, pese a todas las sospechas ideológicas, logró perdurar hasta la década del 60 (P. Rusterholz no duda en calcular exactamente que «La así llamada ‘interpretación inmanente de la obra’ [*werkimmanent Interpretation*] apenas es criticada como paradigma predominante de la teoría literatura desde 1945 hasta 1966»; Arnold / Detering: 1996, 366). Los teóricos literarios más importantes a nivel formativo son Emil Staiger –sus *Conceptos básicos de poética* (1946) se volvió rápidamente un clásico escolar- y sobre todo, Wolfgang Kayser y su técnica de la ‘interpretación inmanente’, un concepto que Kayser, sin embargo, no utiliza en su exitoso tratado *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1948),<sup>521</sup> donde define: “cada obra de arte es un todo completo y sólo puede ser entendida a través de su propia esencia. El conocimiento de un autor no puede proporcionar ninguna ayuda para la interpretación adecuada de la obra” (Kayser, 1954: 53).<sup>522</sup> Ese mismo año, empero, expresando una profunda insatisfacción con sus colegas, Curtius apunta en el comienzo de *Literatura europea y Edad Media latina* (1948): “La moderna ciencia de la literatura [*Literaturwissenschaft*] –la de los últimos cincuenta años- es un fantasma; es incapaz de examinar científicamente la literatura europea, y esto por dos razones: el estrechamiento arbitrario del campo de observación y el desconocimiento de la estructura autónoma de la literatura” (Curtius, 1998 I: 30); es evidente que, en su opinión, no sólo falta la conciencia

<sup>519</sup> «El peculiar modo de existencia de la poesía se fundamentó con el principio de autonomía ante todo en el círculo de la ‘interpretación inmanente’ y otros abordajes tradicionales de la teoría literaria» (Olechnowitz, 1981: 8-9).

<sup>520</sup> No es casual que Peter Bürger denunciara tempranamente la asociación de dicho método y dicho concepto: «En tanto la interpretación inmanente hipostazia la autonomía de la obra de arte, justamente corre el riesgo que esperaba alejar: la atribución arbitraria de sentido, dado que queda sin reflexionar, refleja más la posición de quien contempla la obra que lo que la ilumina» (Bürger, 1972: 8).

<sup>521</sup> En el original, *Das sprachliche Kunstwerk*, es decir, “La obra de arte lingüística”, que obviamente remite a la obra previa de Ingarden titulada *Das literarische Kunstwerk*.

<sup>522</sup> No obstante, Kayser agrega poco más adelante: “En el transcurso de este libro nos encontraremos muchas veces con el problema de la autonomía de la obra de arte y sus relaciones con la realidad, especialmente con el autor. Aquí basta indicar que la verdadera comprensión de una obra depende muchas veces del conocimiento de quien la escribió” (Kayser, 1954: 54).

histórica e internacional, sino también una verdadera comprensión de lo específico del mundo literario, sin quedarse en una descripción fácil de los elementos visibles. Siquiera por efecto de rebote, por así decirlo, tanto en términos teóricos como prácticos se irá dando una paulatina apertura de la teoría literaria en general y de la Germanística en particular (la rama más sospechada de connivencia fácil con el régimen, al dedicarse exclusivamente a la literatura alemana). En un ensayo sobre “sociología del espíritu”, el exiliado Karl Mannheim dirá hacia aquellos años sobre la predecible bancarrota del método inmanentista: “La teoría de la inmanencia no quedó limitada a los sistemas más o menos importantes de la filosofía alemana. La teoría ha alcanzado mayor importancia, en gran parte, a través de su aplicación a casi todas las ramas de la ciencia histórica. Pero en ninguna esfera de la investigación ha sido puesto más completamente a prueba el pleno desarrollo de la doctrina que en la historia del arte. Fue en ella, por tanto, donde lo insostenible de la doctrina se hizo primero evidente. La evolución continua e inherente fue a buscarse y se construyó, primero, en los estilos y las formas. En cierto sentido, la teoría de la evolución estilística y la del arte por el arte descansan sobre concepciones análogas. Ambas afirman la autonomía de la forma y su primacía sobre el contenido del arte. La aplicación de estos principios al material concreto de la historia del arte tenía, finalmente, que poner en peligro aquellos aspectos del arte que el método estilístico no toma en consideración, por ejemplo, los contenidos religiosos de los pintores y escultores primitivos” (Mannheim, 1957: 57-58).<sup>523</sup>

Con la división de Alemania, por cierto, se abren dos historias paralelas para todo,<sup>524</sup> y la idea de autonomía estética no es la excepción. Mientras que en la Alemania occidental, de régimen capitalista (que evolucionará hacia un ‘Estado de bienestar’ y luego, tras la crisis de los 70, hacia el neoliberalismo), la autonomía del arte devaluada a una ‘interpretación inmanente’ se extiende casi por dos décadas (permitiendo que pudieran continuar con su labor aquellos investigadores que habían suscripto incluso al Nacionalsocialismo, como los austriacos Hans Sedlmayr y Heinz Kindermann), en la ‘zona oriental’, la República Democrática, rige un estricto control estatal de la producción artística y predomina netamente una concepción funcional del arte y la literatura como actividades abocadas al progreso social (en el nuevo vocabulario, el escritor pasa a ser un “trabajador que escribe” [*schreibende Arbeiter*], por ejemplo). El Estado

<sup>523</sup> La mezcla maliciosa que Mannheim hace aquí de Formalismo, Inmanentismo y Esteticismo no sólo delata su intención crítica para con la historiografía a-histórica aplicada a mediados de siglo en su país natal, sino que es representativa, también, de una falta de datos diferenciadores. La idea de autonomía, como se ve, queda ligada por igual a todos estos movimientos.

<sup>524</sup> Reconociendo la tajante escisión, Hans Mayer supo decir en aquel momento: “en la actualidad tenemos en suelo alemán dos mundos literarios radicalmente distintos. Estas diferencias no se pueden explicar simplemente con la antítesis de libertad y opresión, capitalismo y socialismo. Es evidente que detrás de ello se esconden antagonismos reales” (Mayer, 1970: 180).

socialista alemán se esfuerza por consensuar parcialmente esas medidas de control y estímulo, y así lo prueban, por caso, las sucesivas jornadas del Partido Socialista Unificado y las (infructuosas) conferencias que se llevaron a cabo desde 1959 en el polo industrial de Bitterfeld con el fin de integrar artistas e intelectuales al resto de una comunidad que a veces los miraba con desconfianza.<sup>525</sup> Los teóricos cuyas ideas estéticas se discuten en este país al inicio son exclusivamente los de orientación materialista-histórica, como Ernst Bloch, el austriaco Ernst Fischer, o los húngaros G. Lukács y Arnold Hauser, todos ellos de sólida formación germánica, y que por motivo de las persecuciones y proscripciones instrumentadas ya en la Entreguerra se habían establecido fuera de Alemania; no obstante el prestigio de esos nombres, la RDA va alejándose de ellos –en quienes veía interpretaciones demasiado libres u osadas del marxismo-<sup>526</sup> en favor de una *Kulturpolitik* propia: mientras que el aparato estatal bregaba por un ámbito estético integrado a la causa del socialismo, la intelectualidad alineada pretendía una estética más ‘científica’ (y menos abstracta que en Lukács o menos sensual que en Fischer). En una histórica reunión partidaria de 1959, Walter Ulbricht, Jefe de Estado por más de dos décadas, propone «superar la separación entre arte y vida, el extrañamiento entre artista y pueblo», oponiéndose a un «camino [*Weg*] autónomo del arte»;<sup>527</sup> define así, elocuentemente, la posición oficial respecto del arte y la cultura, negando validez a lo que se considera una concepción burguesa y superada de la praxis artística.

Una de las recuperaciones que permiten anticipar el advenimiento de la discusión en torno a la presunta función social del arte es, no casualmente, la del pensamiento de Friedrich Schiller en general y sus *Cartas sobre educación estética* en particular. La exaltación de este escrito a programa capital de crítica cultural<sup>528</sup> –invocado más, de hecho, desde la politología que desde la estética- se hace palpable en el pensamiento alemán ya durante el primer lustro de la década de 1950, casi siempre fuera de suelo alemán (e incluso en lengua inglesa). Heinrich Popitz, Franz L. Neumann, y más destacadamente Herbert Marcuse –con su *Eros y civilización*– declaran a las *Cartas* schillerianas como una piedra angular para cualquier reestructuración

<sup>525</sup> Una historia condensada –y deliberadamente ‘neutral’– de la concepción del arte autónomo en la RDA se encuentra en Apitzsch, 1972. El trabajo es previo al escandaloso *affaire* Biermann, en 1976, después del cual la política cultural de Berlín oriental quedó mucho más desprestigiada y cuestionada en el exterior.

<sup>526</sup> A medida que se redefinían las posiciones políticas individuales y estatales tras los sucesivos levantamientos y protestas ( Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia, etc.), el artículo de Lukács “¿Tendencia o partidismo?” (1932), que había sido fundacional para la cultura de la RDA, fue cayendo en desgracia, junto con la persona de su autor. Misma suerte corrió Fischer, que expresó sus simpatías por los movimientos estudiantiles de los sesenta.

<sup>527</sup> V. Apitzsch, 1972: 282.

<sup>528</sup> Cfr. Bollenbeck, 2006.

saludable –o siquiera concebible- de la sociedad moderna, y propician así retomar un diálogo largamente interrumpido con la tradición clásico-idealista.<sup>529</sup>

Cabe decir unas palabras sobre una corriente filosófica que se opone tanto a la cooptación servil del arte para fines políticos como a una concepción radicalmente autonomista y específica del mismo cual mundo aparte: la hermenéutica heideggeriana. Ya desde la década de 1930, en realidad, Martin Heidegger –de creciente renombre desde la aparición de su inconcluso *Ser y tiempo* (1926)- había comenzado a evidenciar un interés específico por la cuestión estética, y en especial por la poesía, en desmedro de sus intereses iniciales en la temporalidad y la historicidad. Además, su enfoque había ido virando de la fenomenología como estudio de la conciencia humana a una hermenéutica comprensiva de la tradición cultural. Si en Hegel el arte es cronológicamente *anterior* a la filosofía pues se queda corto respecto de ésta y de la religión, en Heidegger el arte es el ponerse en obra de la verdad, es *posterior* a la filosofía, y la completa en tanto ésta se ha descaminado por sendas metafísicas: “El arte permite brotar a la verdad. El arte brota como la contemplación que instaura en la obra la verdad del ente” (Heidegger, 2000: 118). Pues «Heidegger desplaza lo estético desde su propio ámbito tradicional desde el cambio de siglo (piénsese en principios tales como el ‘aislamiento’ de Richard Hamann o la autonomía del arte) a la *aletheología*, la doctrina de la verdad, y por ende al ámbito intermedio de la teoría del conocimiento y la ontología» (Schneider, 2002: 157); el arte, para él, es fuente de verdad, dado que revela lo que ni la ciencia ni el lenguaje ordinario pueden revelar: el ser. Pero no se trata de un mero rescate cognoscitivo, en tanto Heidegger maneja un distinto criterio de ‘verdad’. El arte –y sobre todo la poesía- como actividad originaria y descubridora no es una praxis más, ni la obra de arte es un bien cultural más. Dado que el modo de existencia humano (*Dasein*) está determinado por su lingüisticidad (*Sprachlichkeit*), la actividad que reinstaura la verdad y promueve la apertura de nuestro ser es fundante e inherente, y esa actividad es la poesía. De aquí que el último gran filósofo, Nietzsche, sea considerado un artista, y el gran poeta, Hölderlin, sea considerado un filósofo. Heidegger apuesta a una estética de las obras de arte: un cierto cuadro, un cierto poema (aunque siempre de una “autoridad”). La obra de arte parece una cosa más, pero es un objeto que no es una cosa, pues no es útil y con su existencia –su modo de ser- invoca/provoca el recuerdo del ser de las cosas.

En Gadamer, su mayor discípulo en este campo, la crítica de la ‘conciencia estética’ como actitud que escinde lo artístico de lo vital y el rescate del “arte como juego, símbolo y fiesta”<sup>530</sup>

<sup>529</sup> Aún en *El discurso filosófico de la modernidad* (1985) estará Habermas reelaborando los ecos de esas discusiones en un ‘excursus’ especial sobre el texto de Schiller, en el que además radica linealmente a Marcuse. Cfr. Habermas, 2008: 56-62.

<sup>530</sup> Tal era el título del curso que Gadamer dictó en Salzburgo en 1974; en 1977, el texto fue reelaborado bajo el nombre de *La actualidad de lo bello*.

hacen más claro aun el intento de devolverle su dignidad perdida a la estética desde un punto de vista cognoscitivo y práctico.

## 6. T. W. Adorno

Ya desde el comienzo mismo de su larga trayectoria intelectual ha problematizado T. W. Adorno la difícil cuestión del estatuto cultural y la función social del arte y la literatura en la sociedad contemporánea, algo en lo que influiría decisivamente su fecunda inserción en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt (encarnado, además, en las personas de M. Horkheimer, L. Löwenthal y F. Pollock, con el agregado ‘externo’ de W. Benjamin<sup>531</sup>). Sus cinco décadas de producción ininterrumpida hacen del pensamiento adorniano una verdadera columna vertebral desde la que pensar las diversas posiciones referidas a la esfera estética, y consideradas retrospectivamente desde su obra cúlmine, la póstuma *Teoría estética* (1970), pueden ser vistas como un *in crescendo* que desemboca en los más intensos momentos de dicha obra, lamentablemente inconclusa.<sup>532</sup> De hecho, puede pensarse el itinerario estético de Adorno como un camino sinuoso hacia un nuevo concepto, enriquecido, de autonomía del arte, cual si esta categoría fuera evidenciando un progreso constante desde sus escritos de juventud hasta su última obra, en la cual opera como un verdadero *Leit-motiv*,<sup>533</sup> permitiéndole ir enfrentando a todas las instancias de turno que atentaban contra el arte (el capitalismo, el comunismo, y la teoría del compromiso).

Ya en breves escritos tempranos como los que hoy se recogen en las compilaciones *Moments musicaux* o en el tomo V de las *Notas sobre literatura*, por ejemplo, se percibe la preocupación por instalar la evaluación estética en el seno de una discusión filosófica y social más amplia, que a menudo deliberadamente combina juicio estético con juicio ético.<sup>534</sup> Y es que incluso el joven Adorno se halla en la encrucijada socio-política del momento y no puede sustraerse al ánimo ‘politizado’, por lo que procura abordar el arte ajustando cuentas entre la noble herencia del idealismo alemán pensando en figuras fronterizas como Kierkegaard y Wagner. De hecho, los

<sup>531</sup> Con quien Adorno hasta confiesa tener una “base común” y una “línea general” de pensamiento y de análisis (Adorno/Benjamin, 1998: 134).

<sup>532</sup> Para la visión continuista de la obra adorniana y una discusión al respecto, v. Jameson, 2007: 3-4. En este estudio, enfocado específicamente sobre Adorno y bajo el ambiguo título de *Late Marxism*, Jameson profundiza y corrige muchas tesis expuestas en su juvenil *Marxism and Form* (1971). El propio Adorno impugnó oportunamente al reeditar su tesis doctoral, sin embargo, a aquellos pensadores que presentan su obra como una unión feliz al alcanzar su vejez: cfr. Adorno, 2006: 235-236

<sup>533</sup> El término ‘autonomía’ -y sus derivados cercanos- aparece más de 80 veces en la obra, sobre todo al principio y al final del volumen póstumo, lo que le confiere además un efecto circular al volumen, a pesar de su incompletud.

<sup>534</sup> Cfr. Bohrer, 1998: 167s.

primeros textos estéticos adornianos de cierta extensión, el *Kierkegaard* (1933) y el *Ensayo sobre Wagner* (1938), se concentran en el problema o bien de la esfera estética de la vida, o bien de las relaciones profundas entre cosmovisión personal y plasmación artística. El libro sobre Wagner comienza con un capítulo titulado “Carácter social” y cuyo propósito es revelar el sustrato ideológico del arte wagneriano, partiendo por el antisemitismo, para terminar explorando, en los últimos capítulos, las técnicas de encubrimiento del trabajo humano y la producción material propias del idealismo retardatario del compositor (en plena sintonía con la política cultural del Nacionalsocialismo). Las solas referencias bibliográficas –que en general remiten a biografías de Wagner– bastan para advertir el abordaje fuertemente histórico-biografista de todo el ensayo, defecto metodológico que Adorno irá corrigiendo con el tiempo para enfocarse cada vez más consecuentemente en la serie histórica progresiva de cada arte y en la inmanencia de las obras de arte.<sup>535</sup> Así, en la *Filosofía de la nueva música* (1949), aunque la estructura es básicamente una oposición entre Schönberg y Strawinsky, Adorno se aplica más al análisis de los méritos y los deméritos estrictamente musicales de los compositores que a sus respectivos contextos e idiosincrasias.<sup>536</sup> El inmanentismo consecuente irá desplazando los análisis exógenos de Adorno, contaminados en su juventud de cierto sociologismo y psicologismo arbitrarios, pero sin que nunca desaparezca la crítica de la cultura y de la sociedad actual del trasfondo.

También de 1938 data una respuesta indirecta al artículo de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica del arte: “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la audición”, que prosigue discusiones planteadas en el epistolario entre ambos. Allí Adorno, que poco antes había reivindicado “el énfasis con que definiendo el primado de la tecnología” (Adorno/Benjamin, 1998: 133), desgrana una tecnofobia *sui generis*, por así decirlo, lamentando las ilusiones falsamente liberadoras del aporte técnico a la música, tesis que ampliaría a todo el orden de la cultura en la *Dialéctica del Iluminismo*. En su opinión, la ruptura de barreras tradicionales en la circulación y la recepción de obras de arte no alienta perspectivas emancipatorias, sino regresivas; esta posición, por supuesto, lo expone a la permanente contradicción de rescatar la evolución artística sin el progreso técnico que normalmente viene

---

<sup>535</sup> Cfr. Jimenez, 1977: 41.

<sup>536</sup> En un fundacional ensayo “Sobre la situación social de la música” (1932), sin embargo, Adorno había sentado ya las bases de su noción de la composición musical –y por ende de la creación artística en general– como superación dialéctica de las condiciones sociales, en tanto momento cognitivo: «La tarea de la música se muestra en cierta analogía con la de la teoría social» (Adorno, 1998a XVIII: 731).

apareado: un *tour de force* gracias al cual a un cierto tipo de progreso material (el artístico) se le opondría otro progreso (el tecnológico).<sup>537</sup>

Pero no hay duda de que es en la hoy célebre *Dialéctica de la Ilustración* (publicada muy discretamente y recién en 1947) donde Adorno encontrará la perspectiva dialéctica que procuraba, forjando, además, algunos de los conceptos que le permitirán repensar con nuevos alcances las relaciones entre arte y sociedad (como el de *Kulturindustrie*<sup>538</sup>). Como su subtítulo lo anuncia, se trata de “fragmentos filosóficos” escritos durante la 2ª Guerra Mundial y en colaboración con Max Horkheimer (se sabe, sin embargo, que los extractos que se ocupan de cuestiones artísticas y estéticas pertenecen casi puramente a la pluma de Adorno); en esta obra algo heterogénea, el arte ocupa sintomáticamente un lugar central, ante todo en los apartados específicos titulados “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” –que rápidamente se volvió una referencia insoslayable para todo diagnóstico crítico de la cultura contemporánea- y el “Esquema de la cultura de masas”, extraviado entre los papeles de Adorno y dado a conocer recién en 1980. Para Adorno la distinción entre *Kulturindustrie* y arte es perentoria: la primera está regida por funciones heterónomas (el entretenimiento, el consumo), y pertenece al “mundo administrado”; el “arte serio” es por esencia autónomo.

Sobre todo desde esta obra cumbre se constata que en Adorno la valoración estética presupone una implícita posición ética (en tanto la ‘buena’ obra de arte denuncia indirectamente al mundo ‘malo’ que la rodea), y no obstante, su método de análisis es el inmanente, que para esa época era justamente propiedad de conservadores y estetas, como él bien lo sabía.<sup>539</sup> En una emisión radial publicada luego como *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* (1957), considerado uno de sus más importantes trabajos,<sup>540</sup> dice: “el procedimiento debe ser inmanente. Los conceptos sociales no deben agregarse desde fuera a las obras, sino ser extraídos del preciso examen de éstas. [...] nada que no esté en las obras [...] legitima la decisión sobre lo que su contenido, lo poetizado mismo, representa socialmente” (Adorno, 2003: 51). Como se ve aquí, para Adorno lo

<sup>537</sup> La noción de ‘progreso material’ es producto de planteos iniciales en común entre Adorno y Hans Eisler. Cfr., entre otros, Ch. Bürger, 1977: 15s. En la citada carta a Benjamin, Adorno se refiere a esta idea como “segunda técnica” y “ley formal autónoma” (Adorno/Benjamin, 1998: 133 y 135). Asimismo, en un ensayo de 1953 titulado “Sobre técnica y humanismo”, se pregunta “si la técnica actual puede entenderse como un proceso autónomo, si posee legalidad propia” (Adorno, 1998 20 I: 311)

<sup>538</sup> Sobre el que el propio autor dirá tiempo después que fue pensado con Horkheimer para sustituir al de *Massenkultur* (“cultura de masas”), que da a entender que «se trata de algo surgido espontáneamente de las masas mismas» (Adorno, 1998a 10-1: 337). La creación de un aparato conceptual propio es determinante para el impacto del pensamiento adorniano.

<sup>539</sup> “Hoy ya se ve que el análisis inmanente, que en tiempos fue un arma de la experiencia artística contra la banalidad, es manipulado como eslogan para mantener la reflexión social lejos del arte absolutizado. Pero sin él no se puede comprender la obra de arte en relación con aquello de lo que ella misma es un momento ni descifrar su contenido” (Adorno, 2007: 241).

<sup>540</sup> Por ejemplo, por F. Jameson, que lo califica como “uno de los más brillantes ensayos de Adorno” (Jameson, 1974: 35), y más recientemente, Reemtsma, 2005: 333s.

social ya está inscripto en la obra misma, por lo que la ‘inmanencia’ no supone una forma ‘pura’ y necesariamente desprovista de datos sociales, sino un particular modo de inscribir –no sin dolor- lo externo en la forma misma. Y es que para Adorno, la obra de arte es la última instancia –el “lugarteniente” (*Statthalter*), en su bella expresión- de la humanidad, una obra de arte que él define como totalmente cerrada (en oposición a las vanguardias), “sin ventanas”, exactamente como una mónada: a lo largo de sus escritos estéticos, las referencias directas al concepto leibniziano son abundantes por demás.<sup>541</sup> Y al suscribir enfáticamente una poética de la obra por sobre los momentos de la creación y la recepción, como en su momento lo había hecho K. P. Moritz, no es raro que incluso se señale su filiación religiosa (en su caso, negada): «La teoría estética de Adorno tiene rasgos escatológicos y vive de *theologoumena* crípticamente activos, que son incesantemente desmentidos y ‘dados por muertos’» (Rentsch, 1987: 350).

La obra de arte es producto técnico, artefacto, y por ende testigo del trabajo y del sufrimiento; pero al mismo tiempo es un ‘para sí’, pues es portadora de un residuo mimético: para Adorno, “mímesis” es la relación originaria y no alienada entre el ser humano y la naturaleza, a diferencia de lo “idéntico”, que es el comportamiento afirmativo respecto de la realidad y la sociedad actual. Y una obra semejante sólo puede imponer una matriz de recepción no hermenéutica. Adorno prefiere la figura del enigma para cifrar la relación entre obra y receptor. El “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt*) de las obras de arte –que Adorno suscribe enfáticamente- jamás se deja vertir en fórmulas conceptuales, sino que conserva el carácter enigmático (de hecho, la autonomía es la condición de posibilidad de dicho contenido de verdad). Es altamente significativo que, más allá del específico debate con Alphons Silbermann en torno de la ‘sociología del arte’ y la refutación adorniana de toda cualidad comunicativa en la genuina obra de arte, en su vasta obra estética apenas si haya lugar para la instancia de la recepción como factor definitorio del mundo estético: Adorno piensa siempre primero en la obra, y ocasionalmente en la producción (Beethoven, Valéry, Beckett), pero el receptor brilla por su ausencia (salvo para condenarlo desde la crítica cultural). La estética adorniana enfatiza notablemente la obra aislada, al punto que más que de autonomía del arte, en su caso se podría hablar de una autonomía de las obras de arte; a sus ojos, el arte parece poseer una lógica que impone su modo de recepción a cualquier persona con uso de razón.<sup>542</sup>

<sup>541</sup> Cfr., a título ilustrativo, sus artículos “Progreso y reacción” (1930), “Tesis sobre el arte y la religión hoy” (1945), y “Presupuestos” (1961). En la *Teoría estética* el filósofo repetirá: “La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, una mónada” (Adorno, 2004: 240).

<sup>542</sup> Muy interesante por su sugestividad es aquella observación adorniana de que “La música de Schönberg exige que también el oyente componga espontáneamente su movimiento interior, y en vez de la mera contemplación le impone la praxis” (Adorno, 2008b: 134). Aquí se delata una socallada tendencia a pensar la recepción estética como algo más que una “mera contemplación”, lo que implica un modelo mucho más activo y ‘participativo’ (aunque no gracias a la empatía, sino al distanciamiento crítico).

Poco después de la *Dialéctica* aparece *Minima moralia* (1951), colección de fragmentos y reflexiones dedicada a Horkheimer en la que abundan las referencias al arte y la literatura. Aquí, el arte –que para Adorno es el arte no comercial, el arte ‘alto’– es definido claramente como una amenaza contra la sociedad administrada, como un *skandalon* para la cultura planificada: sucintamente, como confusión y como crimen (“Toda obra de arte es un delito a bajo precio”, Adorno, 1998b: 110; “La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden”, *ibid.*: 224). Cuando asume un discurso ético, Adorno hace más clara su convicción acerca de cuál es la función social del arte autónomo en el mundo contemporáneo: contra el uso (como en Moritz), contra el provecho (como en Schiller) y contra el interés (como en Kant), la auténtica obra de arte es una aparición de la espontaneidad natural a manos del hombre, un reservorio de vida y libertad en un mundo depredado y homogeneizado.

Para esta época, ya está reinstalado en Alemania Occidental, y su figura comienza a repercutir en el enrarecido ambiente de la posguerra, que él condena por mediocre. Algunos escritores de la posguerra se le acercan, atraídos por sus ideas y por su figura; en un país donde el marxismo era anatema y la crítica radical era casi un gesto de mal gusto en medio del optimismo de la reconstrucción, el Instituto de Investigación Social de Frankfurt y su mayor referente en cuestiones de estética actuaron como polo magnético para todos aquellos que querían oír y hacer oír voces críticas. Por ejemplo, la influencia del filósofo se hace obvia en el ensayo “La ceguera de la obra de arte” (1956), de Alfred Andersch, uno de los mayores reconstructores de la poesía y la literatura de posguerra a través de sus revistas y de su actividad en el ‘Grupo 47’. No sólo en el título y en la dedicatoria está presente Adorno, sino en la tesis principal del escrito, que remite al ensayo adorniano “El artista como lugarteniente” (1953): tras criticar los formalismos exagerados del Esteticismo y la abstracción, Andersch concluye que “no puede darse la autonomía, el ser-para-sí de un mundo artístico. El arte es una de muchas formas del conocimiento... [...] Pero si bien el arte no puede ser autónomo, es esencialmente diferente” (Andersch, 2000: 271). Años después, el poeta y crítico Hans Magnus Enzensberger también entra en contacto con el filósofo, aun con discrepancias.<sup>543</sup> En su ensayo “Poesía y política” (1962),<sup>544</sup> por caso, contradice explícitamente algunas concepciones de la Escuela de Frankfurt para defender la tesis, sin embargo muy adorniana, de que “el carácter político de la poesía sólo puede serle inmanente” (Enzensberger, 1969: 206), arribando a la conclusión –netamente

<sup>543</sup> En un número de *Text + Kritik* dedicado a la “lirica política”, Michael Braun imputa a Adorno y a su “elegante adepto” Enzensberger –quienes para la opinión pública siempre han estado más o menos unidos– la creencia de que la poesía conserva una función emancipadora sin intervenir en la praxis, pues «tales pretensiones sólo son realizables en el mundo de la apariencia estética» (M. Braun, 1984: 78).

<sup>544</sup> Este pequeño escrito constituye, para W. Hinderer, todo un síntoma de cambio respecto de esta relación conflictiva entre las dos instancias a lo largo de la historia cultural alemana. Cfr. Hinderer, 1978: 7s.

adorniana- de que “La crítica literaria concebida como sociología [se refiere al marxismo] ignora que es el lenguaje el que suministra un significado social al fenómeno de la poesía, y no su implicación en las contiendas políticas. La estética literaria burguesa desconoce o disimula el hecho evidente de que la poesía es de esencia social. De ahí procede el carácter grosero e inutilizable de las respuestas que las dos escuelas han propuesto respecto a la relación entre poesía y política. En un caso, absoluta independencia; en el otro, total dependencia” (*ibid.*, 213).<sup>545</sup> A estos se irían sumando otros artistas como el cineasta Alexander Kluge y la poetisa M. L. Kaschnitz, que a Adorno le aseguraban a su vez un *feedback* actual desde la esfera de la producción artística.

Como contrapartida, en materia de estética Adorno solía protagonizar tenaces enfrentamientos con destacadas personalidades de la cultura alemana y europea en general, como Lukács y Sartre. La permanente desavenencia con Lukács, que se prodigó por décadas y llegó a adquirir bastante virulencia, delataba acaso la extracción común en Hegel y el deseo común de reinterpretar a Marx para la estética moderna, salvando así la categoría idealista de autonomía sin capitular ante la necesidad de crítica política, pero sobre todo rencores personales; Adorno, en todo caso, era uno de los muchos tributarios de *Historia y conciencia de clase*, y se negaba a aceptar la postura lukácsiana interpretándola como una vertiente de la ortodoxia leninista-stalinista, y por ende obtusa y retardataria. En uno de los muchos trabajos destinados a mostrar lo mucho que compartían estos dos proverbiales enemigos, de hecho, B. Lindner los vincula justamente en atención a la estética autónoma: «El interés en una reformulación filosófica de la autonomía del arte liga a las concepciones ‘más exitosas’ de la estética materialista, la de Lukács y la de Adorno» (Lindner, 1980: 262).<sup>546</sup> Pues más allá de los gustos y temperamentos tan diversos, es significativo que ambos se hayan malentendido en una idea que compartían y a la que llamaban por nombres diversos (a veces, “negatividad” o “modernidad” en Adorno, y “realismo” o “totalidad objeto-sujeto” en Lukács). Ambos coincidían, con los propios Marx y Engels, en que la explicitación de contenidos ideológicos sólo puede perjudicar a una genuina obra de arte, que necesita ser creada y ser recibida en condiciones de libertad artística y estética; el verdadero gran artista *inscribe* –y no escribe– en su obra la ‘verdad’ social, que –quíralo o no– sólo puede ser crítica en un mundo alienado.

<sup>545</sup> Es interesante que Enzensberger señale aquí la negación a ocuparse de la lírica por parte de la “sociología literaria”, término que a comienzos de los sesenta mayormente remitía a Lukács (cfr. Enzensberger, 1969: 208), mientras que se ha marcado la creciente preferencia de Adorno por la lírica, conforme pasaban los años (cfr. Reemtsma, 2005: 319). La elección de géneros marca una divergencia más entre ambas concepciones de lo literario.

<sup>546</sup> Para esta relación, v. además P. Bürger, 1997: 151-165, y N. Tertulian, 2000. Todo este material prueba que una vez fallecidos ambos pensadores, el virulento antagonismo entre ellos fue revisado y el análisis se vio redirigido más bien hacia la búsqueda de sus vínculos y coincidencias.

La convicción de que el arte es la última reserva vital y humana –por así decirlo- se hace muy expresa en dos trabajos de 1962:<sup>547</sup> la *Introducción a la sociología de la música* y el artículo *Compromiso* (que originalmente fue una conferencia radiofónica titulada *Compromiso o autonomía artística*). En el primer tratado, el filósofo observa con todas las letras: «En una sociedad prácticamente funcionalizada, totalmente atravesada por el principio de cambio, lo carente de función se vuelve una función de segundo grado. En la función de lo carente de función se entrecruzan algo verdadero y algo ideológico. La autonomía de la obra de arte misma surge de ahí: en el contexto operativo de la sociedad, lo en sí propio de la obra de arte, que no se encomienda a dicho contexto y que es hecho por el ser humano, promete algo que existiría sin estar desfigurado por el lucro universal: naturaleza» (Adorno, 1998a XIV: 221). Y en el artículo mencionado, la cualidad defensiva del arte adquiere tonos agresivos: “La autonomía sin reservas de las obras, que se sustrae a la adaptación al mercado y a las ventas, se convierte involuntariamente en un ataque. Pero éste no es abstracto” (Adorno, 2003: 408). Este ensayo, además, es una predecible refutación del *engagement* sartreano como falsa superación dialéctica del estancamiento producido por el Esteticismo: “Cada una de las dos alternativas se niega a sí misma al mismo tiempo que a la otra: el arte comprometido porque, necesariamente separado de la realidad en cuanto arte, niega la diferencia con respecto a ésta; la de *l’art pour l’art* porque con su absolutización niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su *a priori* polémico” (Adorno, 2003: 395).<sup>548</sup>

Poco después, de hecho, Adorno le pone fecha a ese valor ‘negativo’ –sea pasivo o activo- del arte moderno. En las *Tesis sobre sociología del arte* (1965), un escrito en respuesta al empirismo sociológico de Alphons Silbermann, rescata para la sociología a aquellas obras cuyo impacto social no es cuantitativamente importante y dice: «El contenido social mismo de las obras de arte a menudo se halla, frente a las convencionales y endurecidas formas de conciencia, precisamente en la *protesta* contra la recepción social; desde un cierto umbral histórico – localizable a mediados del siglo diecinueve- en adelante, en las formaciones autónomas ésa es justamente la regla» (Adorno, 1998a X 1: 369-370). Tal periodización luego se repite en la *Teoría estética* (“La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas”; Adorno, 2004: 9) y aunque pareciera contradecirse con el viejo artículo “Tesis

<sup>547</sup> Lo que no implica que Adorno renuncie de ahí en adelante a las típicas expresiones paradójicas al estilo de la *Crítica del Juicio*. En la *Teoría estética* dirá, por ejemplo: “Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función” (Adorno, 2004: 300). Sobre “el carácter paratáctico de su estilo”, v. Jay, 1988: 5.

<sup>548</sup> En torno de Paul Valéry, asimismo, vemos otra refutación adorniana de la presunta antítesis entre arte puro y comprometido “la terca antítesis entre arte comprometido y puro [...] es un síntoma de la funesta tendencia a la estereotipia, al pensamiento en fórmulas rígidas y esquemáticas” (Adorno, 2003: 112).

sobre el arte y la religión hoy” (1945), la posición de Adorno es que el arte como occidente lo concibe en general es mucho más antiguo, si bien su ‘autonomía’ es un fenómeno cercano en el tiempo y ligado tanto a la secularización como al capitalismo. Como se sabe, para Adorno todo en materia de arte es histórico, pues el arte mismo es un devenir, de modo que la autonomía es algo así como la fase histórica en la que el arte existe ya sin tensión con la esfera religiosa y en cambio plenamente insertado en el mundo burgués. No una fase histórica definida y estable, por supuesto, sino una transición, un estadio que ya no volverá nunca a su momento previo pero que acaso devenga otra cosa en el futuro: tras sostener que “la autonomía del arte es irrevocable”, no tarda en insinuar que “su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera” (Adorno, 2004: 9). Al periodizar la autonomía del arte y no por eso relativizar su valor ni su sentido, Adorno rompe con su proclamación *sub specie aeternitatis* a manos del Idealismo sin renunciar a esa poderosa idea en sí, que se impregna de temporalidad.

La inserción en el mundo burgués es el otro aspecto del arte autónomo, además de su rompimiento con toda forma religiosa: su profunda relación con el sistema capitalista (algo en lo que la tardía *Teoría estética* se reencuentra con el juvenil *Ensayo sobre Wagner*). Adorno confirma esta vieja sospecha suya al decir: “El arte como dominio separado ha sido posible, desde el principio, sólo en cuanto burgués. Incluso su libertad, en cuanto negación de la utilidad social, tal como se impone a través del mercado, permanece esencialmente ligada al supuesto de la economía de mercado. Las obras de arte puras [...] han sido siempre, al mismo tiempo, también mercancías”; y: “El principio de la estética idealista, la finalidad sin fin, es la inversión del esquema al que obedece socialmente el arte burgués: inutilidad para los fines que el mercado declara. Finalmente, en la exigencia de distracción y relajación el fin ha absorbido el reino de la inutilidad” (Adorno, 2004: 171).<sup>549</sup>

En el glosario que cerraba uno de los primeros tratados sobre la estética adorniana concebida como un todo se definía “*Autonomía*” del siguiente modo: “Adorno denomina ‘autonomía del arte’ (*Autonomie der Kunst*) a su liberación respecto de la teología, de la metafísica y de su función de culto. Si bien el idealismo favoreció esta ‘emancipación’, en cambio reforzó su carácter ‘enfático’, del cual se gloria la burguesía” (Jimenez, 1977: 166).<sup>550</sup> Se trata, por supuesto, de una definición del concepto más o menos estándar, y por ende intercambiable con términos como ‘emancipación’ o ‘liberación’ (algo que no es ajeno al propio pensador),<sup>551</sup> pero

<sup>549</sup> Y así puede presentar a Beethoven como “el ejemplo más grandioso de la unidad de los opuestos, mercado y autonomía, en el arte burgués” (Adorno, 2004: 171).

<sup>550</sup> La temprana obra del francés Marc Jimenez data de 1973, y ofrece una muy aceptable síntesis de la estética adorniana fuera del ámbito germánico.

<sup>551</sup> Cfr. por ejemplo el momento en que dice: “Su autonomía, su independización [*Verselbständigung*] respecto de la sociedad...” (Adorno, 2004: 297).

que ciertamente no cubre toda la magnitud de sentido con que Adorno inviste a la categoría. Por lo pronto, al pensar la autonomía del arte sólo exógenamente se olvida el énfasis adorniano en el carácter antes señalado de totalidad orgánica de la obra, de clara raíz idealista. Y se olvida el sentido lógico del concepto como ‘legalidad propia’, que no escapa a Adorno: “Lo que en la obra de arte se presenta como su propia legalidad es un producto tardío de la evolución intratécnica”.<sup>552</sup> Tampoco el de ‘arte’ es un concepto fácil en Adorno, quien se cuida siempre de circunscribir la aplicación legítima del concepto a un corpus reducido, aplicando designaciones peyorativas a la gran mayoría de la producción artística y cultural; esta conciencia de la selectividad de lo que ha de llamarse ‘arte’ le valdría repetidas acusaciones de elitismo, pero al mismo tiempo le permitiría advertir la brecha que en el mundo moderno se abre entre los productos artísticos de diversas calidad: “El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio” (Adorno, 2004: 148); en esta escisión, Adorno ha sido un auténtico pionero a la hora de conceptualizarla, por más que luego se le haya reprochado tomar partido por el ‘arte alto’. Y sobre todo, es la tesis del “carácter doble” (*Doppelcharakter*) del arte lo que da cuenta de la noción dialéctica y rica que Adorno llegó a tener de la autonomía: “El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía” (Adorno, 2004: 15).

Esta proclamación oficial de la autonomía del arte en una tensa convivencia con su índole también irrenunciable de “*fait social*” -concepto introducido por Durkheim- constituye el punto de inflexión clave de la última estética adorniana, en tanto reúne formulaicamente dos aspectos de la obra de arte que a menudo operaban como antítesis, y que ahora se revelan complementarios. Con su desafiante problematicidad, esta tesis resultó ser altamente productiva, obligando a tomar cartas en el asunto a los más diversos especialistas. Apenas aparecida la *Teoría estética*, Hans R. Jauss se apuró a formular las dos típicas acusaciones del momento contra Adorno: la de su ineffectividad en la práctica y la de elitismo en sus gustos y valores.<sup>553</sup> En una conferencia de 1972 dice: “La tesis de que precisamente la obra de arte autónoma representa la contradicción más irreconciliable con el poder social hereda la misma carencia de significación práctica que caracterizaba al principio de *l’art pour l’art* y que, a la vez que conquistaba en el siglo XIX la autonomía del arte, tuvo como consecuencia la separación de los ámbitos de arte ‘superior’ (libre) e ‘inferior’ (útil)” (Jauss, 2002: 90). Con el correr del tiempo,

<sup>552</sup> Algo que coincide con la previa observación de las *Tesis sobre sociología del arte*: «Las obras de arte autónomas se rigen por su legalidad inmanente, según aquello que las organiza con sentido y armonía»; Adorno, 1998a X 1: 370).

<sup>553</sup> Peter Hohendahl enumera dichas críticas —en especial las de la izquierda, a la sazón tan decepcionada con Adorno— en Hohendahl, 1981 (recogido luego en Hohendahl, 1991). La más célebre recusación del pensamiento adorniano era por entonces la que Lukács formulara en 1962: la de que Adorno “se ha instalado ya en el Gran Hotel Abismo”, es decir, “al borde la Nada y del Sinsentido” (Lukács, 1985a: 292).

sin embargo, Jauss pudo moderar su postura y reconocer el rango del pensamiento adorniano: «Recién después de Adorno, el arte adquiere su rango social gracias a su autonomía; precisamente se vuelve más que nada social porque niega toda conexión social» (Jauss, 1980: 141). Otros, en cambio, ven que en la última teoría adorniana se destaca lo antinómico, lo ambivalente (nótese que Adorno comienza observando que ya nada es evidente respecto del arte, propiciando una especie de relativismo, y termina afirmando que su autonomía es irrevocable), y respecto de la condición autónoma y soberana al mismo tiempo del arte, dicen: “Estas dos tradiciones, ya unidas en la estética kantiana, han encontrado en la *Teoría Estética* de Adorno su más reciente punto de confluencia y cristalización. Conseguir articular ambas corrientes es la tarea que Adorno asigna a la estética contemporánea en su teorema central de la ‘antinomía de la apariencia estética’” (Menke, 1997: 13). Y es que para describir sucintamente el carácter del arte verdadero para la “vida dañada” del individuo en la “sociedad administrada”, el concepto clave es el de “negatividad”: la obra de arte niega al mundo circundante, a su lógica, y por ende lo condena. Pero no puede hacerlo sino existiendo concretamente, con lo que a la vez participa ontológicamente de cierta complacencia en el hecho de existir: “el concepto de negatividad estética, definido de manera más rigurosa, está en condiciones de cumplir una doble tarea: permite reformular la lógica interna de la experiencia estética en todas sus articulaciones y, al mismo tiempo, afirmar su potencial crítico frente a los poderes de la razón, sin someterlo a una finalidad extraña. El concepto de negatividad estética proporciona la clave para comprender la doble determinación del arte moderno tal como lo concibe Adorno: como un discurso autónomo entre otros y, al mismo tiempo, como subversión soberana de la razón de todos los discursos. Entendida como negatividad, la experiencia estética adquiere un contenido soberano que, lejos de amputar la autonomía de la esfera artística, la presupone” (Menke, 1997: 17). Otros, como P. Bürger, estiman que Adorno sigue siendo víctima de la “doctrina de la autonomía” y que ha quedado atrapado en ciertas limitaciones.<sup>554</sup> Y en una penúltima lectura del problema del “doble carácter”, Albrecht Wellmer ha recordado lúcidamente que “La tesis de Adorno de que el arte *en tanto* autónomo se comporta antitéticamente respecto de la empiria, es por ende comprensible sólo ante el trasfondo de su crítica al capitalismo o bien a la industria cultural del capitalismo” (Wellmer, 2005: 247), pues “una liberación del artista respecto de finalidades ajenas al arte” se dio “al mismo tiempo que una nueva dependencia de legalidades económicas ajenas al arte” (*ibid.*, 246).

La reactualización de la categoría estética de autonomía cobra nuevos bríos con Adorno porque éste, aun cuando descrea de la libertad crítica del sujeto creador o receptor en la sociedad

---

<sup>554</sup> V. P. Bürger, 1996: 15-18, y 1997:83s y 151s.

moderna, reimprime a la idea una alta dosis de contenido social, y de hecho, moral: las obras de arte –a falta de artistas y de receptores Adorno lo apuesta todo a la obra de arte en sí– son autónomas porque rechazan su entorno, niegan la realidad vigente. Y no lo rechazan retóricamente, ni siquiera explícitamente (como el *big refusal* marcuseano), sino por el mero hecho de existir, de ser como son y lo que son: la crítica socio-política, que los movimientos de protesta le exigieron a Adorno en sus últimos años, se encuentra cifrada en el trabajo empeñado en crear la obra y en el que se ha de empeñar en su recepción. Uno de sus biógrafos observa, acertadamente: «Dado que sólo en las obras de arte los fenómenos siguen su legalidad inmanente, Adorno orienta su concepto de una praxis política correcta hacia la experiencia de lo estético: la obra autónoma debe ser el destello de una humanidad autónoma en una sociedad libre» (Scheible, 1999: 133). Aun en los polos opuestos, Lukács y Gadamer, por ejemplo, ven en el arte una instancia cognitiva (igual o superior a la ciencia y la filosofía, según el caso); Benjamin y Marcuse, a su modo, buscan para el arte un uso emancipatorio. Para Adorno, en cambio, el arte es denuncia pura, en sí; es la ontología de la obra de arte la que dice esto (dato que sólo puede apreciar un análisis inmanente y progresivo), y no lo que la obra individual pueda decir como contenido, cual si se tratara de una verdad en acto. Su carácter enigmático y aporístico vuelve al arte teóricamente productivo. En el pensamiento alemán, de 1970 en adelante es totalmente impensable un estudio de cierta extensión que aborde el concepto de autonomía estética y no se ocupe de la teoría adorniana.<sup>555</sup> No por aceptarla como tal, sino por cuestionarla, aun defendiéndola, es la insistencia de Adorno en el postulado de autonomía del arte y el tratamiento problemático -por no decir paradójico- que hace de la misma lo que la reactualizan. De hecho, Adorno ha logrado, con este solo concepto y su inherente provocatividad, darle un objeto de estudio concentrado y específico a toda una generación de especialistas jóvenes de la década de 1960, que han sentido en esa obra póstuma e inconclusa –y en la figura de este pensador- prácticamente el mismo impacto que el del Mayo Francés.<sup>556</sup>

## 7. El período álgido

<sup>555</sup> Como se muestra, por ejemplo, en los trabajos de Recki, 1988; P. Bürger, 1997; Menke, 1997; y muchos más.

<sup>556</sup> Christa Bürger confiesa: «El primer libro publicado por Peter Bürger, *Der französische Surrealismus* (1971), funda su actualidad en relación al movimiento del mayo francés [...] La teoría crítica de la sociedad era siempre, lógicamente, el pivote de nuestro propio proyecto de una teoría literaria crítica. Pero Adorno, para nosotros, era ante todo y para cualquier opción consciente el maestro filosófico que respondía por una determinada posición: el rechazo» (Ch. Bürger, 2003: 45 y 84).

El régimen nacionalsocialista había suprimido toda indagación de una presunta especificidad de los lenguajes y los criterios de valor de los productos artísticos: de una obra de arte había que preguntar ante todo qué se veía o decía en ésta y cuáles eran los datos biográficos de su autor – deduciéndose linealmente de aquí las intenciones personales, en base a puros prejuicios-. Caído el Tercer *Reich*, la nación alemana se dividió en dos países: en uno, en la República Oriental, la mirada mayormente exógena persistió, si bien ahora con el signo ideológico contrario; en la lucha por el progreso y la expansión del sistema socialista, el arte debía sumarse como una actividad cultural comprometida con la causa, haciendo gala de un confeso servicio a la sociedad. En la República Federal, en cambio, a modo de reacción liberal y a tono con ciertas renovadoras propuestas teóricas (casualmente, venidas del este europeo), se impuso rápidamente el paradigma del análisis inmanente: si nazis y comunistas se quedaban en el exterior de las obras de arte, el nuevo pensamiento alemán se solazaba en el puro interior de las obras, procurando una exhaustiva exploración crítico-descriptiva de su lenguaje, de sus formas, de sus materiales, y de su posición en la historia, pero ya no en la historia humana, sino en la historia específicamente artística. El descongelamiento de esta concepción comenzaría a darse paulatinamente, a mediados de la década de 1960, tanto por el propio agotamiento del método como por la agitación social que crecía a su alrededor, en un contexto en el que se denunciaba toda neutralidad ideológica y toda especialidad desentendida de la praxis.

A comienzos de los años sesenta, así pues, el campo académico alemán occidental todavía muestra una discreta continuidad respecto del arte como ente autónomo, si bien en su versión menos punzante, es decir, tal como lo había echado a andar A. W. Schlegel, por ejemplo, y no con el espíritu de Kant o Schiller. Un evento solitario pero en todo caso pionero lo constituye la tesis doctoral del joven Wolfgang Iser: *Walter Pater. La autonomía de lo estético* (1960), publicada por la casa Niemeyer -dedicada a las publicaciones estrictamente universitarias- y que no sería reeditada jamás. Como deja traslucir el elocuente título, el trabajo se centra en la emblemática figura de Pater como prohombre del Esteticismo inglés y discute, a partir de allí, con el Esteticismo francés y finisecular paneuropeo, al que acusa de divorciar tajantemente al arte de la vida, volviéndolo estéril: «El arte por el arte [*Kunst um der Kunst willen*] significa que el arte no está referido a una realidad que le es superior, sino que de las oscilaciones de la existencia abstrae permanentemente una consumación que crea un contraste con la existencia fragmentaria del hombre. En esto, Pater sobrepasa al corriente punto de vista del *art pour l'art*. Pues no concibe la absolutización del arte como una protesta contra una cierta realidad sociológicamente moldeada (un momento que en la formulación de la concepción de *l'art pour l'art* por parte de Gautier había sido decisivo). Para Pater, en cambio, el arte referido a sí mismo

logra una elevación por encima de la limitación de la vida humana. [...] Mientras que con el concepto del *art pour l'art* Gautier protestaba contra una situación histórica y a la vez proclamaba la auto-consumación del arte, Pater verifica en el arte la añorada transformación de la experiencia humana. Así como Gautier señala la separación absoluta entre arte y vida por medio del *art pour l'art*, Pater cuida justamente que haya una relación entre arte y vida» (Iser, 1960: 42). Más allá de la falta de *rapport* del trabajo con su entorno inmediato y de que el autor no se alinearía con la protesta social y los reclamos a la cultura y al arte (años después, de hecho, en plena agitación, Iser seguirá defendiendo la posición ‘formalista’ de Ingarden), es sintomático que quien luego sería reconocido como un reputado especialista en estética inicie su carrera -junto con la década del 60- separando el Esteticismo radical de otro cierto Esteticismo aún redimible. El lúcido artículo especializado de Karl Heisig (1962) prueba poco después que el tema del *art pour l'art* persiste como *topos* académico y que puede ser investigado minuciosamente, aunque siga siendo una *rara avis*.

Ya a mediados de los sesenta, comienza la reorientación sociológica en los estudios de *Literaturwissenschaft* (“teoría literaria”) y *Kunstwissenschaft* (“ciencia del arte”), encarnada en los nombres de sus primeros intérpretes: H. J. Hafekorn,<sup>557</sup> R. Engelsing, y R. Schenda.<sup>558</sup> A medida que los paradigmas críticos y teóricos revelan sus limitaciones e imposibilidades, la necesidad de repensar la creación artística y el goce estético en un marco histórico y social más amplio se hace evidente. En un artículo de 1966 dedicado a Ernst Bloch (uno más de los muchos intelectuales en conflicto con el gobierno de Berlín oriental), el sociólogo Helmut Plessner declara: “Que el arte tiene que ver con la sociedad no es, para nuestra generación, un gran descubrimiento. [...] Puesto que la sociedad tuvo que volverse pluralista en el proceso de su industrialización, impuso ella con eso la emancipación del artista, quien con ello fue reducido a la región estética: *l'art pour l'art*. [...] La autonomía de la obra de arte parece haberse transformado en la autonomía del mercado del arte, que –seguro de sus chances de venta– despierta la impresión en la opinión pública de que él se ha acercado al ideal de la economía sin clientes” (Plessner, 1978: 109-110).

La Germanística, por su parte, una de las disciplinas más acusadas de fácil connivencia con el régimen hitleriano, hace a partir de entonces un largo *mea culpa*, cuya primera estación

<sup>557</sup> En el *Archiv für Geschichte des Buchwesens* (1963) aparece su extenso trabajo fundacional sobre la figura histórica del escritor libre, titulado “Der freie Schriftsteller. Eine literatur-soziologische Studie über seine Entstehung und Lage in Deutschland zwischen 1750 und 1800”; era el fruto de una disertación doctoral homónima, presentada ya en 1959. El trabajo fue republicado mucho después (en 1974) bajo el título de “Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1750 und 1800”. Su impacto fue enorme, a juzgar por las referencias que estudios inmediatamente posteriores hacen a él (como C. Bürger, D. Borchmeyer, H. Kiesel, etc.)

<sup>558</sup> Una buena retrospectiva de esta transición se halla en Schenda, 1988: 22s.

relevante podría situarse en las Jornadas de Germanística de Munich de 1966.<sup>559</sup> Desde los primeros grandes autores de la especialidad, como R. Prutz y G. Gervinus, hasta las luminarias del siglo XX, como A. Korff, B. Markwardt y hasta B. von Wiese, era característico el tratamiento directo de la bibliografía primaria, en un esforzado intento por conferir un carácter de unidad a los períodos y de evolución a la totalidad; desde ahora, en cambio, la disciplina se vuelve crecientemente auto-reflexiva, se atreve a superponer presuntos períodos y a quebrar presuntas continuidades, y ante todo se cuida de toda formulación que pueda resultar nacionalista. Además de esta alteración metodológica, se constata un creciente interés por las formas ‘bajas’ de la literatura (verdadera *quantité négligeable* de la historia de la literatura), iniciándose así un lento proceso de descongelamiento del canon literario,<sup>560</sup> e incluso por un factor normalmente olvidado: el público. Algunas referencias para este cambio de perspectiva eran de lengua alemana (Lukács, Adorno, Hauser), otros eran franceses (Guyau, Escarpit, L. Goldmann): lo común a estos era, en todo caso, una actitud crítica para con los métodos de estudio burgueses de la cultura. El historiador de la cultura alemana Hermann Glaser traza así el panorama del momento: «Se protestaba contra las formas tradicionales de la literatura, tanto del consumo de literatura como de la crítica literaria; el trato ‘inofensivo’ y sin finalidad [*zweckfrei*] con la denominada ‘bella literatura’ quedó al descubierto como intento de alejarse de la realidad (de los problemas sociales y políticos) con ayuda de la ‘ideología de la interpretación’. Por caso, en la Germanística, con su hiper-germanismo científicamente velado y su recaimiento en lo chauvinista y conservador [...] En 1967, jóvenes germanistas exigieron en una resolución la ‘politización de la Germanística’, es decir, reflexionar sobre la imagen que tenían de sí mismos en un intercambio crítico y racional con los requerimientos extrauniversitarios» (Glaser, 1990 III: 70). En el fondo, por supuesto, la crisis era mucho más amplia y profunda, tal como se comprobaría más tarde: «En Alemania, en su parte occidental, la pregunta [por el sentido de la

<sup>559</sup> Dichas Jornadas dieron lugar al tomo colectivo titulado *Germanistik –eine deutsche Wissenschaft*, de 1967 (y que en 1970 ya iba por la 4ª edición). Ese mismo año, idéntico problema se plantea en *Nationalismus in Germanistik und Dichtung* de Benno von Wiese. A estos tomos los sucederán casi de inmediato muchas otras autocríticas, que delatan una progresiva toma de conciencia, y cuyo ápice en el campo más amplio de la opinión pública acaso sea el artículo de Jürgen Kolbe *¿Hay que salvar a la Germanística?*, publicado en febrero de 1969 nada menos que en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Más instancias del debate se encuentran, por ejemplo: J. Kolbe, *Ansichten einer künftigen Germanistik* (1969); M. L. Gansberg y P. Völker, *Methodenkritik der Germanistik. Materialist* (1970); G. Kaiser, *Fragen der Germanistik* (1971); y B. Peschken, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik* (1972).

<sup>560</sup> La crisis del canon fue, como se sabe, un fenómeno que atravesó toda la ‘cultura alta’ de las grandes potencias occidentales desde fines de los sesenta. Tuvo una contra-reacción en los años ochenta, en tanto el aparato académico y la industria editorial promovieron un reacomodamiento de las posiciones. G. Sauder constatará a inicios de los ochenta, por ejemplo, «que Goethe y Schiller han desaparecido notablemente de la conciencia literaria viva» (Sauder, 1982: 130). Para un panorama exhaustivo en el momento candente de la cuestión, v. L. Fischer, 1976, que parte de constatar una alianza entre la Germanística, la enseñanza de lengua alemana y la historiografía literaria; para el autor, el primer indicio de cuestionamiento podría ser el estudio de Robert Minder *Sociología de los libros de lectura alemanes y franceses*, de 1953. Un resumen al día de hoy consta en el número especial de la revista *Text + Kritik* dedicado al tema (*Literarische Kanonbildung*, 2002).

literatura] llegó tarde, cuando a fines de los años sesenta, en la rebelión estudiantil que partió de Berlín occidental, se revisaron cosas hasta entonces evidentes [...] La Germanística, la teoría literaria alemana en la escuela y en la universidad, era un portavoz de esa ideología burguesa, a la que aquí sólo podemos aludir. Eso quedó demostrado después de 1933 [...] De modo que la crisis de la literatura de la que se ha venido hablando en los últimos diez años no era una crisis de la literatura, sino de la crítica literaria, una crisis de la autoconciencia cultural de los intelectuales alemanes que se articulaba en y por la literatura; de los intelectuales de Alemania Occidental, pues en la RDA imperaban otras condiciones» (Zimmermann, 1979: 9-10).

Y es que los exilios provocados por el Nazismo y los posteriores reacomodamientos en la Alemania Oriental habían dejado a la Alemania del Plan Marshall aparentemente sin una tradición de análisis materialista-histórico de peso, y de hecho, casi sin izquierda política. Pero los neomarxistas que poco a poco habían ido regresando al país y los izquierdistas más jóvenes fueron reinsertándose en la vida cultural, y conforme se alzaba la inquietud estudiantil (casi netamente universitaria), muchos de ellos empezaron a actuar como portavoces –a veces involuntarios- de las nuevas demandas.<sup>561</sup> Si la agitación social es por entonces el factor culturalmente exógeno que determina una reorientación de los debates en torno al arte y la literatura germánicos, el factor endógeno por excelencia parece ser el creciente compromiso a favor del cambio por parte de algunos artistas e intelectuales con ciertos ideales de la izquierda no ortodoxa, un compromiso que las más de las veces venía refrendado por la ‘Teoría Crítica’ de la Escuela de Frankfurt, y en el campo estético, por lo tanto, de la magnética figura de Adorno.<sup>562</sup> En efecto, ambas bisagras –tensión política y ‘Neomarxismo crítico’-, de indudable acción recíproca, son los hitos más destacados del cambio sesentista de paradigma: «En los años sesenta se altera la relación de los escritores hacia el público en un proceso paulatino, cuyo apogeo está representado tanto por los debates sobre la ‘muerte de la literatura’ como por el desarrollo de un concepto operativo de literatura, que renuncia radicalmente a cualquier autonomía del arte. [...] Si las esperanzas en pos de una mejor sociedad propias de la generación previa se habían visto rotas por el Nacionalsocialismo y luego por la restauración del Capitalismo, ahora los jóvenes pueden desplegar nuevas utopías sociales, ante todo bajo el

<sup>561</sup> En 1971, el historiador del marxismo George Lichtheim dirá: “La Alemania Occidental de hoy, al revés de lo que ocurre con su vecina Oriental al otro lado del muro, es un lugar de reunión del marxismo y el modernismo. Este encuentro se había iniciado ya en los últimos años de la República de Weimar” (Lunn, 1986: 11).

<sup>562</sup> El prólogo del ingente compilado *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, de la serie “Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften”, ofrece un buen mapa de la situación inmediatamente posterior: «¿Por qué teoría literaria y ciencias sociales? [...] A ello nos llevan no sólo los numerosos trabajos aparecidos entre nosotros de parte de los teóricos literarios de la RDA [...] sino ante todo los problemas de legitimación dentro de la teoría literaria de la República Federal, que desde mediados de los años sesenta se vieron más provocados aun gracias a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt» (Lutz, 1974: ix). En este contexto, no puede dejar de mencionarse la resonancia de la desafiante posición sartreana en todo el continente europeo.

influjo de la Teoría Crítica (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas)» (Winter, 1986: 299-300). A la par se impone una proliferación de métodos de estudio y técnicas de análisis que rompe con el monopolio de ciertos vetustos aparatos conceptuales y sus respectivos referentes germánicos, como por ejemplo la ‘vivencia’ (Dilthey), la ‘empatía’ (Lipps), y sobre todo la ‘inmanencia’ (Kayser).<sup>563</sup> «La conciencia de crisis de la crítica literaria de los años sesenta, que iba de la mano con la conciencia de crisis social, respondía directamente a una crisis de la estética y del canon literario establecido. [...] La incerteza de la crítica literaria precisamente en este período: [...]: la multiplicidad de premisas teóricas –*New Criticism*, Marxismo, Teoría Crítica, Formalismo, Estructuralismo, Teoría de la recepción, etc.–, que hacia estos años llegaron de un frente amplio y que estaban más o menos yuxtapuestas equitativamente» (Michaelis, 1986: 620-621). En la academia y en la educación en general, comienza a percibirse una creciente insatisfacción con el paradigma teórico vigente, el ‘inmanentista’, paradigma que quedará cabalmente desacreditado hacia 1968.<sup>564</sup>

El período álgido propiamente dicho en el tratamiento de la cuestión de la autonomía del arte (o bien de la función social del arte, su contracara) se da a mediados de la convulsionada década de 1960, políticamente signada en toda Europa occidental por la Guerra Fría, las protestas juveniles y estudiantiles, y los movimientos radicales y clandestinos (en Alemania Federal la oposición llegó a un punto tal de ruptura con las instituciones políticas que eufemísticamente fue llamada *Außerparlamentarische Oppositionsbewegung* o “movimiento extra-parlamentario de oposición”). La tortuosa ‘desnazificación’ y el lento proceso de reconstrucción posbélica conocido como “milagro económico” (el denominado *Wirtschaftswunder*) habían determinado que la cultura de Alemania Occidental emergiera tardíamente de una especie de letargo, pero cuando despertó, lo hizo con violentos espasmos. La ‘otra’ Alemania, y más aun la Unión Soviética, que la controlaba, habían hecho del Marxismo una consigna casi impronunciable de este lado del Muro de Berlín; a fines de los sesenta, en consonancia con los movimientos tercermundistas y estudiantiles de todo el mundo, la izquierda alzó su acallada voz también en la RFA.<sup>565</sup>

<sup>563</sup> Benjamin había enumerado oportunamente esos caballitos de batalla de la disciplina, a la que hirientemente llama la “hidra de las siete cabezas de la estética en la enseñanza”, es decir la Germanística: “creatividad [*Schöpfertum*], empatía [*Einfühlung*], vínculo con la época [*Zeitverbundenheit*], réplica [*Nachschöpfung*], vivencia compartida [*Miterleben*], ilusión [*Illusion*] y goce artístico [*Kunstgenuß*]]” (Benjamin, 1972 III: 286). Es muy curioso que no haya agregado la idea de totalidad o de organismo, mandatoria en la Germanística desde el Clasicismo de Weimar hasta la Segunda Guerra, y más todavía... Aún terminada la guerra, el austriaco Hans Sedlmayr, confeso nacionalsocialista, diría, por caso: “el arte consiste en la concepción de un todo genial, de una creación total” (Sedlmayr, 1965 I: 8-9).

<sup>564</sup> «Después de 1968, la hostilidad teórica de la interpretación inmanente se vio sustituida por una intensificada preocupación acerca de cuestiones de teoría literaria» (P. Bürger, Ch. Bürger, J. Schulte-Sasse, 1980: 9).

<sup>565</sup> Lo cual implicó a su vez un análisis de las relaciones entre “ideología marxista y teoría del arte en general” (título, precisamente, del libro de H. Sander de 1970).

No hay duda de que la gran cesura se produce entre 1967 y 1968. Mientras crece la indiferencia –no exenta de tensiones– entre ambas Alemanias, la RFA y su orgulloso ‘Estado de bienestar’ conocen su primera gran crisis en 1966-1967, acarreado la dimisión del canciller Erhard, que a su vez había sustituido a Adenauer. En el plano internacional inmediato, a la par de la Primavera de Praga y la intervención rusa en Checoslovaquia (que motivó la expulsión de Ernst Fischer, entre muchos otros, del comunismo austriaco) acontece la visita del Shá de Persia en territorio alemán, desatando protestas juveniles y tiroteos con la Policía en Berlín Occidental; en mayo de 1968, el levantamiento de obreros y estudiantes en París conmociona a la opinión pública y obliga a los Estados vecinos a definirse con respecto a numerosas cuestiones políticas. Es difícil discernir qué repercutió más hondo en la praxis literaria y artística alemana, si la crisis interna o la crisis externa; de hecho, conviven las dos explicaciones exógenas como posible trasfondo del estallido de la discusión sobre cuál es la justificación social –y *a fortiori*, existencial– del arte.<sup>566</sup> Tampoco hay que pensar que en la estética del momento no surgen contravoces radicalmente absolutas –y no ya mediadas, al modo de Adorno– ante la furiosa búsqueda de la funcionalidad operativa del arte. Un ejemplo paradigmático lo ofrece la figura del austriaco Peter Handke, el nuevo *enfant terrible* de la literatura alemana, que con su obra artística y teórica recupera dos posturas polémicas como la del ataque deliberado al público y la defensa de la ‘torre de marfil’,<sup>567</sup> elaborando con ambas «un programa poetológico fundamental [...] para asegurarle a la literatura un cimiento propio, metas [*Ziele*] y medios propios, dicho brevemente: autonomía» (Pütz, 1989: 22). Las provocaciones de Handke causan estragos ante todo al interior de la institución literaria, sobre todo del prestigioso “Grupo 47”, que comienza a desintegrarse *de facto*, ya que no *de jure*, aunque algunos de sus miembros más involucrados en la opinión pública, como Dieter Wellershoff o el consagrado Heinrich Böll, no hacen la vista gorda ni ante las reacciones del gobierno ni ante las de los jóvenes y dan a conocer su voz como escritores que no quieren dejar de serlo y que no aceptan las acusaciones de impotentes o de elitistas. Para el escritor alemán, a menudo inclinado hacia alguno de los polos extremos del “poeta príncipe” (*Dichturfürst*) o el “poeta pobre” (*armer Poet*), arquetipos fijados en el imaginario nacional durante el siglo XIX y ambos ligados al ideal de autonomía (como autoridad social o como marginado social), los nuevos reclamos sociales también acarrearón una profunda crisis de conciencia; «el predominio del concepto de autonomía tanto en la literatura

<sup>566</sup> Cfr. L. Fischer, 1986: 41; Michaelis, 1986: 620; Sauder, 1982: 130.

<sup>567</sup> Así, los actores de *Insultos al público* (1966), su primera pieza teatral, le dicen a los espectadores: “Si consideramos dos polos, ustedes son el polo inmóvil. Ustedes están en estado larvario. Ustedes están en estado vegetal. Mirándolo bien, ustedes no son los sujetos. Ustedes son solamente objetos” (Handke, 1982: 100). Y en el breve y provocativo ensayo “Soy un habitante de la torre de marfil” (1967), cuyo título ya lo dice todo, el autor también se ocupa de atacar a la literatura de su momento, acusándola de que su “método realista” está “gastado” y resulta anacrónico (v. Handke, 1999: 707).

como en la crítica de la República Federal durante los años cincuenta y sesenta preparó el terreno para la continua crisis de identidad y de objetivos a lo largo de los años sesenta y setenta» (Cook, 1993: 7).<sup>568</sup>

La categoría de autonomía del arte –cualquiera sea el nombre que asuma- deja de ser un objeto de estudio en tono pasado y exclusivo de académicos, así, y pasa a ser algo actual, candente. La *Kunstsoziologie* y la *Literatursoziologie* –crecientemente asimiladas al materialismo histórico- se imponen como las perspectivas de moda y ganan permanentemente nuevos adeptos y referentes (por ejemplo, H. N. Fügen). El problema en realidad va mucho más allá de los teóricos de izquierda: lleva a que la destacada poetisa Hilde Domin, en su volumen *¿Para qué la lírica hoy?* (1968), lamente lo que llama “autonomía administrativa de la literatura” y diga: “Su funcionamiento se convierte en finalidad en sí, automatismo entre automatismos [...] la literatura se convierte en su propio juez, su propio promotor y también, en parte, su propio consumidor” (Domin, 1986: 97). Siendo Schiller el más obvio estandarte del tema, no es casual que en 1968 salga a la luz el estudio sobre la “estética de artista” schilleriana de Thomas Neumann titulado *El artista en la sociedad burguesa*, incluido en la serie idiosincrásicamente llamada *Soziologische Gegenwartsfragen* (“Cuestiones sociológicas de la actualidad”). El volumen comienza diciendo: «La investigación está orientada a representar la correlación entre la problemática subjetividad artística y el arte autónomo» (Neumann, 1968: 1); la sola elección del autor y el enfoque marcadamente sociológico anuncian al menos el futuro inminente de buena parte de los estudios especializados.<sup>569</sup> Mientras tanto, H.-M. Enzensberger abre el debate polémico sobre la ‘muerte de la literatura’ desde la beligerante *Kursbuch*,<sup>570</sup> una revista de publicación anual fundada por él en 1965 y en la que abundaban los debates radicales en cuestiones de estética,<sup>571</sup> y uno de los órganos, además, que devolvió la voz a nada menos que

<sup>568</sup> El trabajo de Cook, por ser obra de un extranjero y escrito en lengua inglesa, funciona como una buena síntesis de las figuras de escritor alemán tanto en el XIX como en el XX. Para las nociones teóricas, es superior a Selbmann, 1994, que resulta profusamente descriptivo.

<sup>569</sup> Si bien está claro que el concepto carece aún de definición, más allá de lo operativo. El autor afirma, así, que «Se puede sostener sin exagerar que Schiller se aferra exclusivamente a un principio básico, la autonomía del arte, que procuró establecer renovadamente en todos sus aspectos» (T. Neumann, 1968: 26), pero jamás define ‘autonomía del arte’.

<sup>570</sup> Cfr. Enzensberger, 1968. En vista de la inminente crisis, los diagnósticos terminales abundaban, y se extienden, por ejemplo, hasta *Fin de la estética*, de Otto Werckmeister (1972), *El fin de una ilusión*, del austriaco Ernst Fischer (1973), y *La disolución del concepto de arte*, de D. Wellershoff (1976). Aunque también existían las radicalizaciones, como el libro pionero de Jürgen Claus *Expansion der Kunst. Action – Environment – Kybernetik – Technik – Urbanistik* (1970). A todas estas ‘devaluaciones’ o ‘inflaciones’ del campo estético se opone en ese mismo momento Marcuse en *Konterrevolution und Revolte*: «Un ‘final del arte’ sólo cabría concebirlo en una situación en que los hombres ya no fueran capaces de distinguir entre lo verdadero y lo falso, entre el bien y el mal, entre lo bello y lo feo» (Marcuse, 1973: 140). Con el fin del milenio, reaparecieron los enfoques ‘terminales’, como Belting, 1995, y Seubold, 1997; en ellos se constata más el agotamiento de las disciplinas involucradas –la historia del arte y la Estética- que un reclamo socio-político de cambio.

<sup>571</sup> En el primer número de 1969, por ejemplo, P. Schneider publica un polémico artículo en el que aboga por que el arte sólo cumpla dos funciones: la “agitatoria” y la “propagandística” (P. Schneider, 1969: 29).

Herbert Marcuse, de quien en pleno 1968 dirá Habermas que “se ha convertido en el filósofo de la rebelión juvenil. Y con razón” (Habermas, 1969: 15).

Pues en efecto, a lo largo de esta década, Alemania Occidental se va reencontrando con un hijo pródigo: Marcuse, exiliado en los Estados Unidos desde el ascenso al poder de los nazis y naturalizado norteamericano desde 1940. El pesimismo cultural freudiano y el optimismo histórico-político marxiano se habían combinado en él de manera singular durante el exilio, que por transcurrir en Norteamérica le había permitido investigar las nuevas tendencias económico-sociales por las que discurría el Capitalismo (como sucediera con algunos de sus pares de la Escuela de Frankfurt, si bien estos no permanecieron en suelo americano<sup>572</sup>). De ese verdadero laboratorio intelectual habían surgido obras importantes durante la década del cincuenta, cuyo impacto en Alemania era, sin embargo, prácticamente nulo. En una de ellas, *Eros y civilización* (1953), Marcuse se había adentrado en el análisis de la ‘función social’ del arte en el mundo contemporáneo, para concluir que: “la dimensión estética no puede hacer válido ningún principio de la realidad [...] Los valores estéticos pueden funcionar en la vida como adorno y como elevación cultural o como afición particular, pero *vivir* con estos valores es el privilegio del genio o la marca de los bohemios decadentes” (Marcuse, 1985a: 164). Y es que en busca de un principio de *performance* que pudiera liberar concretamente al ser humano, el arte le parecía entonces al filósofo una institución más cooptada por la represión burguesa. Pero a inicios de la década del sesenta, entusiasmado por el movimiento juvenil norteamericano, su punto de vista y sus esperanzas empezaron a cambiar, y Marcuse se plegó –no sin reservas- a lo que parecía ser una revolución social pacífica y profunda, venida de la juventud. Y su figura adquirió entonces el rango de un ícono internacional.

Como un refrescante eco de ciertos aspectos olvidados de la Teoría Crítica, la aparición estelar del pensamiento de Marcuse en la cultura germánica no fue tan estruendosa como en Francia, pero resultaba consustancial al espíritu de protesta y reclamo propio de la década,<sup>573</sup> y si bien no podía atribuírsele el carácter de inspirador de dicho espíritu en su tierra patria (a diferencia del papel que jugó en su país de adopción, donde fue reconocido como todo un moderno *gurú* de la juventud rebelde), el pensador que había intentado sintetizar a Freud, Hegel y Marx, retornaba a Alemania como teórico contestatario de valía, haciendo oír su característico tono profético: “Pero la revuelta contra la razón represiva que desencadenó en la nueva sensibilidad el cautivo poder de lo estético lo ha radicalizado también en el arte: el valor y la función del arte están

<sup>572</sup> Un buen saldo de las diversas ‘experiencias americanas’ de los miembros del Instituto de Investigación Social se encuentra en el compilado de Detlev Claussen *et al.*, 1999, que incluye textos de los propios involucrados.

<sup>573</sup> Según lo describe J. Habermas en su introducción al colectivo *Respuestas a Marcuse* (1968), recogida luego en la primera edición de los *Perfiles filosófico-políticos* (1971).

experimentando cambios esenciales. Estos cambios afectan el carácter afirmativo del arte (gracias al cual el arte tiene la capacidad de reconciliarse con el *statu quo*), y el grado de sublimación (que militaba contra la realización de la verdad, de la fuerza cognoscitiva del arte). La protesta contra estos elementos del arte se esparce por todo el universo del arte antes de la Primera Guerra Mundial y prosigue con acelerada intensidad: da voz e imagen al poder negativo del arte, y a las tendencias hacia una desublimación de la cultura. [...] El nuevo objeto del arte no se ha ‘dado’ todavía, pero su objeto consabido ha venido a ser imposible, falso. Se ha desplazado de la ilusión, la imitación, la armonía, hacia la realidad... pero la realidad todavía no está ‘dada’; no es la que constituye el objeto del ‘realismo’. La realidad tiene que ser descubierta y proyectada. Los sentidos deben aprender a ya no ver las cosas en el marco de esa ley y ese orden que los han formado; el mal funcionalismo que organiza nuestra sensibilidad debe ser aniquilado. Desde el principio, el nuevo arte insiste en su radical autonomía que está en tensión o conflicto con el desarrollo de la revolución bolchevique y los movimientos revolucionarios activados por ella. El arte permanece ajeno a la praxis revolucionaria debido al compromiso del artista con la Forma” (Marcuse, 1975: 44).

Causa o consecuencia de los aires políticos enrarecidos, la recepción de Marcuse -“uno de los primeros en analizar la cuestionable autonomía de la bella apariencia” (Habermas, 1984: 237)- informa notablemente las bases de una discusión funcional e institucional de la praxis artística, pero siempre una discusión esperanzada, por así decirlo. Incluso en el tomo *Contrarrevolución y revuelta* (1973), tras advertir las señales de retracción política, tacha de falsa «la idea de que el arte puede convertirse en componente de la praxis revolucionaria» (Marcuse, 1973: 126), y vuelve a pregonar un arte autónomo como dominio de libertad. Ese firme intento de no perder las esperanzas aun en medio de la desilusión le inspiró aun *La permanencia del arte* (1977), el tomo con el que volvió como autor en lengua alemana.<sup>574</sup> Allí defiende el arte como sensualidad emancipadora, en consonancia con sus obras de los años previos: «La sustancia sensual de lo bello se conserva en la sublimación estética. En su intensificación, en su liberación en pro de una experiencia que contradice lo existente, se conserva la autonomía del arte, y su valor político» (Marcuse, 1977: 72). Pero en este breve texto no es tanto Freud quien predomina sino Adorno, como lo muestra una de las tesis finales: «La autonomía del arte refleja la falta de libertad [*Unfreiheit*] de los individuos en la sociedad que no es libre. Si los hombres fueran libres, el arte sería la expresión y la forma de su libertad. El arte está atrapado por la falta de libertad real, y en ella tiene su autonomía: el nomos al que obedece no es el del principio de

<sup>574</sup> Título original: *Die Permanenz der Kunst* (en inglés y francés fue traducido como “La dimensión estética”); inédito en español. El subtítulo reza: “Contra una determinada estética marxista. Ensayo”. Sobre la mala acogida de Marcuse como pensador de estética y de este libro en particular, v. Gaudez, 2006: 108-109.

realidad vigente, sino el de sus transformaciones, hasta su negación» (Marcuse, 1977: 76-77). Pues al comienzo mismo Marcuse confiesa: «No es preciso indicar cuánto le debo a la teoría estética de Theodor W. Adorno» (Marcuse, 1977: 6). Con este elocuente reconocimiento, el berlinés no hacía sino poner en claro algo de lo que Habermas y los Bürger ya habían dado testimonio como intelectuales alemanes de izquierda formados entre los años 50 y 60: que a pesar de las muchas divergencias, para esa generación Marcuse y Adorno habían funcionado como una sociedad tácita... con Adorno siempre adelante, por supuesto.<sup>575</sup>

Hasta la década de 1970, sin embargo, la problematización estricta de la autonomía en el pensamiento estético alemán parece seguir siendo más bien un refinamiento académico, tal como lo indica la bibliografía hasta entonces (muy escasa, y reducida a publicaciones especializadas). Como ya se ha señalado, nombres como los de Konrad Fiedler y Georg Lukács son insoslayables en tanto hitos de primer orden que mantienen viva la discusión –aunque con intenciones y léxicos dispares- a lo largo del siglo y medio que va desde la época germinal hasta su redescubrimiento, pero es evidente que no sólo el concepto específico en sí, sino también el problema más amplio (que subsume las cuestiones de la función social del arte, la independencia del artista, el tipo y el grado de influencia ejercida en el eventual receptor, etc.), así como la posibilidad de abordarlo como una *constructio* historizable y no como un presupuesto indiscutible, recién aparecen con entidad y peso propios a comienzos de la década de 1970. Y dado el alto grado de especialización de funciones que se da entre aquellos que participan de los debates sobre estética, cuyo espectro cubre desde los cuadros docentes universitarios hasta los poetas líricos, pasando por teóricos y críticos literarios, filósofos, novelistas, etc., es fácil detectar que los literatos (narradores, dramaturgos, poetas) plantean el problema en forma fragmentaria, con ánimo polémico, y sin una mirada diacrónica, mientras que son los especialistas –ante todo provenientes de la teoría literaria y la filosofía- quienes realmente sustentan un corpus bibliográfico centrado en el problema y con vocabulario específico. En la arena de la creación literaria, autores como el ya mencionado Hans-Magnus Enzensberger junto a Günter Grass y Peter Weiss, entre otros tantos, promueven una encendida y permanente discusión sobre el sentido del arte en general y la literatura en particular, pero es estrictamente el mundo académico el que, recogiendo el guante lanzado por los trabajos de Marcuse y mayormente por la *Teoría estética* adorniana, se aboca entonces a elaborar y reelaborar el concepto de ‘autonomía del arte’ y sus implicancias teóricas. Tanto es así que se ha observado, acaso exageradamente: «El concepto de ‘autonomía estética’ ha sido utilizado, en efecto, ya desde 1800, pero en las discusiones de estética y de teoría literaria apenas si ha jugado un papel

<sup>575</sup> En 1968, Adorno había declarado sobre su relación con Marcuse que «se trataba más de una cuestión de temperamentos divergentes que de diferencias teóricas» (Adorno, 1998 20 II: 768).

significativo hasta hace poco tiempo. La estética del Clasicismo de Weimar regía como la estética alemana por esencia; regía sin cuestionamientos y sin una caracterización específica como cumbre del pensamiento estético en general. Recién la crítica a la tradición de las ciencias del espíritu y en particular a la Germanística, que alzaron los voceros del movimiento de protesta estudiantil desde 1968, llevó a poner a prueba los principios que la educación alemana aún transmitía con aprobación y en forma casi evidente como programa de ‘humanidad’ en el elemento de lo bello» (Sauder, 1982: 131).

Si se compara la producción intelectual en torno del problema de la autonomía del arte del lustro 1970-1975 con la de los lustros vecinos tanto anterior como posterior, se verá que el primero virtualmente quintuplica a sus pares inmediatos. En 1971, Gottfried Boehm reedita los *Escritos sobre arte* de Fiedler (en dos tomos), y en su introducción sitúa a este olvidado pensador explícitamente en la línea de los teóricos de la autonomía del arte.<sup>576</sup> El breve lapso que va de 1972 a 1974, de hecho, marca un verdadero ápice. En 1972 se celebran dos eventos académicos que tienen por objeto central a la categoría: las Jornadas de Historiadores del Arte celebradas en Konstanz, cuyas actas se recogerán en el fundamental tomo colectivo *Autonomie der Kunst*,<sup>577</sup> y las Jornadas de germanistas de Stuttgart, cuyas actas, editadas por Walter Müller-Seidel y otros, aparecerán en 1974, conteniendo una sección específica sobre autonomía estética y otra que lo es por su contenido, aunque no por la propuesta inicial; los abordajes de la categoría en los diversas ponencias obedecen siempre a la misma intención: cuestionarla, ya sea historizándola (en general, con Schiller), ya sea relativizándola en sus alcances. El primer volumen, por su parte, preanuncia la firme intención de hacer énfasis en el tema de la relación entre arte y sociedad por parte de la prestigiosa editorial francfortiana Suhrkamp (por aquellos años hablaba George Steiner de una *Suhrkamp culture* para referirse a la intelectualidad crítica y neomarxista que publicaba casi exclusivamente en ese sello), y además de un consabido trabajo sobre Adorno, integra pioneros abordajes del asunto en la RDA y en fases históricas previas y ajenas al clasicismo y el idealismo alemanes; su índice de contenidos expresa ya a la perfección el intento de llevar el análisis del pasado hacia el presente.

De 1972 data el artículo “Crítica concientizadora o crítica salvadora” de J. Habermas, dedicado a Benjamin, y con un interés central en la categoría de autonomía del arte, que el filósofo ante todo se siente obligado a especificar y redefinir en un doble aspecto terminológico e histórico, respecto de la producción y respecto de las obras.<sup>578</sup> En 1973 sale a la luz *Autonomía*

<sup>576</sup> V. Fiedler, 1971: xix y xlvi.

<sup>577</sup> El subtítulo (“Sobre la génesis y crítica de una categoría burguesa”) y el texto de presentación -bajo la égida de Marx- preanuncian el encuadre histórico-ideológico del tomo. V. M. Müller *et al.*, 1972: 7.

<sup>578</sup> V. Habermas, 1984: 309.

y *función social del arte*, de Rolf-Peter Janz, cuyo texto de contratapa idiosincrásicamente declara: «La tesis de la autonomía del arte, durante más que tiempo suficiente un presupuesto silencioso de la teoría literaria, en los últimos años –y no en última instancia por la aparición de la *Teoría estética* de Adorno- ha ocupado crecientemente a la Germanística interesada en lo teórico y la teoría artística» (Janz, 1973). En un contexto en el que cita a Adorno y a Bourdieu (quien ya había empezado a circular por el ámbito alemán<sup>579</sup>), Janz utiliza los conceptos mencionados en el título no como una polaridad, sino como matices con los que poder oponer a Schiller y a Novalis (como epítome del Romanticismo); su concepción de la autonomía del arte es, así, amplia y problematizadora: «A fines del siglo XVIII, por autonomía del arte se entiende tanto la independencia [*Unabhängigkeit*] de la realidad empírica, tal como por ejemplo se expresa en la prohibición de imitar [*Nachahmungsverbot*], como también –algo que ante todo subrayara Schiller en alusión a la ‘complacencia desinteresada’ de Kant- la libertad [*Freiheit*] respecto de imposiciones de finalidad [*Zwecksetzungen*] como los de instrucción y mejoramiento» (Janz, 1973: 72). Estos dos ejemplos ilustran dos hechos a la perfección: la necesidad de ofrecer definiciones aceptables y operativas del concepto de autonomía aplicado al campo estético, y la evidente vinculación entre este tema y aquellos investigadores y pensadores (incluyendo filósofos y teóricos literarios) en la órbita –más o menos cercana- de la Escuela de Frankfurt.

En poco tiempo, así, algunos académicos especializados en teoría o historia literaria hacen del tema su línea excluyente de investigación (por caso, B. J. Warneken), pues «A principios de los años setenta, la noción de autonomía del arte estaba en el centro de las discusiones estéticas, acaso porque desafiaba los esfuerzos de los historiadores de la literatura de izquierda en pos de un esclarecimiento materialista de los fenómenos culturales a construcciones extraordinariamente especulativas» (Ch. Bürger, 2003: 171).

Pero no cabe duda de que el hito máximo del momento específico lo constituye la publicación de la primera edición de la *Teoría de la vanguardia* (1974) de Peter Bürger, un libro que pronto escalará a la altura de clásico moderno.<sup>580</sup> Bürger, que había comenzado en calidad de romanista con libros sobre Pierre Corneille y el Surrealismo (1971), ya había introducido consideraciones metodológicas preliminares en las que se refiere a la autonomía estética en sus *Studien zur*

<sup>579</sup> En 1970 se publica su fundacional escrito *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, con el valor agregado de que el sello editorial es nada menos que Suhrkamp (lo cual colocaba ya de entrada a Bourdieu en una cierta línea crítica de pensamiento). Un largo fragmento del texto será recogido más tarde por P. Bürger en su *reader* sobre “sociología del arte y la literatura” (v. P. Bürger, 1978: 418-457), dándole así plena carta de ciudadanía al abordaje bourdieano en el medio germánico.

<sup>580</sup> Así lo prueba la aparición, dos años después, del colectivo con “Respuestas a P. Bürger” (cfr. Lüdke, 1976).

*französischen Frühaufklärung* (1972),<sup>581</sup> pero aquí llega a elaborar finalmente una tesis sobre las vanguardias que es al mismo tiempo una definición sintética de la idea de autonomía del arte. Apoyándose explícitamente en Adorno y sobre todo en tempranos trabajos de Habermas, Bürger enfoca dicha noción partiendo de que es “una categoría de la sociedad burguesa”, y por ende “un proceso histórico” y “socialmente condicionado”, que básicamente puede sintetizarse en “la desvinculación [*Herauslösung*] del arte respecto a la vida práctica” (P. Bürger, 1997: 99). La reducción de autonomía del arte a la separación arte/vida es, evidentemente, hija de las protestas y reclamos hechos al arte durante la década del sesenta. Bürger la ‘descubre’ pensando las vanguardias históricas, las de la Primera Guerra, porque ambos momentos guardan profunda afinidad en sus reclamos, aunque claramente no en sus logros artísticos. Se trata de un aspecto del concepto, y de uno negativo: ni en Schiller ni siquiera en Adorno la autonomía del arte es solamente eso. Pues la profusión de opiniones y planteos que se dio alrededor de los años setenta en torno al problema de la función social del arte no ha dado tanto expresión a una actitud puramente histórica e historiográfica (aun cuando el título del eventual volumen o monografía así lo sostuvieran), sino más bien a una postura teórico-crítica y de cara al contexto inmediato; ya sea para exaltarla o para denostarla, en esta etapa la categoría será ante todo objeto de una necesaria *reconstrucción*, a veces con perspectiva histórica, desmantelando presupuestos y recuperando autores y obras marginados, a veces con alcances puramente sincrónicos, sumándose a los debates del momento (lo que no implica, claro, que no haya habido, además, numerosos tratamientos académicos acotados al *Kunstperiode*).

Como él mismo lo explica, la diferencia entre él y los teóricos anteriores que más se dedicaron al problema es que para ellos la autonomía del arte seguía siendo una doctrina operativa, mientras que él se sitúa ‘afuera’ de la norma que rige la ‘institución arte y literatura’. Por ello puede abordar la dicotomía entre arte bajo y alto, que para Adorno y Lukács, por ejemplo, está vedada: para ambos el arte bajo es no-arte, es decir, el criterio de discriminación es un presupuesto indiscutido.<sup>582</sup>

En respuesta a las críticas por concebir que el arte carece de toda función, Peter Bürger aclara, no sin pesimismo: «En el goce del arte, el mutilado individuo burgués se experimenta a sí mismo como personalidad. Pero a raíz del status del arte, desligado de la praxis cotidiana, dicha experiencia carece de resultados, es decir, no puede integrarse a esa praxis. La falta de resultados [*Folgenlosigkeit*], sin embargo, no equivale a la falta de función [*Funktionslosigkeit*]

<sup>581</sup> V. P. Bürger, 1972: 8-11.

<sup>582</sup> Cfr. P. Bürger, 1979: 9-17. Bürger responde aquí a algunas críticas formuladas a sus tesis en el colectivo de Martin Lüdke (1976).

(como lo diera a entender una previa y confusa formulación mía), sino que designa una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica» (Bürger, 1979a: 158).

En consonancia, el mentado giro sociológico de los estudios en materia artística finalmente se concreta en la segunda mitad de la década del setenta. En 1976, comienza la publicación de la revista *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*.<sup>583</sup> Comienzan a aparecer las dos colecciones de “historia social” (*Sozialgeschichte*) de la literatura alemana: la de la casa Hanser (más exhaustiva, con muchas citas y estudios epocales de casos representativos), dirigida por R. Grimminger, y la de Rowohlt (menos filológica, pero de lectura más fluida y para un público menos especializado), dirigida por H. A. Glaser.<sup>584</sup> Así, la industria editorial se hace eco del reclamo por parte de los especialistas sobre la falta de documentación y de visión diacrónica de la cultura alemana, como –por citar un ejemplo– Hans-Jörg Neuschäfer, que arranca su artículo sobre autonomía y mercado literario anunciando: «Mi intención no es ofrecer un metadiscurso *sobre* el discurso de la historiografía de la literatura, sino tratar de contemplar la historia de la literatura del siglo XIX desde un ángulo hasta ahora bastante descuidado [*vernachlässigt*]: me refiero a la historia social del autor» (Neuschäfer, 1983: 556).<sup>585</sup>

## 8. Posmodernidad

Pero el arte revela ser, al final, sólo una institución más, tan incapaz de modificar la realidad como las demás instituciones: su inmutable estatuto autónomo le garantiza el poder de determinar su propio valor, pero a la vez le impide salir en ayuda de los conflictos externos. De la esperanza de fines de los sesenta se pasa a la desilusión de fines de los setenta; en un discurso de 1984, Habermas comentará que “hoy parece como si se hubieran consumido las energías utópicas” (Habermas, 2000: 115). Desvanecidos los sueños de una utopía inminente, que pasaron de la visibilidad de la protesta civil a la clandestinidad de la lucha armada, la década de 1970 habría sido en Alemania Occidental la época de los “jóvenes conservadores”, según el propio Habermas, quien ha trazado el siguiente esquema histórico de la RFA hasta entonces: 1ª fase, la etapa de la inmediata posguerra, signada por la parálisis ante la derrota, el antifascismo,

<sup>583</sup> Mucho más específico que el *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, editado desde fines de los años 50 por la Cámara del Libro.

<sup>584</sup> La primera recién le dedica un apartado al problema de la autonomía como norma estética en el tardío tomo 10, que se ocupa de la posguerra hasta 1967 en la RFA.

<sup>585</sup> Aunque la primera versión del texto data de 1981, es preciso observar que la queja muestra un considerable atraso. Cfr. asimismo Meyer, 1980: 39.

el hambre de cultura, y la reconstrucción de los partidos; 2ª fase, desde la reforma monetaria en adelante, bajo el liderazgo de Adenauer, marcada por la restauración, la calma, el privilegio de la esfera de lo privado, una economía vital y una cultura provinciana; 3ª fase, la que va de 1960 a 1966, tras la caída de Adenauer, cuando se forma la “Gran Coalición” gubernamental y adquieren prestigio los críticos de izquierda, lo cual se refleja en las universidades y en cierto mundillo editorial; 4ª fase, la del “movimiento estudiantil”, que no habría sido sino “la explosión de 1 o 2 años”, tras la cual la derecha contraataca con resentimiento.<sup>586</sup> El consenso sobre el diagnóstico pesimista en cuanto a la vida política alemana en la década del setenta es casi unánime, según lo muestra incluso un pensador no precisamente de izquierdas como el filósofo y esteta Karl Heinz Bohrer, que sostuviera igualmente: «Las solas fechas de 1968 y 1978 delatan, bien leídas, qué agotada que estaba, *de facto* y hasta sus últimos restos, la enorme reserva de ideas de reforma y utopía que la revolución cultural de los años 60 había acopiado. Desde entonces se cree menos en las promesas del futuro» (Bohrer, 1979: 639). Al mismo tiempo que estas constataciones pesimistas acerca de la función crítica en general y de la función crítica del arte en particular, J. F. Lyotard publica su resonante *La condición posmoderna* (1979), texto que se presenta como un humilde *rapport sur le savoir*, pero que tiene el valor de un manifiesto, si no de un programa, y que sin duda definió mejor la voz de mando de la época a fines de la década de 1970. “Simplificando al máximo, se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito” (Lyotard, 1993: 10).

Para Alemania Federal, que en sí misma era un ‘meta-relato’ ejemplar de la reconstrucción posbélica, el progreso se ha revelado como un mito y la crítica, como un gesto estéril: a la cultura le queda o jugar el juego del capitalismo occidental o retraerse en el silencio. Los años ochenta tienen contornos ciertamente menos definidos, y su clave parece ser en todo caso la multiplicidad y la diversidad, que por definición impiden formular un concepto rotundo. En la Alemania Democrática, al parecer las cosas no van mejor en cuanto a la cultura. Quienes huyen del país y quienes se quedan formulando amargas críticas caldean un ambiente enrarecido, que comienza a percibir el principio del fin. Es sugestivo que a comienzos de los ochenta la intelectualidad alemana oriental condescienda a discutir una “teoría marxista de la autonomía del arte”, tal como se dio en el debate de la revista *Weimarer Beiträge* entre G. Hartung y W.

---

<sup>586</sup> Cfr. Habermas, 1996: 33-35.

Schröder. Mientras que Hartung, tras el típico reclamo por la falta de definiciones “satisfactorias” del concepto “en los debates recientes” (se refiere, lógicamente, a la RFA), aboga por reconciliar el marxismo ortodoxo con la noción de autonomía del arte *tout court* (Hartung, 1980: 44s), Schröder se instala en la tradición marxista-leninista y defiende, apelando a Lukács y a Benjamin, una “relativa independencia [*Selbständigkeit*] de las artes en el sistema social” (Schröder, 1982: 149).<sup>587</sup>

El *animus* posmoderno, signado por un *pensiero devole* (Vattimo) que hace gala de su indecisión y su relativismo, implica, como es sabido, un borramiento de fronteras disciplinarias y una relativización de valores que confunden ámbitos de acción y directrices de juicio. Además, la ecología y el ambientalismo –que para esos años también ganan espacio en la RDA– aparecen como una práctica de oposición y de renovación, aunque siempre pasible de quedar atrapada en la cultura *new age*, con escasa o nula voluntad de confrontación social. En Europa occidental se vive la era de los particularismos y los parcialismos, que no aspiran a la totalidad del saber; el ‘fin de la historia’ y la ‘muerte de las ideologías’ se proclaman por doquier, festejando la nueva libertad del individuo para templar su subjetividad como le plazca.

Para la reflexión estética, no es menor el concomitante problema de la creciente “estetización de la vida”, que atañe a lo funcional y cotidiano (Bubner, 1989: 143).<sup>588</sup> En un artículo sobre “Procesos de estetización”, Wolfgang Welsch afirma que «Sin duda, actualmente vivimos un *boom* de la estética. Va de la estilización individual, pasando por la configuración de la ciudad y la economía, hasta la teoría» (Welsch, 1996: 9). Ante la “radical pluralidad” (Welsch) del posmodernismo, abundan las visiones más diversas del arte: como comunicación (Koppe), como experiencia con base racional (Seel), como experiencia contradictoria (Menke). El arte vuelve a la praxis como embellecimiento, diseño, decoración, y por fuera de los géneros tradicionales (de hecho, avanza inusitadamente sobre el propio cuerpo humano). Si en los Estados Unidos Arthur Danto habla de la “transfiguración de lo habitual”, en Alemania B. Lypp describe en 1991 la “conmoción de lo cotidiano” (*Erschütterung des Alltäglichen*) para dar cuenta de los nuevos impactos y fenómenos estéticos. El polémico cineasta Hans Jürgen Syberberg invierte los términos de los planteos habituales al decir: «¿Estetización del mundo, de la vida por obra del arte? Lo correcto, en cambio, no es que el arte es así porque el mundo es así, sino que el mundo es así porque el arte es como es. La función modélica del arte decide el rostro del mundo; no sólo en la memoria histórica, sino en cada acto del presente, privado o público, en política,

<sup>587</sup> Ambos artículos tienen un gran valor ilustrativo por el carácter enumerativo y exhaustivo con que defienden sus respectivas posiciones. Contra la sospecha de aislamiento por parte de la cultura ‘oriental’, además, los dos muestran estar actualizados respecto de la RFA en sus bibliografías.

<sup>588</sup> Con acierto, Liessmann recuerda los conceptos foucaultianos de “estética de la existencia” y “tecnologías del yo”, que prueban que tales procesos –como la gimnasia, por ejemplo– son muy antiguos (Liessmann, 2006: 210s).

economía o vida espiritual el mundo ha de ser como el arte se atreve a mostrarlo, luchando, defendiéndose, quejándose» (Syberberg, 1990: 30).

Todo este contexto es evidentemente lo que suscita el intenso contra-ataque de Jürgen Habermas, que desde la década de 1970 se había ido transformando sin duda en un referente máximo del pensamiento alemán e internacional.<sup>589</sup> *Prima facie*, los problemas estéticos no parecen ocupar un papel destacado en la vasta obra de Habermas, enfocada tanto en la filosofía como en lo que en alemán se designa –para distinguirlo de la sociología propiamente dicha– *Sozialtheorie* o “teoría social”. Si se hace una retrospectiva de los títulos de sus trabajos escritos y orales, e incluso de los meros índices de los mismos, la estética y el arte no parecieran ser relevantes, sin dejar de reconocer que en sus primeros trabajos hay un tratamiento tangencial del problema de la función del arte en los sistemas teóricos y en la vida cotidiana. Sin embargo, el arte como praxis social específica es un motivo que recorre todo el trasfondo del corpus habermasiano al modo de un *basso continuo*: “Aunque Habermas debe ser considerado un pensador de menores inclinaciones estéticas que sus mentores de la escuela de Frankfurt, no tendría sentido afirmar que él no otorga importancia alguna al papel del arte en el proceso de emancipación” (Jay, 1990: 156). Su formación se dio en el marco de la Escuela de Frankfurt, nada menos que junto a Adorno, y el propio Habermas se ha presentado como heredero de la tradición de la Teoría Crítica, aunque constantemente ha aclarado sus reservas y su progresivo distanciamiento respecto de ella. Su tesis doctoral sobre Schelling (1954), más enfocada en el concepto schellinguiano de historia, y su trabajo de campo sobre los estudiantes de Frankfurt (1961), abocado a la dimensión política en la vida juvenil, eran trabajos formativos, como él mismo lo admitiera. En 1962, producto de una beca de investigación, publica su tesis de habilitación como docente universitario, un primer libro que pronto gana repercusión y que conocerá innumerables reediciones: *Historia y crítica de la opinión pública*,<sup>590</sup> que dibuja el “desarrollo [...] desde el público discutiendo de la cultura hasta el público consumidor de la cultura” (Habermas, 1994: 18-19). El problema de la comunicación social en general es presentado aquí bajo el micro-modelo de la comunicación sobre arte en particular. *Conocimiento e interés* (1968) ha sido señalado como la obra en que Habermas comienza a definir su propia orientación teórica. De ese mismo año data el compilado *Ciencia y técnica como ideología*, que contiene algunas discusiones con Marcuse. En 1969, además de publicar un trabajo específico sobre la protesta estudiantil y la reforma universitaria, actúa como anfitrión ‘oficial’ de Marcuse,

<sup>589</sup> McCarthy decía ya en 1978: “Jürgen Habermas es la figura dominante de la escena intelectual de la Alemania de hoy y también lo fue en la década pasada” (McCarthy, 1998: 11).

<sup>590</sup> Sobre el por qué de tal traducción del título original (*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*) nos explica el propio traductor en Habermas, 1994: 40.

a quien entrevista y divulga, no sin objeciones. En 1971 aparece la compilación de artículos de cruce entre Habermas y Niklas Luhmann. De los muchísimos debates que lo tendrán por protagonista (el del positivismo, el de los historiadores, etc.), éste es fundamental para el problema de la función del arte, porque discute cuestiones metodológicas esenciales, y ante todo porque pone en evidencia que la sociología *per se* no basta para enfocar críticamente las prácticas sociales, pues puede haber una sociología libre de valores –como la de Luhmann– y una que se apoya en los reclamos más elementales del materialismo histórico –como la de Habermas–.<sup>591</sup> Este debate, en realidad, se prolongará en un apartado del *Discurso filosófico...* e incluso hasta la muerte de Luhmann, a fines del siglo XX. De 1972 data también el artículo “Crítica concientizadora o crítica salvadora” (que se agregará a la reedición de *Perfiles filosófico-políticos* de 1981), donde Habermas rescata la figura y la obra de Benjamin, y con un interés central en la categoría de autonomía del arte, por primera vez presente en el corpus habermasiano.

De modo que en 1980, contra la proclamación de la posmodernidad ofrecida por Lyotard, Habermas aprovecha la entrega del ‘Premio Adorno’ de la ciudad de Frankfurt para reaccionar con una conferencia que hará historia: “La modernidad: un proyecto inacabado”, donde Max Weber y Kant actúan como máximas referencias (lo cual delata su carácter algo anacrónico en ese contexto). Dado el nombre del premio, Habermas elige aquí problematizar la autonomización de esferas culturales haciendo foco en el arte como modelo (“La idea de la Modernidad está estrechamente relacionada con la evolución del arte europeo”; Habermas, 2000: 272). La elección de la problemática esfera estética en particular para ilustrar su tesis de la racionalización inconclusa pero factible le sería reprochada de inmediato,<sup>592</sup> pero estaba en plena sintonía con las dos tradiciones en las que quería filiarse: el Idealismo y la Teoría Crítica. Contra conservadores posmodernos y premodernos (que en verdad son todos ‘anti-modernos’), polariza las discusiones culturales con una ecuación que equipara modernidad a conciencia del presente, y éstas a su vez a crítica, y éstas a su vez a división socio-cultural, para sugerir en cambio que la exploración de la lógica interna de cada esfera debía llevar, a ojos de la Ilustración, a “liberar de sus formas esotéricas las potencialidades cognoscitivas” de cada una de las tres esferas (normativa, cognitiva y estética), y por ende “aprovecharlas para la praxis”, un

<sup>591</sup> Para una visión de la “capacidad crítica” de la sociología y su oposición a “la justificación del *status quo*” científico por parte de la sociología sistémica, cfr. Luhmann, 1973: 139-141.

<sup>592</sup> En el número 22 de *New German Critique*, de hecho, o sea ya en el invierno de 1981, por parte de pensadores como A. Huyssen y el propio P. Bürger, que le achaca una “confianza en una estética pre-autónoma (ilustrada)” (P. Bürger, 1993: 171). Además, mal que le pese, la teoría weberiana de las esferas de valor autónomas, salvo por la intención crítica que la sobrevuela, puede parecerse demasiado a la teoría social de su archienemigo Luhmann. No es casual que la sociología sistémica apeló al propio Weber para explicarse, como sucede en Disselbeck, 1993: 138s.

concepto en el que a su vez se perciben ecos de P. Bürger (Habermas, 2000: 273). Así, tras observar que “junto a la esfera de validez [*Wertsphäre*] de la verdad y del deber ser, lo bello constituye otra esfera de validez” (Habermas, 2000: 275), el filósofo acaba proponiendo “una apropiación de la cultura de especialistas desde la perspectiva del mundo vital” (*ibid.*, 281), por la que el hombre común se transforma en crítico merced al interés y la necesidad que experimenta de entender y gozar el arte. Como la mayoría de las elaboraciones en tono defensivo desde Moritz y Schiller en adelante, la propuesta habermasiana va de consuno con una crítica al principio de “racionalidad con arreglo a fines” (*Zweckrationalität*) imperante en la cultura occidental. Pero a la hora de comprender macroestructuralmente el fenómeno de la así llamada ‘modernidad’ en términos de una progresiva especialización de quehaceres y saberes, se apoya recurrentemente en la visión ‘libre de valores’ de Max Weber.

Mientras el mundo intelectual interpreta las ricas tesis comprimidas en ese discurso, Habermas las retoma al presentarlas en el marco de su obra más ambiciosa y extensa: la *Teoría de la Acción Comunicativa*, que en Alemania aparece en 1981 y en dos tomos. Ahora, el filósofo pone explícitamente todos sus planteos bajo un imperativo ético como lo es el de la intersubjetividad, que para él es por esencia ‘comunicativa’, y vuelve a apostar explícitamente por la autonomía de los ámbitos socio-culturales: “Lo que según Max Weber caracteriza a la modernidad cultural es que la razón sustancial que se expresa en las imágenes religiosas y metafísicas del mundo se disocia en momentos que ya sólo pueden mantener entre sí una unidad formal, la unidad que les presta la forma del discurso argumentativo. De modo que los problemas legados por la tradición se descomponen bajo los puntos de vista específicos que representan la verdad, la rectitud normativa y la autenticidad o belleza, pudiendo en adelante ser tratados o como cuestiones de conocimiento, o como cuestiones de justicia, o como cuestiones de gusto, lo cual significa que se produce una diferenciación de las esferas de valor ‘ciencia’, ‘moral’ y ‘arte’. [...] Como consecuencia de esta profesionalización crece la distancia entre las culturas de expertos y el gran público” (Habermas, 1987 II: 462-3).

Como el propio filósofo lo declara en el prefacio, esta línea de reflexión se continúa en *El discurso filosófico de la modernidad* (1985), producto de unas lecciones ofrecidas en París como clara contraofensiva hacia sus rivales y críticos (mayormente franceses).<sup>593</sup> Una vez más se ve aquí la clara recuperación —obviamente, reinterpretación mediante— del Idealismo ilustrado (léase Kant) y su apuesta a favor de una racionalización de las formas de saber y de sentir bajo la asunción de un *a priori* ético. A tal punto llega esa identificación, que Habermas no duda incluso en proyectar su propio aparato conceptual a esa tradición, llegando a decir sobre el

<sup>593</sup> Expresiones casi idénticas a los dos textos recién mencionados se encuentran aquí más de una vez; por ejemplo, v. Habermas, 2008: 60-61 y 129-130.

pensamiento schilleriano: “Schiller entiende el arte como razón comunicativa que habrá de realizarse en el ‘Estado estético’ del futuro” (Habermas, 2008: 57).

Con estas tres obras, aparecidas en menos de cinco años, Habermas hace de la idea de autonomía cultural en general –y del arte en particular- el santo y seña de quienes aún abogan por la racionalidad moderna, que ciertamente son pocos. El más destacado en Alemania es quizá Albrecht Wellmer, a quien Habermas cita como fuente inspiradora en el discurso y quien a su vez formula argumentos muy similares a los habermasianos: “En palabras de Octavio Paz, lo bello se subordinaba a la utilidad, o bien a la eficacia mágica. El auge del arte autónomo es a la vez el del modo de producción industrial: ambos han de agradecer su existencia a un proceso de modernización cultural que condujo –según el concepto de Max Weber- a ‘desencantar’ el mundo, al auge de la burguesía, y a que prevaleciera el modo de producción capitalista. Al desligarse el arte de los sistemas de finalidades religiosas, del culto, se torna autónomo; simultáneamente, los contenidos religiosos despojados de su poder se trasladan a la obra de arte como ‘aura’, en expresión de Benjamin” (Wellmer, 1993: 113).

Desde los tempranos años setenta, asimismo, Habermas ha venido intercambiando amistosamente ideas con el teórico más especializado en la autonomía del arte, Peter Bürger, al punto que sería legítimo considerar a ambos co-responsables de la plena instauración del problema en la estela de Adorno.<sup>594</sup> Pero mientras que el suelo en común entre ellos es amplio, un punto los separa: el de la posible ‘superación’ de la brecha abierta entre arte y vida cotidiana. Mientras que P. Bürger parece alentar por años cierta esperanza en una ‘posvanguardia’, Habermas se resiste a aceptar cualquier intento ‘vanguardista’ de reconciliar ambos ámbitos, escindidos acriticamente por el mundo burgués: “La autonomización extrema tanto del arte esotérico como de la crítica estética hermética crea presiones para su reintegración con el mundo de la vida del cual surgió. En este punto, Habermas admite cierta ambivalencia. Por una parte, él rechaza lo que considera, siguiendo a Adorno, como la ‘superación’ prematura, forzada e impotente del arte y de la vida en movimientos tales como el surrealismo. Pero por otro lado, él reconoce que una separación demasiado rígida e inflexible entre el arte y la vida conlleva el peligro de perjudicar la capacidad del arte para revigorar el mundo de la vida” (Jay, 1990: 172). Finalmente, en su *Crítica de la estética idealista* (1983), Bürger propone “en lugar de una superación inmediata (según el modelo romántico y surrealista), se impone una superación mediata” (P. Bürger, 1996: 75). Y en un artículo publicado en la prestigiosa revista *Merkur*

<sup>594</sup> El tomo *Stichworte zur ‘geistige Situation de Zeit’* (1979), de hecho, los reúne en colaboración: Habermas es aquí el editor, y P. Bürger contribuye con un comentario que bajo la pretensión de ofrecer un panorama de la “Teoría literaria hoy”, es un ataque directo a la estética de la recepción –en su pleno auge por entonces- y a la figura de Benjamin según la interpretación materialista (v. P. Bürger, 1979b: 781s. y 785s.).

(1986) aun dirá: «Para Habermas, la diferenciación de las esferas ciencia, moral y arte es un progreso histórico; el intento de cuestionarlas se vuelve sospechoso de anhelo regresivo. Ahora bien, apenas puede negarse que *un* serio problema de nuestra cultura consiste en que las esferas culturales aisladas están mutuamente selladas. El desacoplamiento de la política respecto de la moral fue un progreso en los tiempos de Hobbes; mas se vuelve problemático en una época en la que el potencial destructivo ha llegado al nivel de poder exterminar la vida humana sobre la Tierra. [...] En lo tocante al arte, la continuidad de lo que podría llamarse la arbitrariedad [*Eigensinn*] de lo estético es a la vez un progreso y una pérdida en dimensiones sólo accesibles al arte, si es que éste se sale del seguro ámbito de lo estético que le está asignado» (P. Bürger, 1986: 1019).

Contestando a P. Bürger y en parte también a Habermas, que a veces dan la sensación de concebir el arte como un *a priori*, como una actividad originaria que en todo caso debe decidir su grado de alejamiento respecto de la vida, R. Bubner escribe ese mismo año: «El inadvertido desplazamiento de problemas antropológicos, morales o epistemológicos al ámbito de la estética sólo se puede objetar si antes se puede mostrar cómo hay que captar originariamente el arte, de modo que se puedan rechazar las expectativas adicionales. La sospecha de heteronomía presupone una prueba de autonomía. El arte nunca es autónomo como una realidad *sui generis*. No se lo puede entender ni ontológica ni sociológicamente sin recurrir a otras entidades, como algo que es lo que es en sí y para sí. En cambio, el arte está constituido por actos de conciencia que colocan una segunda realidad junto a la primera. La apariencia estética toma prestado su ser de otro ser, y ese preordenamiento no es reversible» (Bubner, 1986: 104).

En paralelo a estas discusiones, desde 1980 tienen lugar los congresos de Germanística organizados por W. Wittkowski, en Albany (New York), que reúnen a destacados especialistas para discutir ciertos problemas clave de la literatura alemana.<sup>595</sup>

En vista de las discusiones vigentes (y aún candentes), no sorprende que el tema del primero sea la figura de Schiller y que el del último sea la “literatura autónoma” (*Autonomous Literature in Germany During the Age of the French Revolution*, 1988).<sup>596</sup> A modo de conclusión, Walter Hinck comienza la clausura del evento diciendo: «El simposio nos ha prevenido de comprender la autonomía del arte con excesiva armonía y en forma demasiado unívoca. [...] Sólo podemos esclarecer algunas puntos esenciales, a fin de aproximarnos un poco más a una mejor

<sup>595</sup> En el prefacio a las actas, el anfitrión destaca como propicio «el clima más libre que hay en un Campus de una Universidad norteamericana» (Wittkowski, 1982: XI).

<sup>596</sup> Luego en el libro: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium* (1990).

clarificación del concepto. Pero la respuesta última permanece abierta» (Wittkowski, 1990: 367).<sup>597</sup>

La década que va de 1990 al 2000 muestra un marcado declive del tema, al menos en lo que hace a la intensidad del tono.<sup>598</sup> Si se sigue discutiendo sobre la autonomía del arte, se lo hace en ámbitos estrictamente académicos, ya no en la esfera de la opinión pública, y como máximo se plantea la categoría como posible instrumento de análisis y de crítica, no como una consigna a la que defender o atacar. Tardíamente, comienzan a tenderse puentes firmes entre dos tradiciones que desde los malentendidos con Kant habían perdido casi todo contacto: la germánica y la anglosajona (ya en su variante británica, los *cultural studies*, ya en su versión norteamericana, la denominada ‘estética analítica’). En 1995, Luhmann publica finalmente *El arte de la sociedad*, el volumen dedicado al arte dentro de su íntegra teoría social y que integra trabajos de los últimos años. Invocando como basamentos teórico-metodológicos a Simmel y Durkheim, se apoya en el “supuesto según el cual la sociedad moderna debe caracterizarse por un peculiar aumento y forma de diferenciación” (Luhmann, 2005: 223), e integra el arte a la compleja red de subsistemas modernos como un subsistema más, en todo de acuerdo con los principios sistémicos que rigen a los demás.<sup>599</sup> En el prefacio, de hecho, el autor no desaprovecha la ocasión para desacreditar a sus críticos, que lo acusan de liberal.<sup>600</sup> Pese –o gracias– a las viejas y nuevas quejas de Habermas y algunos otros, así, el volumen no hace sino ratificar la dirección ‘cientificista’ y relacional que este eminente sociólogo había tomado décadas atrás, ahora aplicada al campo estético; no es infrecuente, por lo tanto, que se lo compare metodológicamente a Bourdieu.<sup>601</sup>

A modo de símbolo, en el 2000 aparecen finalmente los *Ästhetische Grundbegriffe*, saldando una histórica deuda a nivel de diccionarios y léxicos específicos. La entrada específica “*Autonomie der Kunst*” tiene una clara actitud historicista, y aunque rica en matices (de hecho, es producto de dos autores de muy diverso *background*), define el concepto como un “*terminus*

<sup>597</sup> No faltan, asimismo, las típicas quejas por la falta de estudios del concepto, por ejemplo las de Bern Bräutigam (Wittkowski, 1990: 370).

<sup>598</sup> Los que fueran especialistas en el tema se han retirado ya de la actividad académica. Es por demás sintomático que Christa Bürger publique sus nostálgicos recuerdos bajo el título de *Mi paso por la teoría literaria. 1968-1998* (2003); nótese el acotamiento temporal del subtítulo, que sin quererlo parece recortar también el período álgido de la discusión sobre autonomía del arte.

<sup>599</sup> Para un amplio panorama del abordaje sistémico-sociológico del arte, puede consultarse la compilación de de Berg y Prangel, 1993; en especial, Disselbeck: 137-158.

<sup>600</sup> “A punto del cierre de este siglo, nos encontramos muy lejanos de la realización de la felicidad y la satisfacción universales. Tampoco hemos alcanzado las metas para lograr la solidaridad y la creación de condiciones de vida equitativas. Se puede continuar insistiendo en estas demandas y llamarle a ello ‘ética’, pero se torna difícil ignorar su creciente componente aparentemente utópico. Por ello es por lo que recomendamos reescribir la teoría de la sociedad” (Luhmann, 2005: 12).

<sup>601</sup> Como a raíz de la tesis de la diferenciación social lo hace Joseph Jurt, uno de los más consecuentes divulgadores de Bourdieu en la academia alemana. Cfr. Jurt, 1998: 84. Bourdieu, sin embargo, ha hecho saber repetidamente sus fuertes críticas a la sociedad liberal.

*technicus*” (Wolfzettel, 2000: 434). Así como Roger Chartier ha señalado que el folklore surge cuando lo autóctono ya no entraña peligro, podría decirse que la aceptación ‘oficial’ del concepto se da justamente cuando éste ha dejado de ser provocativo y puede pasar a formar parte del bagaje académico.

Ante el “fin del arte” (Danto) y la crisis de la “gran división” entre cultura alta y baja (Huysen), así, la autonomía estética mantiene vigencia descriptiva para el sistema artístico, pero pierde vigencia prescriptiva como doctrina poética y como norma evaluativa. En un paradigma donde la originalidad y el desinterés pierden peso, la especificidad del arte puede quedar reducida puramente al grado de especialización –en términos profesionales- de quienes lo hacen y lo gozan. El exitoso jurista y novelista Bernhard Schlink ha dicho hace poco: «Lo que el arte de nuestros días ganó en libertad, la sociedad lo perdió en su trato con el arte y gracias al arte» (Schlink, 2005: 123-124); las conquistas del mundo estético se dan en un contexto de retracción social, de comunicación menos crítica. ¿Y qué puede significar un arte autónomo si no es propio de una subjetividad autónoma?

## Conclusión

Más allá de cómo se lo formule,<sup>602</sup> es evidente que sobre el concepto de autonomía en sentido estético todavía pesa una indefinición consustancial, que le viene dada mayormente por dos factores. En primera instancia, se trata de un macro-concepto complejo, que subsume diversos niveles o aspectos (simplificando mucho, podría decirse que al menos dos: el de la producción y el de la recepción).<sup>603</sup> En segundo lugar, justamente porque procura definir una relación entre una esfera cultural y el marco que la alberga, el concepto cambia de sentido y de alcance según el contexto histórico en el que es esgrimido (no es lo mismo hablar de la autonomía del arte en el *Ancien Régime* que en la sociedad burguesa decimonónica, o en un totalitarismo del siglo XX<sup>604</sup>). Por estos motivos, la noción ha sido invocada con muy distintos sentidos y en muy distintas circunstancias, a menudo como si fuera algo natural y estable, llevando a que un especialista en Moritz (no casualmente) dijera muy recientemente: «En el curso de los siglos, la idea de autonomía del arte atravesó tantas interpretaciones, en parte incluso contradictorias, que mientras tanto se la ha podido aplicar a casi todo» (Costazza, 2006b). De aquí que para comprender esta compleja idea resulte aconsejable –si no imprescindible– renunciar a una típica *Begriffsbestimmung* o “definición de un concepto” en beneficio de una *Begriffsgeschichte* o “historia de un concepto”, abjurando de una determinación lógica (que será tanto más incompleta cuanto más contundente parezca).<sup>605</sup>

Si se ensayara una definición tentativa del concepto de autonomía al interior del mundo de las artes (lo cual ya supone una petición de principio: la de que ‘el arte’ es diferenciable del mundo exterior, de ‘la sociedad’), podría apelarse a la tripartición que el acaso más dedicado especialista en el tema, Peter Bürger, propusiera a comienzos de los ochenta, tras una década y media de muy acalorados debates al respecto (al menos en Alemania Occidental). Al describir lo

<sup>602</sup> Como hemos visto, la idea ha recibido desde su articulación en lengua alemana los más diversos nombres, que iban desde “lo acabado en sí” hasta el de “autolegalidad” (como traducción directa del griego ‘autonomía’), pasando por todos los sinónimos de “independencia” y “libertad”. Pero sobre todo después de Adorno, en general el concepto se invoca bajo el término específico de “autonomía”.

<sup>603</sup> Un problema adicional pero nada menor es que una postura respecto de uno de ellos no necesariamente implica su postura equivalente respecto de otro. Por ejemplo, se puede pensar que la obra de un artista ‘genial’ es consagrada por la ‘industria cultural’ sin mella de sus valores intrínsecos, reconociendo la autonomía del artista pero no la del receptor.

<sup>604</sup> Siendo una categoría con un claro origen temporal, que remite al advenimiento de la sociedad moderna en suelo alemán, la autonomía del arte se proyecta hacia el pasado como un sistema de apreciación y valoración supra-histórico. De hecho, la ponderación ‘pura’ y ‘desinteresada’ de ciertas obras realizadas con obvia aplicación práctica –como *La última cena* o las *Variaciones Goldberg*– no es sino la imposición de un modelo crítico absolutamente anacrónico –por no decir inapropiado– sobre dichas obras.

<sup>605</sup> Por esto no sorprende que los diccionarios, incluso los especializados en cuestiones de artes y estética, renuncien a todo intento de definir el término, quedando a la sazón sólo el producto de la escuela de la *Begriffsgeschichte* (Wolfzettel / Einfalt, 2000) como estudio referencial de cierta amplitud.

que denomina “estética idealista”, Bürger distingue los tres planos básicos del sistema artístico en producción, obra, y recepción, y asocia a cada una de esas instancias su respectiva normativa idealista, a saber: la producción artística debe ser independiente y original; la obra de arte debe ser ‘inútil’ y acabada; la recepción estética debe ser contemplativa y desinteresada (P. Bürger, 1983b: 27). Con este juego de reglas, se pone en claro la historicidad y la arbitrariedad –por así decirlo- de la escala de valores estéticos con el que el pensamiento alemán ha venido sosteniendo un diálogo continuo –aunque a menudo no explícito- desde el 1800.

Pero se puede ampliar más la perspectiva y pensar, también, la autonomía como una ruptura en el ideal de finalidad u objetivo (en alemán, *Zweck*) del arte en el seno de la sociedad: si en la antigua Grecia se dudaba entre remarcar su función instructiva y su función recreativa, los romanos fijaron la célebre fórmula mixta del *prodesse et delectare*, que recién entró en crisis hacia el siglo XVIII, y lo que luego sobrevino –al menos para el caso alemán- fue una especie de ‘deleite’ reformulado, muchas veces impregnado de un plus cognoscitivo o formativo. O también se podría ver cómo la categoría de lo autónomo va irrumpiendo en las antiguas concepciones del método poético: de la polaridad helénica *mimesis/poiesis* (“imitación”/“invención”) se pasa a las alternativas clásicas de *imitatio naturae*, *imitatio auctorum*, e *inventio*, y con el tiempo, a medida que crece la conciencia de la especificidad de cada saber y de cada práctica, el fiel de la balanza se va inclinando a favor de la creación original y en desmedro de cualquier tipo mimético (aunque invocando, mediante el concepto de ‘genio’, la idea spinoziana de *natura naturans* como fuerza productiva que permite al sujeto productor ‘imitar’ al divino Creador). Por muchos siglos, con el *prodesse et delectare* se contestó a la pregunta del para qué del arte, así como con la tensión entre *mimesis* y *poiesis* se respondió a la pregunta del cómo.

Les tocó al primer Idealismo y al Clasicismo de Weimar formular un sistema que por primera vez rompía con esos esquemas en toda la línea, una ruptura que se consumó al menos entre cuatro personalidades de acción recíproca y no sin un proceso previo, lleno de oscilaciones. En la Antigüedad, la reflexión sobre la naturaleza problemática de ciertas prácticas que hoy llamamos ‘artes’ da cuenta de un incipiente atisbo de la particularidad del fenómeno estético, cuyo carácter refractario a la conceptualidad lo ha dotado siempre de una ambigüedad celestial y demoníaca a la vez. En el pensamiento estético alemán, específicamente, la plasmación de un concepto más o menos estable de ‘autonomía’ puede describirse en un *in crescendo* histórico que atraviesa la segunda mitad del siglo XVIII y que va de Klopstock al Romanticismo, pasando por Lessing, por Herder, por Moritz, y ante todo por Kant, hasta llegar a los clásicos de Weimar, Goethe y Schiller. Con los abordajes románticos, a partir del 1800, que oscilan entre poner de

nuevo el arte al servicio de la moral y la religión o exaltarlo por encima de cualquier otro valor humano, la noción empezará a sufrir modificaciones y reelaboraciones que por momentos la harán irreconocible, hasta que en la época de la ‘desnazificación’ y la ‘reconstrucción’ pueda volver a resultar siquiera pensable en su forma original. En este linaje, lleno de oscilaciones, Klopstock brega por la emancipación –creativa, si no económica- del artista, Lessing defiende un valor específico de los productos artísticos, no sujeto preponderantemente a pretensiones morales, Herder –apoyándose en Baumgarten- exalta la serie artística como serie histórica *sui generis*, Moritz libera a las obras de arte de todo criterio de uso, Kant descubre la independencia total del gusto respecto de lo moral y lo racional, Goethe sienta las bases para una vida ‘estética’ como máxima instancia espiritual, y Schiller pregona el goce estético como un juego que predispone a la libertad. El gesto asertivo supone una dosis de descubrimiento científico y una dosis de desafío al contexto social en el que los poderosos de turno siguen tratando de poner el artista a su servicio y de controlar la circulación y la recepción de las obras. Esa época es también el momento en el que las circunstancias socio-económicas comienzan a cambiar en suelo alemán, como producto de la propia evolución de las vecinas potencias europeas, pero sobre todo a partir de la invasión napoleónica (que momentáneamente, al menos, liquida las instituciones feudales y aristocráticas, y deja un legado ‘modernista’ aún después de su retirada). En el siglo XIX, el arte se irá consolidando como institución dotada de sub-instituciones y articulaciones: museos y bibliotecas lo coleccionan para el gran público, eruditos lo enseñan, periodistas lo divulgan, especialistas lo evalúan, profesionales lo crean, consumidores pagan por él en galerías, librerías y salas de teatro y de concierto. Así, la censura que imponen los gobiernos de la Restauración atentará contra la creación y la circulación de los artistas y sus obras, pero carecerá ya de todo valor judicativo: el poder político moderno tiene una opinión en tanto *doxa*, pero no dicta más las incuestionables normas de gusto. Por las buenas o por las malas, en suelo austriaco y alemán irrumpe la sociedad burguesa, y con ella el mercado, donde la ‘libertad’ del liberalismo es un hecho funcional y ya no hay épica emancipatoria ni para el artista ni para su obra. Esa pérdida de la diferencia estética y su posible redención será lo que mayormente problematicen, con enfoques tan diversos, los pensadores vinculados a la Escuela de Frankfurt (delatando ante todo que en el siglo XX la idea pasa de manos de los propios artistas a manos de quienes casi exclusivamente reflexionan sobre el quehacer artístico); recién en esa tradición, que se forja hacia la década de 1930, se aúnan la crítica social en pos de un sujeto no alienado propia del (neo)marxismo con la nueva conciencia de la especificidad de la esfera estética. Así, en Benjamin, Marcuse, Adorno, Habermas, Wellmer, e incluso Peter Bürger, de muy diversas maneras y con muy diversos énfasis, vuelve a hacerse explícita la tesis

schilleriana de que ‘autonomía’ y ‘función social’ del arte no se contraponen, sino que se presuponen recíprocamente. Pues se trata de una idea (y más aun, de un ideal) que es producto de la Ilustración en su fase autocrítica, alcanzada hacia 1790, y se basa en la concepción del ser humano como una subjetividad esencialmente productiva y crítica. El arte, como lo indica Kant, es un “símbolo de la moral”, y además, al activar la imaginación, “ofrece ocasión para pensar mucho”; no reconocerle su relación con lo ético y lo cognitivo es concederle una especificidad, pero una especificidad impotente, o al menos no provocativa.<sup>606</sup> Muy solitaria resulta en el presente actual una exposición como la de A. Gethmann-Siefert, según quien hay dos concepciones vigentes e igualmente válidas del arte: «Hasta hoy, la determinación filosófica del arte está signada por una controversia, que se resuelve según el abordaje elegido. Se trata de la disputa acerca de si la autonomía del arte ha de ser la determinación subyacente a todos los demás conceptos estéticos (por ejemplo, el de ideal, el de apariencia estética, el de genio, el de obra, el de belleza natural o artística), o si, por el contrario, es la autonomía del ser humano, la formación [*Bildung*] en pos de un accionar libre y moral, en pos de una moralidad y por ende de una humanización del universo histórico, lo que ha de ser la finalidad del arte» (Gethmann-Siefert, 1995: 8). Hoy resulta prácticamente imposible encontrar defensores de la segunda posición, con excepción de algunas figuras formadas aún antes de la reunificación alemana. De aquí se desprende, también, que sólo en los últimos años pueda hablarse de una bibliografía realmente ‘secundaria’ en torno de la idea: sería la bibliografía que emplea el concepto sin intención crítica alguna, y con meros propósitos eruditos.

Abriendo osadamente el arco histórico, Bruno Markwardt supo observar alguna vez: «Desde un punto de vista unilateralmente estetizante [*ästhetisierend*], con la mirada fija en la máxima valoración posible del arte, podrían presentarse como épocas de evolución: una predominante vinculación a alguna finalidad [*Zweckgebundenheit*] de la poesía (siglo XVI, Barroco, Época galante, Ilustración); una predominante libertad respecto de finalidad [*Zweckfreiheit*] de la poesía (Época del genio, Clasicismo, Romanticismo); y una lucha entre libertad respecto de finalidad y una renovada –y mayormente política– sujeción a finalidad [*Zweckbindung*] (siglos XIX y XX). Los paralelismos serían: justificación ante Iglesia o los eruditos, justificación ante sí mismo, y justificación ante el Estado y ante el pueblo» (Markwardt, 1964 I: 3). Si se toma esta vasta cronología, así pues, el concepto de ‘autonomía’ habría surgido en la segunda fase, y habría estado oscilando en la tercera etapa, siempre sujeto a reformulaciones y reelaboraciones.

<sup>606</sup> La pérdida de conexión con el momento intelectual también es gravosa. Muy recientemente, ha observado el historiador de la estética N. Schneider: «Con la desaparición de sus funciones prácticas bajo la forma de técnica y ciencia, que se desarrollaron en grandes ámbitos propios, el arte se torna –inevitablemente en el plano objetivo pero también por voluntad en lo subjetivo– cada vez más purificado: alcanza el status de una técnica cultural ‘pura’, autónoma, al precio de perder su vínculo con la naturaleza y con otras praxis culturales» (N. Schneider, 2002: 16).

Si miramos atentamente la bibliografía final, se podría apuntar en esta línea que la discusión en torno a la idea estética de autonomía ante todo se ha concentrado en tres etapas en lo que hace al pensamiento alemán: en la transición del siglo XVIII al XIX, cuando el antiguo régimen flaqueó ante la nueva sociedad burguesa y las prácticas culturales tuvieron que refundarse y legitimarse; en las primeras décadas del siglo XX, cuando los totalitarismos presionaron desde el exterior de las artes y las vanguardias lo hicieron desde el interior de las mismas con demandas concretas; y a fines de la década de 1960, cuando una nueva crisis socio-política —con una ‘neo-vanguardia’ paralela— plantearon de forma renovada ciertas viejas cuestiones acerca de la utilidad social de los productos artísticos. Pues la categoría sólo cobra sentido pleno cada vez que en la cultura (la idiosincrásica cultura alemana, en nuestro caso) entran en crisis los saberes —y por ende la autoridad— y se discute fuertemente el papel de los distintos sectores e instituciones sociales. Y como por su propia lógica la denominada ‘posmodernidad’ no propicia ese tipo de discusiones, la idea, a la par que ha recibido un cierto estatuto conceptual en el discurso académico, ha perdido vigencia en la vida pública (para una idea crítica, la inscripción en los diccionarios casi equivale a una lápida).<sup>607</sup> Con el paulatino retroceso de la Teoría Crítica<sup>608</sup> y la aceptación de teorías como la de N. Luhmann e incluso la de P. Bourdieu (despojada de las intenciones críticas del autor), la idea de un arte autónomo persiste en tanto constatación del modo de operación de las prácticas culturales en el Occidente moderno, pero capitulando —en principio, por rigor teórico— ante cualquier intento de conectar los ‘subsistemas’ o los ‘campos’ entre sí. Ese añorado puente, ostensible en los pensamientos kantiano y adorniano y los de sus respectivos seguidores ilustres, Schiller y Habermas, parece haber pasado de moda, a favor de una autonomía funcional y a-problemática.<sup>609</sup> Así, en el horizonte contemporáneo se ve socavada una importante tradición alemana: la de la obvia conexión entre ética y estética, una tradición que se mantuvo activa a lo largo del siglo XX.<sup>610</sup>

Hoy, las pretensiones y los presupuestos mismos del abordaje ‘sociológico’ del arte han cambiado. Tras la agitación de los años sesenta, incluso germanistas no oficialmente alineados

<sup>607</sup> El propio F. Wolfzettel, autor del más logrado de esos reconocimientos, se apura a confesar que se trata estrictamente de un “*terminus technicus*” (Wolfzettel, 2000: 434).

<sup>608</sup> Promovido ya por el propio ‘giro lingüístico’ de Habermas a mediados de la década de 1980, cuando el filósofo tomo distancia explícita respecto de sus precursores, y continuado por las nuevas generaciones de pensadores alemanes. Peter Sloterdijk, de hecho, remató sus ataques a las ideas subsidiarias de la Escuela de Frankfurt con un artículo elocuentemente titulado “La teoría crítica ha muerto” (publicado en *Die Zeit*, 1999, N° 37).

<sup>609</sup> Una actual especialista en Kant observa que «la inserción sistemática de la estética, el salto de la estética a la moralidad —que en la recepción inmediatamente contemporánea, por caso en Schiller, fue de mayor importancia— hoy ha quedado más bien relegado» (Engelhard, 2004: 353).

<sup>610</sup> Incluso en un lugar tan impensado como el *Tractatus* (1921) de Wittgenstein se refrendaba esa asociación (“Ética y estética son uno”), si bien desde un punto de vista puramente lógico (Wittgenstein, 1994: 176). En el ámbito estético, una referencia como Karl Heinz Bohrer afirmó a fines del siglo XX, delatando su extracción generacional: «Que la estética y la ética deben tener algo entre sí fue y es un *a priori* de la filosofía» (Bohrer, 1998: 160).

con el marxismo podían denunciar con orgullo «la apropiación del sistema de valores de la nobleza en el pensamiento estético de Goethe y Schiller» (Borchmeyer, 1977: 244); en cambio, la concepción predominante de lo sociológico –al menos aplicado al arte y la literatura– ha dado un brusco vuelco: desde una crítica económico-política (con elementos neomarxistas), se ha pasado a un análisis más sistémico-funcional (luhmanniano) o estratégico-relacional (bourdieano).<sup>611</sup> Pareciera, así, que con el Muro de Berlín y la bancarrota política del marxismo también ha caído un importante incitador teórico respecto del arte. En el horizonte actual, la vigencia de la estética adorniana –y su continuación, a veces muy desviada, en sus epígonos– es acaso el único índice de resistencia de una categoría que parece ingresar a los diccionarios en forma inversamente proporcional a como se retira de la opinión pública. Sólo podemos especular acerca de si en el futuro la noción cobrará renovada vida con una nueva crisis, o si quedará subsumida en una etapa histórica perimida.

---

<sup>611</sup> El reciente estudio de H. Tommek sobre Lenz, por caso, lleva como subtítulo la indicación de “socioanálisis” (*Sozioanalyse*), y se apoya puramente en Bourdieu. La perspectiva ‘social’ ya no conlleva una carga crítica respecto de la sociedad.

## Bibliografía

### Hasta el siglo XIX (inclusive)

#### Compilaciones:

- APEL, FRIEDMAR (ed.), *Bibliothek Deutscher Klassiker. Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik. Bibliothek der Kunstdliteratur 4*. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- ARNALDO, JAVIER (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.
- BALLIN, GÜNTHER (ed.), *Antología Alemana, fasc. 42: Sturm und Drang. Escritos programáticos*. Buenos Aires: UBA (FFyL), 1962.
- BORMANN, ALEXANDER VON (ed.), *Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert*. Tübinga: Max Niemeyer, 1974.
- BRAUN, K.; SEIJO, M. A. (eds.), *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*. Salamanca: Univ. de Extremadura, 1993.
- BRUGGER, ILSE M. DE (ed.), *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*. Buenos Aires: Nova, 1976.
- BURCKHARDT, JACOB; GOETHE, J. W. VON; HUMBOLDT, WILHELM VON; SCHILLER, FRIEDRICH, *Escritos sobre Schiller, seguidos de una breve antología lírica*. Sel., trad., introd. y notas de M. Zubiría. Madrid: Hiperión, 2004.
- DIGITALE BIBLIOTHEK. *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Basisbibliothek. Berlín: Directmedia, 1997.
- DIGITALE BIBLIOTHEK. *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Studienbibliothek. Berlín: Directmedia, 2003.
- DIGITALE BIBLIOTHEK. *Empfindsamkeit. Sturm und Drang*. Berlín: Directmedia, 2004. (a)
- DIGITALE BIBLIOTHEK. *Deutsche Literatur von Frauen*. Berlín: Directmedia, 2004. (b)
- FREY, AXEL (ed.). *Bibliothek der Deutschen Literatur*. Mikrofiche-Gesamtausgabe nach Angaben des Taschengoedecke. Eine Edition der Kultur-Stiftung der Länder. Munich / New Providence / Londres / París: K. G. Saur, 1995.
- KILLY, WALTER (ed.), *Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse*. Munich: Beck, 1966-1983. 5 vols.

- LESSING, WIELAND, *et al.*, *Klassische Deutsche Dichtung. Band 20: Schriften zur Dichtkunst*. Mit einem Nachwort von Fritz Martini. 4. Auflage. Friburgo / Basilea / Viena: Herder, 1967.
- LOEWENTHAL, ERICH (ed.), *Sturm und Drang. Kritische Schriften*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1972.
- MARÍ, ANTONI (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- NICOLAI, HEINZ (ed.), *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte in 2 Bänden*. Munich: Winkler, 1971.
- PASCAL, ROY (ed.), *The German Sturm und Drang*. New York: Philosophical Library, 1953.
- PFOTENHAUER, H.; BERNAUER, M.; MILLER, N.; FRANKE, TH. (eds.), *Bibliothek Deutscher Klassiker. Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Bibliothek der Kunstliteratur 2. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1995. (a)*
- PFOTENHAUER, H.; SPRENGEL, P.; SCHNEIDER, S.; TAUSCH, H. (eds.), *Bibliothek Deutscher Klassiker. Klassik und Klassizismus. Bibliothek der Kunstliteratur 3. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1995. (b)*
- RIETZSCHEL, EVI (ed.), *Gelehrsamkeit ein Handwerk? Bücherschreiben ein Gewerbe? Dokumente zum Verhältnis von Schriftsteller und Verleger im 18. Jahrhundert in Deutschland*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1982.
- ROHLAND, R.; VEDDA, M. (eds.), *La teoría del drama en Alemania. 1730-1850*. Madrid: Gredos, 2004.
- WEBER, PETER (ed.), *Berlinische Monatschrift. 1783-1796*. Leipzig: Reclam, 1985.
- WITTMANN, REINHARD (ed.), *Die Leserevolution*. Munich: Kraus International Publications, 1981.

#### Obras individuales:

- ARISTÓTELES, *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Ed. por Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2005.
- ADDISON, JOSEPH; STEELE, RICHARD, *The Spectator (1711-1712)*. Ed. por G. Smith. Londres / New York: Everyman's Library, 1954.
- ADDISON, JOSEPH, *Los Placeres de la Imagenación y otros ensayos de "The Spectator"*. Ed. por T. Raquejo. Madrid: Visor, 1991.

- BATTEUX, CHARLES, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. New York / Londres: Johnson Reprint Corporation, 1970.
- BAUMGARTEN, ALEXANDER G., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Lateinisch-Deutsch, Übersetzt u. Eingeleitet von Heinz Paetzold. Hamburg: Felix Meiner, 1983.
- , *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Lateinisch-Deutsch, Übersetzt u. Herausgegeben von Hans R. Schweizer. Hamburg: Felix Meiner, 1983.
- BERGK, JOHANN ADAM, *Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller* (1799). Unveränderter Nachdruck. S/L: Zentral-Antiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1966.
- BLANCKENBURG, CHRISTIAN F., *Versuch über den Roman*. Faksimildruck. Mit einem Nachwort von E. Lämmert. Stuttgart: Metzler, 1965.
- BOILEAU DESPRÉAUX, NICOLAS, *Oeuvres poétiques*. Édition classique par A. Gazier. Paris: Armand Colin, 1901.
- BRAITMAIER, FRIEDRICH, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*. Hildesheim / Nueva York: Olms, 1972.
- BURCKHARDT, JACOB, *La cultura del Renacimiento en Italia*. Trad. de J. Ardal. México: Porrúa, 1984.
- COHEN, HERMANN, *Ästhetik des reinen Gefühls*. Berlín: B. Cassirer, 1912.
- , “Die Messiasidee”, en: *Hermann Cohens Jüdische Schriften*, Erster Band. Berlín: C. A. Schwetschke & Sohn, 1924, 105-124.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *Biographia Literaria (The Collected Works of S. T. Coleridge 7)*. Ed. por J. Engell and W. Jackson Bate. Princeton, N.J.: Princeton U. P., 1983.
- CONSTANT, BENJAMIN, *Journaux Intimes*. Édition intégrale des manuscrits autographes publiée par la première fois avec un index et des notes par Alfred Roulin et Charles Roth. Paris: Gallimard, 1952.
- DEFOE, DANIEL, *Robinson Crusoe*. Londres: Penguin, 1994.
- DIDEROT, DENIS, *De la poésie dramatique*. Paris: Larousse, 1975.
- , *Pensamientos filosóficos. Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*. Trad. de F. Calvo Serraller. Madrid: Sarpe, 1984.
- , *Escritos sobre arte*. Ed. por G. Solana. Madrid: Siruela, 1994.
- , *Carta sobre el comercio de libros*. Est. prel. de R. Chartier. Ed. y trad. de A. García Schnetzer. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- DILTHEY, WILHELM, *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna*

- y su problema actual*. Trad. de E. Tabernig. Buenos Aires: Losada, 1961.
- , *Literatura y fantasía*. Trad. de E. Uranga y C. Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- , *Vida y poesía*. Trad. de W. Roces, pról. y notas de E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- DUBOS, ABBÉ, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- FEDERICO II, REY DE PRUSIA, *Discurso sobre la literatura alemana*. Ed. y trad. de R. Rohland de Langbehn. Málaga: Analecta Malacitana, 2004.
- FICHTE, JOHANN, *Schriften zur Wissenschaftslehre*. Ed. por W. G. Jacobs. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- , *Schriften zur angewandten Philosophie*. Ed. por P. L. Oesterreich. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- , *Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller*. Ed. de M. Ramos y F. Oncina. Valencia: Univ. de Valencia, 1998.
- FIEDLER, KONRAD, *Schriften zur Kunst*. Ed. por G. Boehm. Munich: Fink, 1971. (2 vols.)
- , *Escritos sobre el arte*. Trad. de V. Romano, rev. e introd. de F. Pérez Carreño. Madrid: Visor, 1991.
- GAUTIER, THÉOPHILE, *Mademoiselle de Maupin*. París: Flammarion, 1973.
- GEORGE, STEFAN, *Blätter für die Kunst*. Düsseldorf: Helmut Kupper, 1967. (6 vols.)
- GOETHE, JOHANN W. VON, *Werke. Weimarer Ausgabe [WA]*. Chadwick (edición digital), 1996.
- , *Obras completas*. Ed., trad., introd. y notas de R. Cansinos Asséns. México: Aguilar, 1991. (4 vols.)
- , *Escritos de arte*. Ed., trad. y notas de M. Salmerón. Madrid: Síntesis, 1999.
- , *Ensayos sobre arte y literatura*. Ed. y trad. de R. Rohland de Langbehn. Málaga: Univ. de Málaga, 2000.
- , *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Ed. y trad. de M. Salmerón. Madrid: Cátedra, 2000.
- GOETHE, J.; SCHILLER, F., *La amistad entre dos genios (Correspondencia)*. Pról. de R. Arrieta. Trad. de F. Palcos. Buenos Aires: Elevación, 1946.
- GOTTSCHED, JOHANN C., *Versuch einer critischen Dichtkunst*. 4., sehr vermehrte Auflage. Leipzig: B. C. Breitkopf, 1751.
- HANSLICK, EDUARD, *De lo bello en la música*. Trad. de A. Cahn. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

- HEGEL, GEORG W. F., *Lecciones sobre la estética*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007.
- HEINE, HEINRICH, *Werke*. Ed. por M. Bertram. Berlín: Directmedia, 1998. (Digitale Bibliothek Band 7)
- , *La escuela romántica*. Trad. e introd. de R. Setton. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- HERBART, J. F., *Allgemeine practische Philosophie*. Gotinga: J. F. Danckwerts, 1808.
- HERDER, JOHANN, *Schriften zur Ästhetik und, Literatur. 1767-1781*. Ed. por G. Grimm. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- , *Sämtliche Werke*. Ed. por B. Suphan. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1994s. (33 vols.) (a)
- , *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum. 1774-1787*. Ed. por J. Brummack y M. Bollacher. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. (b)
- , *Schriften zu Literatur und Philosophie. 1792-1800*. Ed. por H. D. Irmischer. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.
- HESÍODO, *Teogonía*. Introd. y trad. de P. V. de Córdoba. México: UNAM, 1986. (a)
- , *Los trabajos y los días*. Introd. y trad. de P. V. de Córdoba. México: UNAM, 1986. (b)
- HIMERIOS, *Reden und Fragmente*. Einführung, Übersetzung und Kommentar von Harald Völker. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert, 2003.
- HOFFMANN, E. T. A., *Fantasías a la manera de Callot*. Trad. de C. y R. Lupiani. Madrid: Anaya, 1986.
- , *Cuentos*. S/T. México. Porrúa, 1995.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON, "Poesía y vida", en: *Instantes griegos y otros sueños*. Trad. de M. V. Salas. Valladolid: Cuatro, 2001, 27-34.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Ensayos*. Trad. de F. Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión, 1990. (a)
- , *Correspondencia completa*. Trad. e introd. de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Hiperión, 1990. (b)
- , *Las grandes elegías (1800-1801)*. Ed. y trad. de J. Talens. Madrid: Hiperión, 1994.
- HORACIO FLACO, QUINTO, *Arte poética*. Introd., trad. y notas de T. Herrera Zapién. México: UNAM, 1970.
- , *Obras completas*. Introd., trad. y notas de A. Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1992.
- HUMBOLDT, WILHELM VON, *Werke in fünf Bänden*. Ed. por Andreas Flitner y Klaus Giel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. (5 vols.)

- HUME, DAVID, *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*. Ed. y trad. de M. Marey. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- JEAN PAUL [RICHTER], *Sämtliche Werke*. Ed. por Norbert Miller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. (13 vols.)
- , *Introducción a la Estética*. Ed. de P. Aullón de Haro, con la colab. de F. Serra, sobre la versión de J. de Vargas. Madrid: Verbum, 1991.
- KANT, IMMANUEL, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Trad. de G. Morente. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- , *Crítica de la razón pura. Prolegómenos a toda metafísica futura*. Trad. de M. F. Núñez y J. López y López. Buenos Aires: El Ateneo, 1950.
- , *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Trad. de A. S. Rivero. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- , *Werke in zwölf Bänden*. Ed. por W. Weischedel. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1968. (12 vols.)
- , *Metafísica de las costumbres*. Trad. de A. C. Orts y J. C. Sancho. Barceona: Altaya, 1997.
- , *Crítica del discernimiento*. Ed. y trad. de R. R. Aramayo y S. Mas. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- KLEIST, HEINRICH VON, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Ed. por J. Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988.
- , *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Ed. por J.-M. Barth *et al.* Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991-1997. (4 vols.)
- KLOPSTOCK, F. G., *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Stuttgart / Berlín: Cotta, S/D. (4 vols.)
- LEIBNIZ, G. W., *Monadología. Discurso de metafísica. Profesión de fe del filósofo*. Trad. de M. Fuentes Benot, A. Castaño Piñán, y F. de P. Samaranch. Madrid: Orbis / Hyspamérica, 1984.
- LEOPARDI, GIACOMO, *Zibaldone*. Ed. por Lucio Felici. Roma: Newton & Compton, 1997.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y de la poesía, seguido de las Cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo*. Trad. de J. Merino. Madrid: Bergua, 1934.
- , *Werke*. Ed. por Herbert G. Göpfert con K. Eibl, H. Göbel, K. S. Guthke, G. Hillen, A. von Schirmding y J. Schönert. Munich: Hanser, 1970s. (8 vols.)
- , *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad., prólogo y notas de E. Palau. Madrid: Orbis / Hyspamérica, 1985.
- , *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. de F. Formosa. Introd. de P. Charini. Madrid: Asociación

- de Directores de Escena de España, 1993.
- MARX, K.; ENGELS, F., *Über Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1979.
- MENDELSSOHN, MOSES, *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Ed. por O. F. Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1886. (4 vols.)
- MORITZ, KARL PHILIPP, *Werke in zwei Bänden. Bd. 2: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie*. Ed. por H. Hollmer y A. Meier. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- , *Anton Reiser. Una novela psicológica*. Trad. de C. Gauger. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- , *Werke in zwei Bänden. Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*. Ed. por H. Hollmer y A. Meier. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1999.
- , “De la imitación formativa de lo bello”. Trad. de R. Rohland de Langbehn. En: Málaga, *Analecta Malacitana* XXV, 2 (2002), 653-710.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Werke in drei Bänden*. Ed. por K. Schlechta. Munich / Viena: Hanser, 1954. (3 vols.)
- , *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*. Introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1981.
- , *Más allá del bien y del mal. Genealogía de la moral*. Trad. de E. Ovejero y Maury. México: Porrúa, 1984.
- , *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1989.
- , *Humano, demasiado humano*. Trad. de E. F. González y E. L. Castellón. Madrid: Dist. Mateos, 1993.
- , *La voluntad de poderío*. Trad. de A. Froufe. Madrid: EDAF, 1998.
- , *Ecce Homo*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2000.
- NOVALIS (FRIEDRICH VON HARDENBERG), *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Ed. por H.-J. Mähl y R. Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. (3 vols.)
- , *La enciclopedia*. Trad. de F. Montes. Madrid: Fundamentos, 1976.
- OPITZ, MARTIN, *Buch von der Deutschen Poeterey*. Ed. por H. Jaumann. Stuttgart: Reclam, 2005.

- PATER, WALTER, *El Renacimiento. Arte y poesía*. Trad. de V. Quintero. Buenos Aires: Hachette, 1978.
- PERRAULT, CHARLES, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* (4 vols., 1688-1697). Mit Einleitung von H. R. Jauss u. Exkursen von M. Imdahl. Munich: Eidos, 1964.
- PLATÓN, *Diálogos*. Est. prel. de F. Larroyo. México: Porrúa, 1996.
- POE, EDGAR ALLAN, *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1996.
- , *Ensayos*. Trad. de M. Costa. Buenos Aires: Claridad, 2006.
- RILKE, RAINER MARIA, *Werke*. Ed. por M. Engel, U. Fülleborn, et al. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996. (4 vols.)
- RICKERT, HEINRICH, *Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung*. Tubinga: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1932.
- , *Ciencia cultural y ciencia natural*. Trad. de M. G. Morente. México: Espasa-Calpe, 1952.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes, précédé de Discours sur les Sciences et les Arts*. Ed. de Gérard Mairet. París: Librairie Générale Française, 1996.
- , *Émile ou De l'éducation*. Ed. por Ch. Wirz y P. Burgelin. París: Gallimard, 1969.
- SCALIGER, IULIUS CAESAR, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Ed. por Luc Deitz u. Gregor Vogt-Spira, unter Mitwirkung v. Manfred Fuhrmann. 5 Bde., Lateinisch-Deutsch. Stuttgart / Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994-2003. (5 vols.)
- SCHELLING, FRIEDRICH W. J., *Filosofía del arte*. Est. prel. de E. Pucciarelli, trad. de E. Tabernig. Buenos Aires: Nova, 1949.
- , *Bruno*. Trad. de H. R. de Sanz. Buenos Aires: Losada, 1957.
- , *La relación del arte con la naturaleza*. Trad. de A. Castaño Piñán. Madrid: Sarpe, 1985.
- , *Antología*. Ed. por J. L. Villacañas Berlanga. Barcelona: Península, 1987.
- SCHILLER, FRIEDRICH VON, *De la gracia y la dignidad*. (Contiene: *idem*, *De lo sublime*, *Sobre lo patético*, *Sobre lo sublime*, *Ideas acerca de la aplicación de lo vulgar y de lo bajo en el arte*). Introd. de J. Probst. Trad. de J. Probst, R. Lida, A. Dornheim y J. C. Silva. Buenos Aires: Nova, 1962.
- , *Poesía ingenua y poesía sentimental*. (Contiene: *idem*, *Del arte trágico*, *De la causa del placer ante objetos trágicos*). Introd. de R. Leroux. Trad. de J. Probst, R. Lida y W. Liebling. Buenos Aires: Nova, 1963.
- , *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Introd. de J. Feijóo. Trad. de J. Feijóo y J. Seca. Barcelona: Anthropos, 1990.

- , *Escritos sobre estética*. Ed. e introd. de J. M. Navarro Cordón. Trad. de M. G. Morente, M. J. C. Hernanz y J. G. Fisac. Madrid: Tecnos, 1991.
- , *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 1: Gedichte*. Ed. por G. Kurscheidt. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. (a)
- , *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften*. Ed. por R.-P. Janz et al. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. (b)
- , *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11: Briefe I (1772-1795)*. Ed. por G. Kurscheidt. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2002. (a)
- , *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 12: Briefe II (1795-1805)*. Ed. por N. Oellers. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2002. (b)
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D. E., *Estética*. Est. prel. de A. Lastra, trad. de A. Lastra y E. G. de la Aleja Barberán. Madrid: Verbum, 2004.
- SCHLEGEL, AUGUST WILHELM VON, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Ed. por Jakob Minor. Heilbronn: Gbr. Henninger, 1884.
- , *Teoría e historia de las bellas artes*. S/T. Buenos Aires: Tor, 1943.
- , *Die Kunstlehre*. Ed. por E. Lohner. Stuttgart / Berlín: Kohlhammer, 1963.
- , *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart: Kohlhammer, 1965.
- , *Sämtliche Werke. Bde. V u. VI: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Ed. por Eduard Böcking. Hildesheim / New York: Georg Olms, 1971. (Reprographischer Nachdruck der dritten Ausgabe Leipzig, 1846.)
- SCHLEGEL, FRIEDRICH VON, *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Ed. por E. Behler, H. Eichner et al. Munich / Paderborn / Viena: F. Schöningh / Thomas-Verlag, 1958-1979. (35 vols.)
- , *Poesía y filosofía*. Est. prel. y notas de D. Sánchez Meca, trad. de D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó. Madrid: Alianza, 1994.
- , *Sobre el estudio de la poesía griega*. Introd. de R. Münster, trad. de B. Raposo. Madrid: Akal, 1996.
- , “De la esencia de la crítica”. Trad. de M. G. Burello. En: *Pensamiento de los confines* 13. Bs. As., FCE, 2003, 123-128.
- , *Conversación sobre la poesía*. Pról. y trad. de L. Carugati y S. Girón. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *El mundo como voluntad y representación (incl. Apéndice y Complementos)*. Trad. de E. Ovejero y Maury. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1942.
- , *El mundo como voluntad y representación*. Introd. de E. F. Sauer. Trad. de E. Ovejero y Maury. México: Porrúa, 1992.

- SHAFTESBURY, ANTHONY, EARL OF, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*  
 Edited, with an introduction and notes, by John M. Robertson. Londres: Grant Richards,  
 1900. (2 vols.)
- SIMMEL, GEORG, *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze.*  
 Postdam: Gustav Kiepenheuer, 1922.
- , *Goethe, seguido de Kant y Goethe.* Trad. de J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Nova, 1949.
- , “L’art pour l’art”, en: *Vom Wesen der Moderne.* Ed. por Werner Jung. Hamburgo: Junius,  
 1990.
- SOLGER, K. W. F., *Vorlesungen über Ästhetik.* Ed. por K. Heyse. Darmstadt: Wissenschaftliche  
 Buchgesellschaft, 1969.
- SPINOZA, BARUCH DE, *Ética demostrada según el orden geométrico.* Introd. y trad. de V. Peña.  
 Madrid: Orbis / Hyspamérica, 1983.
- STAËL, ANNE-LOUISE GERMAINE NECKER (MADAME DE), *Alemania.* Trad. de M. Granell.  
 Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- , *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.* París: GF-  
 Flammarion, 1968. (a)
- , *De l’Allemagne.* París: GF-Flammarion, 1968. (b) (2 vols.)
- THIBAUDET, ALBERT, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours.* París: Stock,  
 1936.
- WACKENRODER, WILHELM H., *Schriften.* Ed. por E. Grassi y W. Hess. Hamburgo: Rowohlt,  
 1968.
- WAGNER, RICHARD, *Werke, Schriften und Briefe.* Ed. por S. Friedrich. Berlín: Directmedia,  
 2004.
- WIENBARG, LUDOLF, *Ästhetische Feldzüge.* Ed. por W. Dietze. Berlín / Weimar: Aufbau, 1964.
- WILDE, OSCAR, *Plays, Prose Writings and Poems.* Ed. por A. Fothergill. Londres: Everyman,  
 1996.
- WINCKELMANN, J. J., *Lo bello en el arte.* Trad. de M. Schönfeld y S. Sosa Miatello. Buenos  
 Aires: Nueva Visión, 1958.
- , *Historia del arte en la Antigüedad, seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de  
 los antiguos. Con un estudio crítico de Goethe.* Trad. de M. Tamayo Benito. Madrid: Orbis  
 / Hyspamérica, 1985.
- , *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und  
 Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung.* Ed. por L. Uhlig. Stuttgart: Reclam, 2003.
- VISCHER, F. T., *Ästhetik oder Wissenschaft der Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen.* Ed.

por R. Vischer. Hildesheim: Georg Olms, 1996. (3 vols.)

WORDSWORTH, WILLIAM; COLERIDGE, S. T., *Baladas líricas*. Ed. bilingüe de S. Corugedo y J. L. Chamosa. Madrid: Cátedra, 1994.

YOUNG, EDWARD, *Conjectures on original compositions*, en: *The Complete Works. Poetry and Prose*. Ed. por J. Nichols. Vol. II. Hildesheim: Georg Olms, 1968.

## Siglos XX y XXI

Estudios teóricos, críticos e históricos:

ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Trad. de G. Aráoz. Buenos Aires: Nova, 1962.

—, *Natural Supernaturalism*. New York: Norton, 1971.

—, *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. New York: Norton, 1991.

ADORNO, THEODOR W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

—, *Gesammelte Schriften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. (20 vols.) (a)

—, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. de J. Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1998. (b)

—, *Notas sobre literatura*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: AKAL, 2003. (*Obra completa* 11)

—, *Teoría estética*. Trad. de J. Navarro. Madrid: AKAL, 2004. (*Obra completa* 7)

—, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: AKAL, 2004. (*Obra completa* 6)

—, *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Trad. de J. Chamorro Mielke. Madrid: AKAL, 2006. (*Obra completa* 2)

—, *Monografías musicales*. Trad. de A. G. Schneekloth y A. Brotons Muñoz. Madrid: AKAL, 2008. (*Obra completa* 13) (a)

—, *Crítica de la cultura y la sociedad I. (Prismas. Sin imagen directriz)*. Trad. de J. N. Pérez. Madrid: AKAL, 2008. (*Obra completa* 10/1) (b)

ADORNO, THEODOR; BENJAMIN, WALTER, *Correspondencia (1928-1940)*. Ed. de H. Lonitz. Trad. de J. Muñoz Veiga y V. G. Ibáñez. Madrid: Trotta, 1998.

ADORNO, THEODOR; HORKHEIMER, MAX, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*.

- Trad. de J. Chamorro Mielke. Madrid: AKAL, 2007. (*Obra completa* 3)
- AGAMBEN, GIORGIO, *El hombre sin contenido*. Trad. de E. Margareto Kohrmann. Ed. de A. Viana Catalán. Barcelona: Àltera, 2005.
- ANDERSCH, ALFRED, “La ceguera de la obra de arte”. Trad. de R. Rohland de Langbehn. En: *Analecta Malacitana* XXIII, 1 (2000).
- APITZSCH, URSULA, “Das Verhältnis von künstlerischer Autonomie und Parteilichkeit in der DDR”, en: M. Müller, H. Bredekamp, et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1972, 254-294.
- ARENDT, HANNAH, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Ed. por R. Beiner. Trad. de C. Corral. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- ARGULLOL, RAFAEL, “Cuerpo y creación en Miguel Ángel”, en: *Humanitas, Humanidades Médicas*, 1, N° 4, Oct-Dic. 2003, 63-90.
- ARNALDO, JAVIER, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.
- ARNOLD, H. L. (ed.), *Sonderband: Theodor W. Adorno*. Munich, 1977.
- , *Text + Kritik. Sonderband: Die Gruppe 47*. Munich, 1980.
- , *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. 2.*, völlig veränderte Auflage. Munich: edition text + kritik, 1981. (a)
- , *Text + Kritik. Sonderband: Friedrich G. Klopstock*. Munich, 1981. (b)
- , *Text + Kritik. Sonderband: Bestandsaufnahme. Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*. Munich, 1988.
- , *Text + Kritik. N° 113: Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur*. Munich, 1992.
- , *Text + Kritik 118/119. Karl Philipp Moritz*. Munich, 1993.
- , *Text + Kritik. N° 120: Feinderklärung. Literatur und Staatssicherheitsdienst*. Munich, 1993.
- , *Sonderband: Literarische Kanonbildung*. Munich, 2002.
- ARNOLD, H. L.; DETERING, H. (eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Munich: DTV, 1996.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz. México. FCE, 1996.
- BACHMAIER, H.; RENTSCH, TH. (eds.), *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- BAEUMLER, A., *Kants ‘Kritik der Urteilskraft’. Ihre Geschichte*. Halle: Niemeyer, 1923.
- , *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur ‘Kritik*

- der Urteilskarft*'. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- BALET, LEO; GERHARD, E.[EBERHARD REBLING], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. (1936) Ed. por G. Mattenkloft. Francfort d. M. / Berlín / Viena: Ullstein, 1979.
- BARASCH, MOSHE, *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Trad. de F. S. Garcés. Madrid: Alianza, 1991.
- BARK, JOACHIM, "Beruf und Berufung. Zur Haltung der Dichter im Vor- und Nachmärz", en: H. Koopmann, J. A. Schmoll (eds.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*. Francfort d. M.: V. Klostermann, 1972, 149-174.
- BARNER, WILFRIED; LÄMMERT, EBERHARD; OELLERS, NORBERT (eds.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: Cotta, 1984.
- BARTHES, ROLAND, *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad. de N. Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- , *et al.*, *Escribir... por qué?, para quién?* Trad. de L. Pasamar. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- BARTON, BRIAN, *Das Dokumentar-Theater*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- BÄTSCHMANN, OSKAR, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Colonia: DuMont, 1997.
- BAUER, GERHARD, "Zum Gebrauchswert der Ware Literatur", en: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 1, 1/2 (1971), 47-57.
- BAYER, RAYMOND, *Historia de la estética*. Trad. de J. Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BEARDSLEY, MONROE C., *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*. New York / Chicago / San Francisco / Atlanta: Harcourt, Brace & World, Inc., 1958.
- BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. de M. Monteforte Toledo, rev. por A. y M. Alatorre. México: FCE, 1993.
- BELTING, HANS, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. Munich: Deutscher Kunstverlag, 1995.
- BÉNICHOU, PAUL, "Mallarmé y el público", en: *idem, Figuras*. Trad. de A. G. del Camino. México: FCE, 1985, 71-96.
- , *La coronación del escritor, 1750-1830*. Trad. de A. G. del Camino. México: FCE, 2006.
- BENJAMIN, WALTER, *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser *et al.* Francfort d. M.: Suhrkamp, 1972s. (6 vols.)
- , *Dirección única*. Trad. de J. J. del Solar y M. Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1987.

- , “Diálogo sobre la religiosidad contemporánea”, en: *La metafísica de la juventud*. Trad. de L. M. de Velasco. Barcelona: Altaya, 1998, 53-82.
- , *Obras Completas*. Libro I, vol. 1. Ed. por R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser *et al.* Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Ábada, 2006.
- , *Obras Completas*. Libro I, vol. 2. Ed. por R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser *et al.* Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Ábada, 2008.
- BENN, GOTTFRIED, *Ensayos escogidos*. Trad. de S. Gallardo y E. Bulygin. Bs. As.: Alfa, 1977.
- BERGHAHN, KLAUS, “Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassiklegende im 19. Jahrhundert”, en: R. Grimm y J. Hermand (eds.), *Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop*. Francfort d. M.: Athenäum, 1971, 50-78.
- , “Mit dem Rücken zum Publikum: Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik”, en: W. Wittkowski (ed.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tübinga: Max Niemeyer, 1990, 207-233.
- BERLIN, ISAIAH, *Las raíces del romanticismo*. Trad. de S. Mari. Madrid: Taurus, 2000.
- , “The romantic revolution”, en: *The sense of reality*. New York: F., S. & G., 1996.
- BERMAN, RUSSELL, *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.
- BERTRAM, GEORG, *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- BESSIÈRE, JEAN, *Quel statut pour la littérature?* París: Presses Universitaires de France, 2001.
- BEUTIN, WOLFGANG *et al.*, *Historia de la literatura alemana*. Trad. de M. J. González y B. Balzer Haus. Madrid: Cátedra, 1993.
- BLINN, HANSJÜRGEN, *Informationshandbuch Deutsche Literaturwissenschaft*. Francfort d. M.: Fischer, 2001.
- BLOCH, ERNST, *El principio esperanza*. Trad. de F. G. Vicen. Madrid: Aguilar, 1979-1980. (3 vols.)
- BLOCKER, H. GENE, “Autonomy, Reference and Post-Modern Art”, en: *British Journal of Aesthetics*, 20, 1982, 229-236.
- BLUHM, ROLAND; SCHMÜCKER, REINOLD, *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn: Mentis, 2002.
- BLUMENBERG, HANS, “‘Imitación de la naturaleza’. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador”, en: *Las realidades en que vivimos*. Trad. de P. Madrigal. Barcelona: Paidós, 1999, 73-114.
- BÖHME, G., *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1999.

- BOHRER, KARL HEINZ, "Die drei Kulturen", en: J. Habermas (ed.), *Stichworte zur 'Geistige Situation der Zeit'*. T. 2. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1979, 637-669.
- , *Plötzlichkeit*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1981.
- , *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. Munich: Carl Hanser, 1988.
- , "Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit", en: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Heft 10/11 (Okt./Nov. 1990), 851-865.
- , *Die Grenzen des Ästhetischen*. Munich: Carl Hanser, 1998.
- , *Ästhetische Negativität. Zum Problem des literarischen und philosophischen Nihilismus*. Munich: Carl Hanser, 2002.
- BOIME, ALBERT, *Historia social del arte moderno. T. 1: El arte en la época de la revolución. 1750-1800. T. 2: El arte en la época del Bonapartismo. 1800-1815*. Madrid: Alianza, 1994 (T1), 1996 (T2).
- BÖLL, HEINRICH, *Artículos, críticas, y otros escritos*. Trad. de J. Adsuar. Barcelona: Noguer, 1975.
- , *Nuevos escritos políticos y literarios*. Trad. de H. Kattendahl. Barcelona: Noguer, 1976.
- BOLLACHER, MARTIN, "Selbstwirksamkeit und Humanität. Herders Deutung der 'Idealschöpfung der griechischen Kunst' im Zusammenhang seiner Geschichtsphilosophie", en: W. Wittkowski (ed.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tübinga: Max Niemeyer, 1990, 132-142.
- BOLLENBECK, GEORG, "La función constitutiva de la crítica cultural para las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller", en: R. R. de Langbehn et al. (eds.), *Anuario Argentino de Germanística*. Buenos Aires: AAG, 2006, 11-38.
- BORCHMEYER, DIETER, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*. Kronberg/Ts.: Athenäum, 1977.
- , *Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche*. Weinheim: Beltz / Athenäum, 1994.
- BOURDIEU, PIERRE, "Le marché des bien symboliques", en: *L'année sociologique*, 22 (1971-1972), p. 49-126.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.
- , *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BOWIE, ANDREW, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Trad. de E. Leonetti. Madrid: Visor, 1999.
- BOZAL, VALERIANO (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*

*contemporáneas*. Madrid: Visor, 2000. (2 vols.)

- BRADL, BEATE, "Die Autonomie des Schönen. Die systematische Bestimmung der Kunst in den Enzyklopädiefassungen", en: A. Gethmann-Siefert; L. de Vos; y B. Collenberg-Plotnikov (eds.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Munich / Paderborn: Fink, 2005, 77-96.
- BRANDT, HELMUT, "Die 'hochgesinnte' Verschwörung gegen das Publikum. Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis", en W. Barner *et al.* (eds.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: Cotta, 1984, 19-36.
- BRAUN, MICHAEL, "Die Poesie der reinen Gesinnung. Zwei Kapitel aus der Verfallsgeschichte der politischen Lyrik", en: H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik 9/9a: Politische Lyrik*. Munich, octubre de 1984, 77-82.
- BRÄUTIGAM, BERND, "Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts", en: W. Wittkowski (ed.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tubinga: Max Niemeyer, 1990, 244-263.
- BRECHT, BERTOLT, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GkBF)*. Bd. 26: *Journale*. Ed. por W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K.-D. Müller. Francfort d. M.: Suhrkamp, 2000.
- BRECHT, B.; GROSZ, G.; PISCATOR, E., *Arte y sociedad*. S/T. Buenos Aires: Caldén, 1979.
- Bremer, Dieter, "Griechische Paradigmen in der neuzeitlichen Autonomieästhetik. Zum Verhältnis von poetischer und politischer Realität", en: W. Wittkowski (ed.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tubinga: Max Niemeyer, 1990, 157-174.
- BRIEGLEB, KLAUS; WEIGEL, SIGRID (eds.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 12: Gegenwartsliteratur seit 1968*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1992.
- BRITTNACHER, H. R., "Über Anmut und Würde", en: Koopmann, Helmut (ed.), *Schiller-Handbuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 587-609.
- BROCH, HERMANN, *Huguenau, oder die Sachlichkeit*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1978.
- , *Autobiografía psíquica*. Ed. de P. M. Lützeler, trad. de M. Sáenz. Madrid: Losada, 2003.
- BUBNER, RÜDIGER, "Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos", en: B. Lindner y W. Martin Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1980, 108-137.
- , "Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetik", en: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Heft 2 (Feb. 1986), 91-107.

- , *Ästhetische Erfahrung*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1989.
- BURGARD, PETER, *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. University Park, Pennsylvania: Penn State U. P., 1992.
- BÜRGER, CHRISTA, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1977.
- , “Die Dichotomie von höherer und volkstümlicher Bildung”, en: R. Schäfer (ed.), *Germanistik und Deutschunterricht*. Munich: Fink, 1979, 74-102.
- , *Tradition und Subjektivität*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1980.
- , “Philosophische Ästhetik und Popularästhetik. Vorläufige Überlegungen zu den Ungleichzeitigkeiten im Prozeß der Institutionalisierung der Kunstautonomie”, en: Peter Bürger (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1983, 107-126.
- (ed.), “*Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht*”. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1986.
- , *Mein Weg durch die Literaturwissenschaft. 1968-1998*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 2003.
- , “La dicotomía entre literatura alta y baja. Un esquema de la cuestión”. En: *Sobre literatura trivial I*. Trad. de M. Burello y M. Koval. Bs. As.: UBA, FFyL, OPFYL, 2008, 5-32.
- BÜRGER, PETER, *Der französische Surrealismus*. Francfort d. M.: Athenäum, 1971.
- , *Studien zur französischen Frühaufklärung*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1972.
- , *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1977.
- , “Zum Problem des Funktionswandels von Kunst und Literatur in der Epoche des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft”, en: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 8, Heft 32 (1978), 11 - 27. (a)
- (ed.), *Seminär Literatur- und Kunstsoziologie*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1978. (b)
- , *Vermittlung. Rezeption. Funktion*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1979. (a)
- , “Literaturwissenschaft heute”, en: J. Habermas (ed.), *Stichworte zur ‘Geistige Situation der Zeit’*. T. 2. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1979, 781-795. (b)
- , “The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas”, en: *New German Critique*, 22, invierno de 1981, 19-22.
- , “Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert”, en: Christa Bürger, P. Bürger, Jochen Schulte-Sasse (eds.), *Zur Dichotomisierung von hoherer und niederer Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1982, 241-265.
- (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1983. (a)

- , “Institution Literatur und Modernisierungsprozess”, en: *idem* (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1983, 9-32. (b)
- , “Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys”, en: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Nº 12 (diciembre de 1986), 1016-1028.
- , *Prosa der Moderne*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1988.
- , “El significado de la vanguardia”, en: N. Casullo (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993, 167-171.
- , *Crítica de la estética idealista*. Trad. de R. S. O. de Urbina. Madrid: Visor, 1996.
- , *Teoría de la vanguardia*. Trad. de H. Piñón. Barcelona: Península, 1997.
- BÜRGER, PETER; BÜRGER, CHRISTA (eds.), *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1987.
- BÜRGER, PETER; BÜRGER, CHRISTA; SCHULTE-SASSE, JOCHEN (eds.), *Naturalismus / Ästhetizismus*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1979.
- , *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1980.
- , *Zur Dichotomisierung von hoherer und niederer Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1982.
- BUSCH, WERNER, “Die Autonomie der Kunst”, en: *idem*. (ed.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. Bd. 1. Munich / Zurich: Piper, 1987, 230-256.
- BUTLER, E. M., *The Tyranny of Greece over Germany*. Boston: Beacon, 1958.
- CALASSO, ROBERTO, *La literatura y los dioses*. Trad. de E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2002.
- CARROLL, NOËL (ed.), *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- CASSAGNE, ALBERT, *La théorie de l'art pour l'art en France, chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Préface par D. Oster. Seyssel: Champ Vallon, 1997.
- CASSIRER, ERNST, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Trad. de E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- , *Kant, vida y doctrina*. Trad. de W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- , *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. (a)
- , *Idee und Gestalt. Goethe-Schiller-Hölderlin-Kleist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. (b)
- , *La filosofía de la ilustración*. Trad. de E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CASTELNUOVO, ENRICO, *Arte, Industria y Revolución. Temas de Historia Social del Arte*.

- Barcelona: Nexos, 1988.
- CASTRO, SIXTO JOSÉ, “Una teoría moral del arte. Moralismo moderado, epistémico y sistémico”, en: *Contrastes: Revista Interdisciplinar de Filosofía*, No. 9, 2004, 59-76.
- , “En defensa del cognitivismo en el arte”, en: *Revista de Filosofía* (Universidad Complutense), vol. 30, N° 1, 2005, 147-164.
- CAYGILL, HOWARD, *Art of Judgment*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- CECH, OLIVER, *Das elende Selbst und das schöne Sein. Autonomie des Individuums und seiner Kunst bei Karl Philipp Moritz*. Friburgo: Rombach, 2001.
- CHAI, LEON, *Aestheticism: the religion of art*. New York: Columbia U. P., 1990.
- CHARTIER, ROGER, *Lectures et lecteurs dans la France d'ancien régime*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- , *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Trad. de C. Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1996.
- , *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones*. Ed. de A. Cue. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- , *El juego de las reglas: Lecturas*. Sel. de M. Madero, prólogo de J. Burucúa. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CIRLOT, LOURDES (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor, 1995.
- CLAUS, JÜRGEN, *Expansion der Kunst. Action – Environment – Kybernetik – Technik – Urbanistik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970.
- CLAUSSEN, DETLEV; NEG, OSCAR; WERZ, MICHAEL (eds.), *Keine kritische Theorie ohne Amerika*. Francfort d. M.: Neue Kritik, 1999.
- COHN, JONAS, “Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur”, en: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 1913*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1914, 91-191.
- COLLINGWOOD, R. G., *Los principios del arte*. Trad. de H. Flores Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- COOK, ROGER, *The Demise of the Author: Autonomy and the German Writer, 1770-1848*. New York: Peter Lang, 1993.
- COSTAZZA, ALESSANDRO, *Schönheit und Nützlichkeit*. Berna / Berlín: Peter Lang, 1996.
- , *Genie und tragische Kunst*. Berna / Berlín: Peter Lang, 1999.

- , “‘Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt / Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,/ Das malerische Tal – auf einmal zeigt.’ Die ästhetische Theorie in Schillers Gedicht *Die Künstler*”, en: Goethezeitportal, 2006. En: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/kuenstler>. (a)
- , “Autonomieästhetik heute”, en: *Festveranstaltung zu Moritz’ 250. Geburtstag*. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Berlín, 2006. En: <http://www.bbaw.de/bbaw/Forschung/Forschungsprojekte/moritz/de/blanko.2005-02-17.5880444674#costazza>. (b)
- CRÜGER, JOHANNES (ed.), *J. C. Gottsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitinger*. Berlín / Stuttgart: Spemann, 1883.
- CURTIS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (2 vols.)
- DAHLHAUS, CARL, *La idea de la música absoluta*. Trad. de R. B. Benito. Barcelona: Idea Books, 1999.
- , *Fundamentos de la historia de la música*. Trad. de N. Machain. Barcelona: Gedisa, 2003.
- DÄLLENBACH, LUCIEN, *El relato especular*. Trad. de R. Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- D’ANGELO, PAOLO, *La estética del romanticismo*. Trad. de J. Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- DANTO, ARTHUR, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*. Trad. de E. Neerman. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- DARNTON, ROBERT, *The Literary Underground of the Old Regime*. Harvard: Harvard U.P., 1982.
- , “Historia de la lectura”, en: P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1999, 177-208.
- , *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. de C. Valdés. México: FCE, 2006.
- DE BERG, HENK; PRANGEL, MATTHIAS (eds.), *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- DE BOOR, HELMUT; NEWALD, RICHARD, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Munich: Beck, 1949s. (7 vols.)
- DE MICHELI, MARIO (ed.), *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Trad. de G. de Collado. Córdoba: Edit. Univ. de Córdoba, 1968.
- DELLA VOLPE, GALVANO, *Historia del gusto*. Trad. de F. F. Buey. Madrid: Visor, 1987.
- DE MAN, PAUL, “Aesthetic Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*”, en: *The*

- Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia U.P., 1984, 263-290.
- , *Aesthetic Ideology*. Edited and with an introduction by Andrzej Warminski. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- DICKIE, GEORGE, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Trad. de F. Calvo Garzón. Madrid: Visor, 2003.
- DISSELBECK, KLAUS, “Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik”, en H. De Berg y M. Prangel (eds.), *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, 137-158.
- DOMIN, HILDE, *¿Para qué la lírica hoy?* Trad. de J. Faber. Barcelona / Caracas: Alfa, 1986.
- DÖRNER, ANDREAS; VOGT, LUDGERA, *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- , “Literatur. Literaturbetrieb. Literatures als ‘System’”, en: H. L. Arnold, H. Detering (eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Munich: DTV, 1996, 79-99.
- DREHER, THOMAS, “Aktions- und Konzept Kunst. Von der Expansion der Künste zu ihrer Reflexion”, en: [http://dreher.netzliteratur.net/1\\_Aktions-u.Konzeptkunst.html](http://dreher.netzliteratur.net/1_Aktions-u.Konzeptkunst.html).
- DURZAK, MANFRED, “Autonomes Gedicht und politische Verkündigung im Spätwerk Georges”, en: W. Müller-Seidel et. al. (ed.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*. Munich: Wilhelm Fink, 1974, 313-323.
- DUVIGNAUD, JEAN, *Sociología del arte*. Trad. de M. Bustamante. Barcelona: Península, 1988.
- DZWONEK, U.; RITTERHOFF, C.; ZIMMERMANN, H., “Bürgerliche Oppositionsliteratur zwischen Revolution und Reformismus’. F. G. Klopstocks *Deutsche Gelehrtenrepublik* und Bardendichtung als Dokumente der bürgerlichen Emanzipationsbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts”, en: Bernd Lutz (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974, 277-328.
- EAGLETON, TERRY, *The Function of Criticism. From The Spectator to Post-Structuralism*. Londres: Verso, 1984.
- , *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- , *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ECKLE, JUTTA, “*Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir*”. *Studien zu J. W. von Goethes ‘Wilhelm Meisters theatralische Sendung’ und K. P. Moritz’ ‘Anton Reiser’*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- EIBL, KARL, “Prodesse et delectare. Lyrik des 18. Jahrhunderts”, en: W. Müller-Seidel et. al. (ed.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der*

- Stuttgarter Germanistentagung 1972*. Munich: Wilhelm Fink, 1974, 281-293.
- EINFALT, MICHAEL, *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*. Tübinga: Max Niemeyer, 1992.
- ELIAS, NORBERT, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1976. (2 vols.)
- , *Mozart. Sociología de un genio*. Ed. por M. Schröter. Trad. de M. Fernández-Villanueva Jané y O. Strunk. Barcelona: Península, 1998.
- ENGELHARD, KRISTINA, “Kant in der Gegenwartsästhetik”, en: D. Heidemann, *idem* (eds.), *Warum Kant heute? Systematische Bedeutung und Rezeption seiner Philosophie in der Gegenwart*. Berlín / New York: Walter de Gruyter, 2004, 352-382.
- ENGELSING, ROLF, *Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974.
- ENZENSBERGER, H. M., “Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend”, en: *Kursbuch* 15, noviembre de 1968, 187-197.
- , *Detalles*. Trad. de N. Angochea Millet. Barcelona: Anagrama, 1969.
- , “La literatura como institución o El efecto Alka-Seltzer”, en: *Mediocridad y delirio*. Trad. de M. Faber-Kaiser. Barcelona: Anagrama, 1991, 38-46.
- ESCARPIT, ROBERT, *Sociología de la literatura*. Trad. de J. Marsal y J. C. Puig. Buenos Aires: Cía. Gral. Fabril Editora, 1962.
- , *La révolution du livre*. París: Unesco / Presses Universitaires de France, 1965.
- , *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edicusa, 1974.
- ESSER, ANDRE (ed.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*. Berlín: Akademie, 1995.
- FEHÉR, FERENC, “Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung”, en: Bürger, Peter; Bürger, Christa (eds.), *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1987, 13-33.
- FEHÉR, FERENC; HELLER, AGNES; *et al.*, *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*. Ed. de A. Heller y F. Fehér. Barcelona: Península, 1987.
- FERTIG, LUDWIG, “*Abends auf den Helikon*”. *Dichter und ihre Berufe von Lessing bis Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- FICK, MONIKA, *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2004.
- FISCHER, BERNHARD, “Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‘Allegorie’ und ‘Symbol’ in Winckelmanns, Moritz’ und Goethes

- Kunsttheorie", en: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 247-277.
- FISCHER, LUDWIG, "Der Zweck und die Heiligung der Mittel. Zur Bildung eines literarischen Kanons und zu seiner aktuellen Veränderung in Germanistik und Deutschunterricht", en: *idem*, Knut Hickethier, Karl Riha (eds.), *Gebrauchsliteratur. Methodische Überlegungen und Beispielanalysen*. Stuttgart: Metzler, 1976, 38-57.
- , "Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Literatur- und Gesellschaftsentwicklung", en: *idem* (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 10: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1986, 29-96.
- FONTIUS, MARTIN, "Produktivkraftenfaltung und Autonomie der Kunst. Zur Ablösung ständischer Voraussetzungen in der Literaturtheorie", en: Günther Klotz, Winfried Schröder, Peter Weber (eds.), *Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Berlin / Weimar: Aufbau, 1977, 409-529.
- FONTIUS, MARTIN; KLINGENBERG, ANNELIESE (eds.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze*. Tübinga: Niemeyer, 1995.
- FORMAGGIO, DINO, *La "muerte del arte" y la estética*. Trad. de M. Arbolí G. México: Grijalbo, 1992.
- FRANCASTEL, PIERRE, *Sociología del arte*. Trad. de S. S. Rojo. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- , *La realidad figurativa*. Trad. de G. González. Barcelona: Paidós, 1988. (2 vols.)
- FRANKE, URSULA, *Kunst als Erkenntnis*. Wiesbaden: Steiner, 1972.
- , *Bausteine für eine Theorie ornamentaler Kunst. Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz*. Bonn: Bouvier, 1996.
- FREIER, HANS, "Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik", en: Bernd Lutz (ed.): *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974, 330-331.
- FRESCO, MARCEL, "Zur Autonomie von Kunstwerken", en: *Lier en Boog*, 3, 1977: 15-28.
- FREUD, SIGMUND, *El malestar en la cultura*. Trad. de R. Rey Ardid. Madrid: Alianza, 1992.
- FRICKE, C., *Zeichenprozess und ästhetische Erfahrung*. Munich: Fink, 2001.
- FRIEDRICH, HEINZ (ed.), *Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst*. Munich: DTV, 1999.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- FRÜHWALD, WOLFGANG, "Romantische Lyrik am Übergang von der Autonomie zur Zweckästhetik", en: W. Müller-Seidel *et. al.* (eds.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*.

Munich: Wilhelm Fink, 1974, 295-311.

FUHRMANN, MANFRED, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles - Horaz - 'Longin'. Eine Einführung*. Düsseldorf / Zurich: Artemis & Winkler, 2003.

GADAMER, HANS-GEORG, "Prometeo y Pandora", en: A. Dornheim (ed.), *Goethe. 1749-28 de agosto-1949*. Mendoza: Univ. Nac. de Cuyo, 1949, 29-43.

—, *La actualidad de lo bello*. Introd. de R. Argullol. Buenos Aires: Paidós, 1998.

—, "Kunst und Nachahmung", "Dichtung und Mimesis", en: *Gesammelte Werke. Bd. 8: Ästhetik und Poetik. I. Kunst als Aussage*. Tübinga: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 25-36; 80-85. (a)

—, *Poema y diálogo*. Trad. de D. Najmías y J. Navarro. Barcelona: Gedisa, 1993. (b)

—, "El texto 'eminente' y su verdad", en: *Arte y verdad de la palabra*. Trad. de J. F. Z. García. Barcelona: Paidós, 1998, 95-109.

—, *Verdad y método*. Trad. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2007. 2 vols.

GAEDE, FRIEDRICH, *Humanismus - Barock - Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Berna / Munich: Francke, 1971.

GAIER, ULRICH, "Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung. Goethes Rahmen der *Unterhaltungen* als satirische Antithese zu Schillers *Ästhetische Briefen I-IX*", en: H. Bachmaier y Th. Rentsch (eds.), *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, 207-271.

—, *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübinga / Basilea: Francke, 1993.

GALÍ, NEUS, *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acantilado, 1999.

GANSBERG, MARIE LUISE; VÖLKER, PAUL G., *Methodenkritik der Germanistik. Materialien*. Stuttgart: Metzler, 1970.

GAUDEZ, FLORENT, "Subjetividad e intersubjetividad. De la dimensión estética a una sociología de las obras", en: A. Blanc y J.-M. Vincent (eds.), *La recepción de la escuela de Frankfurt*. Trad. de E. Bernini. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006, 107-130.

GEHLEN, ARNOLD, *Antropología filosófica. Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Trad. de C. Cienfuegos W. Barcelona: Paidós, 1993.

—, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und ästhetik der modernen Malerei*. Francfort d. M.: Athenäum, 1986.

GEIGER, MORITZ, *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*. Trad. de R. Lida y D. V. Vogelmann. Buenos Aires: Argós, 1951.

- GERTH, KLAUS, "Die Poetik des Sturm und Drang", en: W. Hinck (ed.), *Sturm und Drang*. Kronberg/TS.: Athenäum, 1978, 55-80.
- GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Bonn: Meiner, 1984.
- , "Die 'Poesie als Lehrerin der Menschheit' und das 'neue Epos' der modernen Welt. Kontextanalysen zur poetologischen Konzeption in Hölderlins 'Andenken'", en: H. Bachmaier y Th. Rentsch (eds.), *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, 70-100.
- , *Einführung in die Ästhetik*. Munich: Fink, 1995.
- GETHMANN-SIEFERT, ANNEMARIE; DE VOS, LU; COLLENBERG-PLOTNIKOV, BERNARDETTE (eds.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Munich / Paderborn: Fink, 2005.
- GLASER, H. A. (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt, 1980s. (10 vols.)
- GLASER, HERMANN, *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Francfort d. M.: Fischer, 1990. (3 vols.)
- GNUTZMANN, RITA, *Teoría de la literatura alemana*. Madrid: Síntesis, 1994.
- GOEBEL, GERHARD, "Literatur und Aufklärung", en: Peter Bürger (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1983, 79-97.
- GOODMAN, NELSON, *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- GOMBRICH, E. H., *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- , *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. Trad. de A. Montelongo. México: FCE, 1993.
- , *La Historia del Arte*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- GÓMEZ, VICENTE, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GRASS, GÜNTER, *Ensayos sobre literatura*. Trad. de A. Scherp. México: FCE, 1990.
- , *Artículos y opiniones*. Sel. y pról. de L. Meana, trad. de M. Sáenz. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- GRASSHOFF, ANNELIES, "Politisch-operative Funktion der Literatur im Klassenkampf", en: Günther Klotz, Winfried Schröder, Peter Weber (eds.): *Literatur im Epochenbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Berlín / Weimar: Aufbau, 1977, 279-407.

- GRENZ, FRIEDEMANN, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1984.
- GRIERSON, HERBERT; SMITH, J. C., *A Critical History of English Poetry*. Harmondsworth (Middlesex): Penguin, 1966.
- GRIMM, GUNTER, *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*. Tübinga: Max Niemeyer, 1983.
- , (ed.), *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Francfort d. M.: Fischer, 1992.
- GRIMM, JAKOB; GRIMM, WILHELM, *Cuentos de los Hermanos Grimm*. Trad. de M. Campuzano. Barcelona: Noguer, 1977.
- GRIMM, REINHOLD (ed.), *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*. Wiesbaden: Athenaion, 1980. (2 vols.)
- GRIMM, REINHOLD; HERMANN, JOST (eds.), *Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop*. Francfort d. M.: Athenäum, 1971.
- GRIMMINGER, ROLF, "Die ästhetische Versöhnung. Ideologiekritische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers", en: W. Müller-Seidel et al. (ed.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*. Munich: Wilhelm Fink, 1974, 579-597.
- , (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1980s. (12 vols.)
- GROSS, MICHAEL, *Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik*. Hildesheim / Zurich / New York: Olms-Weidmann, 1994.
- GROPIUS, WALTER, *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Francfort d. M. / Hamburgo: Fischer, 1956.
- GROSSE, WILHELM, "'Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften'. Klopstocks poetologischen Programmschrift", en: H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik. Sonderband Friedrich G. Klopstock*, Munich, 1981, 29-44.
- GRÜBEL, RAINER, "Wert, Kanon und Zensur", en: H. L. Arnold, H. Detering (eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Munich: DTV, 1996, 601-622.
- GUYER, PAUL, *Kant and the Experience of Freedom. Essays on Aesthetics and Morality*. Cambridge: Cambridge U. P., 1996.
- HABERMAS, JÜRGEN (ed.), *Respuestas a Marcuse*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Anagrama, 1969.

- , *Perfiles filosófico-políticos*. Trad. de M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1984.
- , *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Tecnos, 1986.
- , *Teoría de la acción comunicativa*. Trad. de M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1987. (2 vols.)
- , *Historia y crítica de la opinión pública*. Trad. de A. Doménech y R. Grasa. Barcelona: G. Gili, 1994.
- , *La necesidad de revisión de la izquierda*. Trad. de M. Jiménez Redondo. Madrid: Tecnos, 1996.
- , “La modernidad: un proyecto inacabado”, en: *Ensayos políticos*. Trad. de R. García Cotarelo. Barcelona. Península: 2000, 265-283.
- , *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. de M. Jiménez Redondo. Buenos Aires: Katz, 2008.
- HABERMAS, JÜRGEN; LUHMANN, NIKLAS, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?* Francfort d. M.: Suhrkamp, 1971.
- HAFERKORN, H. J., “Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1750 und 1800”, en: Bernd Lutz (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974, 114-275.
- HANDKE, PETER, *Gaspar. Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*. Trad. de J. L. Gómez y E. Hernández. Madrid: Alianza, 1982.
- , “Soy un habitante de la torre de marfil”. Trad. de R. Rohland de Langbehn, en: *Analecta Malacitana* XXII, 2, 1999, 699-712.
- HARDING, JAMES, “Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno’s Aesthetische Theorie”, en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, No. 3 (verano de 1992), 183-195.
- HARTUNG, GÜNTER, “Zu einer marxistischen Theorie der ‘Autonomie der Kunst’”, en: *Weimarer Beiträge*, Heft 7, 26. Jahrgang, Berlín (1980), 44-58.
- HASKINS, CASEY, “Kant and the Autonomy of Art”, en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, No. 1 (Winter 1989), 43-54.
- HAUSER, ARNOLD, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- , *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. de A. Tovar y F. Varas-Reyes. Bogotá: Labor, 1993. (3 vols.)
- HAUSKELLER, MICHAEL, *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. Munich: Beck, 2002.

- HEIDEGGER, MARTIN, *Sendas perdidas*. Trad. de J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1960.
- , “Kants Lehre vom Schönen. Ihre Missdeutung durch Schopenhauer und Nietzsche”, en: *idem, Nietzsche*. Pfullingen: G. Neske, 1961, 126-135.
- , *Arte y poesía*. Trad. de S. Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HEINEMANN, GOTTFRIED, “Platon, Aristoteles und die Kunsttheorie der griechischen Antike”, en: S. Majetschak (ed.), *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. Munich: C.H. Beck, 2005, 20-35.
- HEINZ, M.; KRIJNEN, CH. (eds.), *Kant im Neukantianismus. Fortschritt oder Rückschritt?* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- HEISIG, KARL, “L’art pour l’art. Über den Ursprung dieser Kunstauffassung”, en: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 14, Heft 3 (1962), Teil I: 201-229, Teil II: 334-352.
- HESS, JONATHAN, *Reconstituting the Body Politic: Enlightenment, Public Culture and the invention of Aesthetic Autonomy*. Wayne: Wayne St. U. P., 1999.
- HIEBEL, H. H., “‘Autonomie’ und ‘Zweckfreiheit’ der Poesie bei Jean Paul und seinen Zeitgenossen”, en: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 32/33, 1997-1998, 151-190.
- HIGHET, GILBERT, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. (2 vols.)
- HINCK, WALTER (ed.), *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Kronberg/Ts.: Athenäum, 1978.
- HINDERER, WALTER (ed.), *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- HIRSCH, ERIC D. JR., “Two Traditions of Literary Evaluation”, en: *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Wellek*. Ed. por J. P. Strelka. Part I: Theory. Berna / Francfort d. M. / New York: Peter Lang, 1984, 283-298.
- HOBBSAWM, ERIC, *The Age of Revolution. 1789-1848*. New York: Vintage, 1996.
- HOFER, WALTHER (ed.), *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*. Francfort d. M.: Fischer, 1957.
- HOFFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*. Trad. de A. Delgado y J. Alemany. Barcelona: Península, 1992.
- HOHENDAHL, PETER U., “Literaturkritik und Öffentlichkeit”, en: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 1, 1/2 (1971), 11-46.
- , “Looking Back at Adorno’s *Ästhetische Theorie*”. En: *German Quarterly* 54 (1981), 133-148.

- , *Reappraisals*. Ithaca (N.Y.): Cornell U. P., 1991.
- , *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. Munich: Piper, 1974.
- HOLLMER, HEIDE, “Das Leiden an der Kunst. Ein Moritz-Thema und seine Folgen für die ‘Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders’”, en: H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik 118/119. Karl Philipp Moritz*. Munich, Abril de 1993, 107-117.
- HOLZHEY, HELMUT, “Cohen and the Margburg School in Context”, en: R. Munk (ed.), *Hermann Cohen’s Critical Idealism*. Dordrecht: Springer, 2005, 3-37.
- HONOUR, HUGH, *El Romanticismo*. Trad. de R. Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1994.
- HORCH, H. O.; SCHULZ, G.-M., *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- HORKHEIMER, MAX, “Arte nuevo y cultura de masas”, en: *Teoría crítica*. Trad. de J. J. del Solar. Barcelona: Barral, 1973, 115-137.
- HUYSEN, ANDREAS, *En busca del futuro perdido*. Trad. de S. Fehrmann. México: FCE, 2002.
- , *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. de P. Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- IRRLITZ, GERD, *Kant Handbuch. Leben und Werk*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- ISER, WOLFGANG, *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen*. Tübinga: Max Niemeyer, 1960.
- , *El acto de leer*. Trad. de J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987.
- JAESCHKE, W.; HOLZHEY, H. (eds.), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik. 1795-1805*. Hamburgo: Meiner, 1990.
- JÄHNIG, DIETER, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*. Pfullingen: Neske, 1966-1969. (2 vols.)
- JAMESON, FREDRIC, *Marxism and Form: Twenty-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton U. P., 1974.
- , *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*. Londres / New York: Verso, 2007.
- JAMME, CHRISTOPH, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Trad. de W. Wegscheider. Barcelona: Paidós, 1999.
- JANZ, ROLF-PETER, *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*. Stuttgart: Metzler, 1973.
- , “Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen”, en: Koopmann, Helmut (ed.), *Schiller-Handbuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 610-626.

- JAUMANN, HERBERT, "Emanzipation als Positionsverlust. Ein sozialgeschichtlicher Versuch über die Situation des Autors im 18. Jahrhundert", en: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 11, Heft 42, 1981, 46-72.
- JAUSS, HANS ROBERT (ed.), *Poetik und Hermeneutik, Bd.3: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Munich: Fink, 1968.
- , "Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive", en: B. Lindner y W. Martin Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1980, 138-168.
- , *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de J. Godo Costa y J. L. Gil Aristu. Barcelona: Península, 2000.
- , *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. e introd. de D. Innenarity. Barcelona: Paidós, 2002.
- , "Revisión del Coloquio 'Arte social y arte industrial'", en: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 2004, 139-146.
- JAY, MARTIN, *Socialismo fin-de-siècle, y otros ensayos*. Trad. de O. Castillo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.
- , *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurter School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Berkeley (California): University of California Press, 1996.
- , *Adorno*. Trad. de M. P. Morales. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- JIMENEZ, MARC, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Trad. de A. Leal. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- JOHNSON, ROBERT, *Aestheticism*. Londres: Methuen & Co, 1969.
- JØRGENSEN, SVEN; BOHNEN, KLAUS; ØHRGAARD, PER, *Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik. 1740-1789*. En: H. de Boor, R. Newald (eds.), *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. VI*. Munich: Beck, 1990.
- JUNG, WERNER, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius, 1995.
- JURT, JOSEPH, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- , "Das Konzept des literarischen Feldes und die Internationalisierung der Literatur", en: Horst Turk; Brigitte Schultze; Roberto Simanowski (eds.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Gotinga: Wallstein, 1998, 84-103.

- KAES, ANTON, "New Historicism and the Study of German Literature", en: *The German Quarterly*, 62/2, primavera de 1989, 210-219.
- KAISER, GERHARD, *Fragen der Germanistik*. Munich: W. Fink, 1971.
- KAISER, W.; MATTENKLOTT, G., "Ästhetik als Geschichtsphilosophie. Die Theorie der Kunstautonomie in den Schriften K. P. Moritzens", en: Mattenklott, Gert; Scherpe, Klaus (eds.), *WestBerliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert. Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1974, T. 4/1, 243-271.
- KASPERS, KATHARINA, *Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik*. Francfort d. M.: Lang, 1989.
- KAYSER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. de Ma. Mouton y V. G. Yebra. Madrid: Gredos, 1954.
- , *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Berna: Francke, 1958.
- KIESEL, HELMUT; MÜNCH, PAUL, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*. Munich: Beck, 1977.
- KIVY, PETER, *The Seventh Sense*. New York: Franklin & Co., 1976.
- KERN, A., *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 2000.
- KLEIMANN, BERND; SCHMÜCKER, REINOLD (eds.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.
- KLOTZ, HEINRICH; WARNKE, MARTIN, *Geschichte der deutschen Kunst*. Munich: Beck, 1999-2000. (3 vols.)
- KNOPF, JAN, *Brecht-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- KNOX, ISRAEL, *The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*. Londres: Thames and Hudson, 1958.
- KOCH, HANS-ALBRECHT, *Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- KOLBE, JÜRGEN, *Ansichten einer künftigen Germanistik*. Munich: Hanser, 1969.
- KOMMERELL, MAX, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*. Trad. de F. Lisi. Madrid: Visor, 1990.
- KÖNIG, RENÉ, "La autoconciencia del artista entre tradición e innovación", en: *idem*, A. Silbermann (eds.), *Los artistas y la sociedad*. Trad. de I. T. Corredor. Barcelona: Alfa, 1974, 173-187.

- KÖNIG, RENÉ; SILBERMANN, ALPHONS, *Der unversorgte selbständige Künstler. Über die wirtschaftliche und soziale Lage der selbständigen Künstler in der Bundesrepublik*. Colonia / Berlín: Deutscher Ärzte-Verlag, 1964.
- (eds.), *Los artistas y la sociedad*. Trad. de I. T. Corredor. Barcelona: Alfa, 1974.
- KOOPMANN, HELMUT (ed.), *Schiller-Handbuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- KOPITZSCH, FRANKLIN (ed.), *Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland*. Munich: Nymphenburger, 1976.
- KOPPE, FRANZ, *Grundbegriffe der Ästhetik*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1983.
- KORFF, H. A., *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Leipzig: J. J. Weber, 1923s. (4 vols.)
- KÖRNER, H.; PERES, C.; STEINER, R.; TAVERNIER, L. (eds.), *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms, 1986.
- KOSELLECK, REINHART, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1992.
- KRAUS, KARL, *Contra los periodistas y otros contras*. Ed. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1981.
- , “Die Fackel”. AAC-Austrian Academy Corpus: AAC-FACKEL Online Version. En: <http://www.aac.ac.at/fackel>.
- KRAUSS, WERNER (ed.), *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Berlín: Deutsche Akademie der Wissenschaften, 1963. (a)
- , *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*. Berlín: Rütten & Loening, 1963. (b)
- KRAUTSCHEID, CHRISTIANE, *Gesetze der Kunst und der Menschheit. Christian Gottfried Körners Beitrag zur Ästhetik der Goethe-Zeit* (Dissertation). Berlín: 1998.
- KREIS, FRIEDRICH, *Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie*. Tubinga: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1922.
- KRENZLIN, NORBERT, *Das Werk ‘rein für sich’. Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*. Berlín: Akademie Verlag, 1979.
- KREUZER, JOHANN (ed.), *Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2002.
- KRIS, ERNST; KURZ, OTTO, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von E. H. Gombrich*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1979.
- KRISTELLER, P. O., “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, en: *Journal of the History of the Ideas*, 1951, 12, 469-527 (Parte I) y 1952, 13, 17-46 (Parte II).

- KUHN, DOROTHEA, "Zu Goethes Theorie der Künste", en: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 1961, 23, 31-48.
- KUHN, HELMUT, "Zur Ontogenese der Kunst", en: *Festschrift für Hans Sedlmayr*. Munich: C. H. Beck, 1962, 13-55.
- KÜHN, LENORE, "Das Problem der ästhetischen Autonomie", en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 4 (1909), 16-77.
- KULENKAMPPF, JENS (ed.), *Materialien zu Kants 'Kritik der Urteilskraft'*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1974.
- KURZ, GERHARD, "Ästhetik, Literaturtheorie und Naturphilosophie", en: H. A. Glaser (Ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. T. 5. Hamburgo: Rowohlt, 1980, 93-109.
- LACOUÉ-LABARTHE, PH; NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- LÄMMERT, EBERHARD; KILLY, WALTER; CONRADY, KARL OTTO; POLENZ, PETER VON, *Germanistik – eine deutsche Wissenschaft*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1967.
- LÄMMERT, E., et al. (eds.). *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880*. Colonia / Berlín: Kiepenheuer & Witsch, 1971.
- LÄMMERT, EBERHARD, "Die Entfesselung des Prometheus. Selbstbehauptung und Kritik der Künstlerautonomie", en: *Paderborner Universitätsreden 3*. Paderborn: Universität-Gesamthochschule Paderborn, 1985, 3-33.
- LANDSDOWN, RICHARD, *The Autonomy of Literature*. New York: Palgrave, 2001.
- LANGE, VICTOR, "Das Schöne und die Fantasie. Zu Goethes ästhetischer Theorie", en: W. Barnet et al. (eds.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart: Cotta, 1984, 205-220.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Munich: Hueber, 1960. (2 vols.)
- LEFEBVRE, JOËL, "Zur Autonomie der Literatur in der frühen Neuzeit", en: Peter Bürger (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1983, 61-78.
- LIESSMANN, K. P., *Filosofia del arte moderno*. Trad. de A. Ciria. Barcelona: Herder, 2006.
- LINDNER, BURKHARDT, "Die Opfer der Poesie. Zur Konstellation von Aufklärungsroman und Kunstautonomie am Ende des 18. Jahrhunderts", en: Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (eds.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1980, 265-301. (a)

- , “‘Il faut être absolument moderne’. Adornos Ästhetik: ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität”, en: *idem*, W. M. Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1980, 261-309. (b)
- LINDNER, BURKHARDT; LÜDKE, W. MARTIN (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1980.
- LINGNER, MICHAEL, “Reflexionen über / als Künstlertheorien”, en:  
[http://www.ask23.de/draft/archiv/ml\\_publicationen/kt06-3a.html](http://www.ask23.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt06-3a.html).
- LOHMANN, PETRA, “Die Funktionen der Kunst und des Künstlers in der Philosophie J. G. Fichtes”, en: J. Jantzen, T. Kisser, H. Traub (eds.), *Fichte-Studien 25*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2005, 113-132.
- LORAND, RUTH, “The Purity of Aesthetic Value”, en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 1992: 15-26.
- LÜDKE, W. MARTIN (ed.), “*Theorie der Avantgarde*”. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1976.
- LUHMANN, NIKLAS, *Ilustración sociológica y otros ensayos*. Trad. de H. Murena. Buenos Aires: Sur, 1973.
- , *El arte de la sociedad*. Trad. de J. Torres Nafarrate *et al.* México: Herder, 2005.
- LUKÁCS, GEORG, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Berlín-Spandau: Luchterhand, 1963. (2 vols.)
- , *Problemas del realismo*. Trad. de C. Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- (a)
- , *Aportaciones a la historia de la estética*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- (b)
- , *Goethe y su época*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- , *Thomas Mann*. Trad. de J. Muñoz. Barcelona / México: Grijalbo, 1969. (a)
- , *Prolegómenos a una estética marxista*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1969. (b)
- , *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. de J. Muñoz. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- , *Nueva historia de la literatura alemana*. Trad. de A. Leal. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.
- , “Zur Theorie der Literaturgeschichte”, en: H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik 39/40: Georg Lukács*. Munich, octubre de 1973, 25-51.
- , *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914). Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*. Ed. por G. Márkus y F. Benseler. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand, 1974. (2 vols.)
- , *Estética*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982. (4 vols.)
- , *El alma y las Formas. Teoría de la novela*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- (a)

- , *Historia y conciencia de clase*. Trad. de M. Sacristán. Madrid: Orbis / Hispamérica, 1985.  
(2 vols.) (b)
- , *Sociología de la literatura*. Ed. Por P. Ludz. Trad. de M. Faber-Kaiser. Barcelona: Península, 1989.
- LUNN, EUGENE, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. Trad. de E. Suárez. México: FCE, 1986.
- LUSERKE, MATTHIAS, “Der Abgesang auf den Sturm und Drang. Plädoyer für eine neue Lektüre von Moritz’ Drama ‘Blunt oder der Gast’”, en: H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik 118/119. Karl Philipp Moritz*. Munich, April 1993, 67-75.
- , *Sturm und Drang. Autoren, Texte, Themen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003.
- LUTZ, BERND (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974.
- LÜTZELER, P. M.; KESSLER, M. (eds.), *Brochs Theoretisches Werk*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1988.
- LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. de M. A. Rato. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- LYPP, BERNHARD, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1972.
- , *Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunstphilosophische Studien*. Munich: Hanser, 1991.
- MAHONEY, DENNIS, “Novalis’ ‘Glauben und Liebe’, oder die Problematik eines ‘poetischen Staats’”, en: W. Wittkowski (ed.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tubinga: Max Niemeyer, 1990, 192-202.
- MAJETSCHAK, STEFAN, *Ästhetik zur Einführung*. Hamburgo: Junius, 2007.
- MAKKREEL, RUDOLF A., “The Confluence of Aesthetics and Hermeneutics in Baumgarten, Meier, and Kant”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1 (Winter, 1996), 65-75.
- MANN, THOMAS, *Oid, Alemanes*. Trad. de L. Tobío. Bs. As.: Nova, 1945.
- , *Doktor Faustus*. Trad. de E. Xammar. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- , *Relato de mi vida*. S/T. Barcelona: Salvat, 1971.
- , *El artista y la sociedad*. Trad. de M. J. Sobejano. Madrid: Guadarrama, 1975.
- , *Consideraciones de un apolítico*. Trad. de L. Mames. Barcelona: Grijalbo, 1978.
- , *Schopenhauer. Nietzsche. Freud*. Trad. de A. S. Pascual. Barcelona: Plaza & Janes, 1986.
- MANNHEIM, KARL, *Ensayos de sociología de la cultura*. Trad. de M. Suárez. Madrid: Aguilar,

1957.

- MARCHÁN FIZ, SIMÓN, *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1987.
- MARCUSE, HERBERT, "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", en: *Cultura y sociedad*. Trad. de E. Bulygin y E. Garzón Valdés. Buenos Aires: Sur, 1967, 45-78.
- , *Konterrevolution und Revolte*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1973.
- , "El arte en la sociedad unidimensional", en: *La sociedad opresora*. S/T. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970.
- , *Un ensayo sobre la liberación*. Trad. de J. García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- , *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1977.
- , *Eros y civilización*. Trad. de J. García Ponce. Barcelona: Planeta, 1985. (a)
- , *El hombre unidimensional*. Trad. de A. Elorza. Barcelona: Planeta, 1985. (b)
- MAREN-GRISEBACH, MANON, *Methoden der Literaturwissenschaft*. Berna / Munich: Francke, 1970.
- MARÍ, ANTONI, *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos, 1989.
- MARKWARDT, BRUNO, *Geschichte der deutschen Poetik*. Zweite, unveränderte Auflage. Berlín: Walter de Gruyter, 1964s. (5 vols.)
- MARQUARD, ODO, "Kant und die Wende zur Ästhetik", en: *Zeitschrift für philosophische Forschung* XVI, 1962, 231-243 y 363-374.
- , *Aesthetica und Anaesthica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn / Munich: Ferdinand Schöningh, 1989.
- MARX, REINER; SAUDER, GERHARD (eds.), *Moritz contra Campe. Ein Streit zwischen Autor und Verleger im Jahr 1789*. St. Ingbert: Werner J. Röhrig, 1993.
- MATTENKLOTT, GERT; SCHERPE, KLAUS (eds.), *WestBerliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert. Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1974. (2 vols.)
- MAYER, HANS, *La literatura alemana desde Thomas Mann*. Trad. de Ma. P. Lorenzo. Madrid: Alianza, 1970.
- , *De la literatura alemana contemporánea*. Trad. de J. J. Utrilla. México: FCE, 1972.
- MCCARTHY, THOMAS, *La Teoría Crítica de Jürgen Habermas*. Trad. de M. Jiménez Redondo. Madrid: Tecnos, 1998.
- MEHRING, FRANZ, *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preussischen Despotismus und der klassischen Literatur*. Berlín: Dietz, 1953.

- MEIER, ALBERT, *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- MENGES, KARL, "Schönheit als Freiheit in der Erscheinung", en: W. Wittkowski (ed.), *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen: Max Niemeyer, 1982, 181-201.
- MENKE, CHRISTOPH, *La soberanía del arte*. Trad. de R. S. O. de Urbina. Madrid: Visor, 1997.
- METSCHER, THOMAS, "Prometheus. Zum Verhältnis von bürgerlicher Literatur und materieller Produktion", en: Bernd Lutz (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974, 385-453.
- MEYER, REINHART, "Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers", en: Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (ed.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1980, 39-82.
- MICHAELIS, TATJANA, "Paradigmen der Literaturkritik", en: L. Fisher (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 10: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1986, 611-626.
- MICHEL, KARL MARKUS, "Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These", en: *Kursbuch 15*, Frankfurt d. M., 1968.
- MINDER, ROBERT, *Dichter in der Gesellschaft*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1972.
- , *Glaube, Skepsis und Rationalismus. Dargestellt aufgrund der autobiographischen Schriften von Karl Philipp Moritz*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1974.
- , *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1977.
- MOLINUEVO, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*. Salamanca: Univ. de Salamanca, 2001.
- MORENO, INÉS, "Kant y la autonomía del arte", en: *Actio 6*, marzo 2005, en: <http://www.fhuce.edu.uy/public/actio/moreno.pdf>.
- MUEHLECK-MÜLLER, CATHLEEN, *Schönheit und Freiheit. Die Vollendung der Moderne in der Kunst. Schiller – Kant*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.
- MUELLER, GUSTAV E., "The Function of Aesthetics in Hegel's Philosophy", en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 5, No. 1. (Sep. 1946), 49-53.
- MUKAROVSKI, JAN, "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Trad. de A. Visová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- MÜLLER, MICHAEL, "Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance" en: *idem*, H. Bredekamp et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1972, 9-87.

- MÜLLER, PETER, "Goethes 'Prometheus'. Sinn- und Urbild bürgerlichen Emanzipationsanspruchs", en: *Weimarer Beiträge* 22, 1976, 52-82.
- MÜLLER-SEIDEL, WALTER, "Hölderlins Ode 'Dichterberuf'. Zum schriftstellerischen Selbstverständnis um 1800", en: *idem, Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800*. Stuttgart: Metzler, 1983.
- MÜLLER, M.; BREDEKAMP, H.; HINZ, B.; VERSPOHL, F.-J.; FREDER, J.; APITZSCH, U., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1972.
- MÜLLER, VOLKER, "Die Empfindsamkeitskritik bei Jean Paul", en: Bernd Lutz (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart: Metzler, 1974, 455-507.
- MÜLLER-SEIDEL, WALTER; RIEDEL, WOLFGANG (eds.), *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- MURASOV, JURIJ, "Theorie und Textur. Zur Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert", en: R. Grimminger, J. Murasov, J. Stückrath (eds.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1995, 824-845.
- NEUMANN, ECKHARD, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Trad. de M. Salmerón Infante. Madrid: Tecnos, 1992.
- NEUMANN, THOMAS, *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1968.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN, "Die 'Literaturisierung' der höfischen Liebe in der sizilianischen Dichterschule des 13. Jahrhunderts", en: J. Heinzle (ed.), *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG, "Das Autonomiestreben und die Bedingungen des Literaturmarktes. Zur Stellung des 'freien Schriftstellers' im 19. Jahrhundert", en: B. Cerquiglini y H. U. Gumbrecht (eds.): *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1983, 556-581.
- NEUBAUER, JOHN, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Trad. de F. J. Gracia. Madrid. Visor, 1992.
- NIDA-RÜMELIN, JULIAN; BETZLER, MONIKA, *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner, 1998.
- NIVELLE, ARMAND, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Berlin: Walter de Gruyter, 1960.

- NUSSER, PETER, *Trivalliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- OELMÜLLER, WILLI (ed.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein*. Paderborn / Munich: Ferdinand Schöningh, 1982.
- OLECHNOWITZ, HARRY, 'Autonomie der Kunst'. *Studien zur Begriffs- und Funktionsbestimmung einer Ästhetischen Kategorie* (Dissertation). Berlín: 1981.
- OLIVERAS, ELENA, *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- ONG, WALTER J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. de A. Scherp. México: FCE, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras completas. T. III*. Madrid: Taurus, 1983.
- PAGO, THOMAS, *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*. Francfort d. M. / Berna / New York: Peter Lang, 1989.
- PANOFSKY, ERWIN, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Trad. de M. L. Balseiro. Madrid: Alianza, 1975.
- PAULY, HERTA, "The Autonomy of Art: Fact or Norm?", en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18, No. 2 (diciembre de 1959), 204-214.
- PERLS, HUGO, "Die Autonomie der Ästhetik", en: *idem, Goethes Ästhetik und andere Aufsätze zu Literatur und Philosophie*. Berna: Francke, 1969, 159-178.
- PERPEET, WILHELM, *Ästhetik im Mittelalter*. Friburgo / Munich: Alber, 1977.
- , *Antike Ästhetik. 2.*, durchges. Auflage. Friburgo / Munich: Alber, 1988.
- PESCHKEN, BERND, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik*. Stuttgart: Metzler, 1972.
- PETERS, GÜNTER, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1982.
- PETERSEN, JÜRGEN, *Absolute Lyrik: die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlín: Erich Schmidt, 2005.
- PFEIFFER, HELMUT, *Der soziale Nutzen der Kunst. Kunsttheoretische Aspekte der frühen Gesellschaftstheorie in Frankreich*. Munich: Fink, 1988.
- PFEIFFER, HELMUT; JAUSS, HANS ROBERT; GAILLARD, FRANÇOISE (eds.), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. Munich: Fink, 1987.
- PISCATOR, ERWIN, "Prólogo" a R. Hochhuth, *El vicario*. Trad. de A. Gil. México: Grijalbo, 1964.
- PLEINES, J.-E., *Ästhetik und Vernunftkritik*. Hildesheim / Zurich / New York: Georg Olms, 1989.

- PLEJANOV, JORGE, *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Trad. de A. Kuper. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1958.
- PLESSNER, HELMUT, "Sobre las condiciones sociales de la pintura moderna", en: *Más acá de la utopía*. Trad. de E. Bueno. Buenos Aires: Alfa, 1978, 109-127.
- POLLMANN, LEO, *Literatur und Wissenschaft*. Francfort d. M.: Athenäum, 1971.
- PORNSCHLEGEL, CLEMENS, *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung*. Friburgo: Rombach, 1994.
- POTT, HANS-GEORG, *Die Schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen"*. Munich: Fink, 1980.
- POTT, WILHELM HEINRICH, "Autonomie und Heteronomie. Anmerkungen zur literaturwissenschaftlichen Problematik der Gebrauchstextdiskussion", en: Ludwig Fischer, Knut Hickethier, Karl Riha (eds.), *Gebrauchsliteratur. Methodische Überlegungen und Beispielanalysen*. Stuttgart: Metzler, 1976, 19-37.
- PRADA OROPEZA, RENATO, *La autonomía literaria (Formalismo ruso y Círculo de Praga)*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977.
- PRAZ, MARIO, *La literatura inglesa del Romanticismo al siglo XX*. Trad. de C. Coldaroli. Buenos Aires: Losada, 1976.
- , *Mnemosyne. El paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. de R. Pochtar. Madrid: Taurus, 1979.
- PREISENDANZ, WOLFGANG, "Heine, Saint-Simonismus und Kunstautonomie", en: H. Pfeiffer, H. R. Jauss, y F. Gaillard (eds.), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. Munich: Fink, 1987, 153-169.
- PUKNUS, HEINZ, "Dualismo y búsqueda de conciliación. Los dos mundos de Hoffmann: desde *El puchero de oro* a *Maese Pulga*". Trad. de G. Perotti. En: R. Rohland de Langbehn y M. Vedda (eds.), *Teoría y crítica de la novela corta*. Buenos Aires: OPFyL (UBA), 2002, 35-46.
- PUNTEL, KAI, "Empfindung, Reflexion und 'ästhetischer Sinn'. Die Eigengesetzlichkeit von Kunst und Kunstrezeption in Schillers Theorie der Ästhetik", en: *idem.* (ed.), *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms, 1986, 117-148.
- PÜTZ, PETER, "Peter Handkes *Elfenbeinturm*", en: H. L. Arnold (ed.), *Text + Kritik 24: Peter Handke*. Munich, 1989, 21-29.
- , *Die deutsche Aufklärung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

- RABE, ANA MARÍA, "El papel del arte para la vida. Reflexiones acerca de la funcionalidad y la autonomía de la obra de arte", en: *Revista de Filosofía* (Universidad Complutense), vol. 30, N° 1, 2005, 135-146.
- RADDATZ, FRITZ (ed.), *Marxismus und Literatur: eine Dokumentation in drei Bände*. Reinbek (bei Hamburg): Rowohlt, 1969. (3 vols.)
- RECKI, BIRGIT, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988.
- , *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*. Francfort d. M.: Klostermann, 2001.
- REEMTSMA, J. P., "Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze", en: A. Honneth (ed.), *Dialektik der Freiheit. Adorno-Konferenz 2003*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 2005, 318-362.
- REICHER, MARIA E., *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- RENTSCH, THOMAS, "Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee", en: H. Bachmaier y Th. Rentsch (eds.), *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, 329-354.
- RICHARD, LIONEL, *Nazismo y literatura*. Trad. de N. Ulla. Buenos Aires: Granica, 1972.
- ROBERT, MARTHE, *Kafka*. Trad. de C. A. Fayard. Bs.As.: Paidós, 1969.
- RÖCKE, WERNER; MÜNKLER, MARINA (eds.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 1: Die literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. Munich / Viena: Carl Hanser, 2004.
- ROHRMOSER, GÜNTER, "Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel", en: *Euphorion*, 53/54, 1959/60, 351-366.
- RÜFNER, VINZENZ, "Homo secundus deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfertum", en: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Bd. 63/2, 1954 (Friburgo, 1955), 248-291.
- SAINE, THOMAS P., *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*. Munich: Wilhelm Fink, 1971.
- SANDER, H. D., *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*. Tubinga: Mohr, 1970.
- SANDERS, HANS, *Institution Literatur und Roman*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1981.
- SARTRE, J. P., *¿Qué es la literatura?* Trad. de A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1950.

- , *L'Idiot de la famille*. Paris: Gallimard, 1972.
- SAUDER, GERHARD, *Empfindsamkeit*. Stuttgart: Metzler, 1974s. (3 vols.)
- , "Sozialgeschichtliche Aspekte der Literatur im 18. Jahrhundert", en: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 4, 1979, 197-214.
- , "Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik", en: Friedrich Hiller (ed.), *Normen und Werte*. Heidelberg: Carl Winter - Universitätsverlag, 1982, 130-150.
- , "Ein deutscher Streit 1789. Campes Versuch 'moralischen Totschlags' und Moritz' Verteidigung der Rechte des Schriftstellers", en: *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Bd. 2: Formen und Formgeschichte des Streits/Der Literaturstreit*. Tübingen: Niemeyer, 1986, 91-97.
- SCHANZE, HELMUT (ed.), *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1994.
- SCHNEIDER, BRIGITTE, *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- SCHNEIDER, HARTMUT, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Berna / Munich: Francke, 1984.
- , *Adorno*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- SCHNEIDER, MAX, *El saber y la cultura*. Trad. de J. G. de la Serna y Favre. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1975.
- SCHNEIDER, RUDOLF, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe. 1770-1910*. Frankfurt d. M.: Vittorio Klostermann, 1970.
- SCHNEIDER, HEINZ, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1990.
- , *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Munich: DTV, 2003.
- SCHNEIDER, BERNHARD, *Vergewisserungen. Über Politik, Recht, Schreiben und Glauben*. Zurich: Diogenes, 2005.
- SCHNEIDER, HORST-MICHAEL, *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten)*. Munich: Wilhelm Fink, 1982.
- SCHNEIDER, JOCHEN, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945*. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. (2 vols.)
- SCHNEIDER, SIEGFRIED J., *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1989.
- SCHNEIDER, REINOLD, "Funktionen der Kunst", en: Bernd Kleimann y R. Schmücker (eds.),

- Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, 13-33.
- SCHNEIDER, NORBERT, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung.* Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.
- SCHNEIDER, PETER, "Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution", en: *Kursbuch* 16, marzo de 1969, 1-37.
- SCHÖN, ERICH, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800.* Stuttgart: Klett – Cotta, 1987.
- SCHORSKE, CARL E., *Viena fin-de-siècle: política y cultura.* Trad. de. I. Menéndez. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- SCHRIMPF, HANS J., *Der Schriftsteller als öffentliche Person. Von Lessing bis Hochhuth.* Berlin: E. Schmidt, 1977.
- , *Karl Philipp Moritz.* Stuttgart: Metzler, 1980.
- SCHRÖDER, WINFRIED, "Ist eine 'marxistische Theorie der *Autonomie der Kunst*' denkbar?". En: *Weimarer Beiträge* 28, 1-4. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1982, 149-164.
- SCHÜCKING, LEVIN, *El gusto literario.* S/T. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SCHULTE-SASSE, JOCHEN, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung.* Munich: Wilhelm Fink, 1971.
- , "Literarischer Markt und ästhetische Denkform. Analysen und Thesen zur Geschichte ihres Zusammenhanges", en: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 2:6 (1972), 11-31.
- , "Autonomie als Wert. Zur historischen und rezeptionsästhetischen Kritik eines ideologisierten Begriffes", en: Gunter Grimm (ed.): *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke.* Stuttgart: Reclam, 1975, 101-119.
- , *Literarische Wertung.* Stuttgart: Metzler, 1976.
- , "Drama", en: Rolf Grimminger (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789.* Munich / Viena: Carl Hanser, 1980, 423-499.
- SCHULZ, GERHARD, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: 1789-1806; Zweiter Teil: 1806-1830.* En: H. de Boor, R. Newald (eds.), *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Bd. VII (2 Teile). Munich: Beck, 1993. (2 vols.)
- SEBALD, W. G., *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura.* Trad. de M. Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2005.

- SEDLMAYR, HANS, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburgo: Müller, 1948.
- , *Épocas y obras artísticas*. Trad. de R. Estarriol. Madrid: Rialp, 1965. (2 vols.)
- , *La revolución del arte moderno*. Trad. de J. A. Campos. Barcelona: Acantilado, 2008.
- SEEL, MARTIN, *Eine Ästhetik der Natur*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1991.
- , *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1997.
- SEGEBERG, HARRO, “Literarischer Jakobinismus in Deutschland. Theoretische und methodische Überlegungen zur Erforschung der radikalen Spätaufklärung”, en: B. Lutz (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz. 1750-1800*, 1974, 509-568.
- SEGEBRECHT, WULF, “Heterogenität und Integration bei E. T. A. Hoffmann”, en: AAVV, *Romantik Heute*. Bonn: Inter Nationes, 1972, 48-59.
- SELBMANN, ROLF, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- SEUBOLD, GÜNTER, *Das Ende der Kunst und der Paradigmen-wechsel in der Ästhetik*. Friburgo /Munich: Karl Alber, 1997.
- SILBERMANN, ALPHONS, et al., *Sociología del arte*. Trad. de R. Puszkin et al. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- SINGER, ALAN; DUNN, ALLEN (eds.), *Literary Aesthetics. A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- SOKEL, WALTER, *Der literarische Expressionismus*. Munich: Langen – Müller, 1960.
- SOSSA, FREDDY, “Autonomía y sociedad en la estética de T. W. Adorno”, en: *A Parte Rei*, septiembre de 2001. En: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/adornososa.pdf>.
- STADLER, H.; DICKOPF, K. (eds.), *Literatur. Fischer Kolleg 8*. Francfort d. M.: Fischer, 1973.
- STEIN, PETER, “Operative literatur”, en: G. Sautermeister, U. Schmid (eds.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 5: Zwischen restauration und Revolution. 1815-1848*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1998, 485-504.
- STEINER, GEORGE, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. de A. Castañón. México / Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- , *Lenguaje y silencio*. Trad. de M. Ultorio. Barcelona: Gedisa, 2000.
- STOLNITZ, JEROME, “On the Origins of ‘Aesthetic Disinterestedness’”. En: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, N. 2 (1961), 131-143. (a)
- , “On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory”. En: *Philosophical Quarterly*, Vol. 11, N. 43 (1961), 97-113. (b)

- STRUCK, W., "Soziale Funktion und kulturelle Status literarische Texte oder: Autonomie als Heteronomie", en: M. Pechlivanos *et al.* (eds.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1995, 182-199.
- SYBERBERG, H. J., *Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege*. Munich: Matthes & Seitz, 1990.
- SZONDI, PETER, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1973.
- , *Lo ingenuo es lo sentimental*. Trad. de H. Murena. Buenos Aires: Sur, 1974.
- , *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1975.
- , *Poética y filosofía de la historia I*. Trad. de F. Lipi. Madrid: Visor, 1992.
- , *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Trad. de J. Orduña. Barcelona: Destino, 1994.
- , *Poética y filosofía de la historia II*. Trad. de J. L. Arántegui. Madrid: Visor, 2005.
- TAVERNIER, LUDWIG, "L'Imitation de la Belle Nature. Zum Verständnis des Künstlers in der Nachahmungstheorie von Charles Batteux", en: *idem.* (ed.), *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms, 1986, 49-98.
- TEICHERT, DIETER, *Immanuel Kant: 'Kritik der Urteilskraft' Ein einführender Kommentar*. Paderborn *et al.*: Schöningh, 1992.
- TERTULIAN, NICOLAE, "Lukács / Adorno: La reconciliación imposible", en: M. Vedda (ed.), *Estudios sobre Georg Lukács*. Buenos Aires: Ffyl/OPFyL, 2000, 79-98.
- THIES, CHRISTIAN, "Kritik der Kunst. Avantgarde und Autonomie", en: Bernd Kleimann y Reinold Schmücker (eds.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, 194-210.
- TODOROV, TZVETAN (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de A. M. Nethol. México: Siglo XXI, 1997.
- TOMMEK, HERIBERT, *J. M. R. Lenz. Sozioanalyse einer literarischen Laufbahn*. Heidelberg: Synchron, 2003.
- TURK, HORST, *Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung*. Munich: edition text + kritik, 1976.
- UEDING, GERT, *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, Bd. 4: Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1987.
- UNGERN-STERNBERG, WOLFGANG VON, "Schriftsteller und literarischer Markt", en: Rolf Grimminger (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur, Bd. 3: Deutsche*

- Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789.* Munich / Viena: Carl Hanser, 1980, 133-185.
- VAGET, H. R., "Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe", en: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1970, 1-31.
- VAN HEUSDEN, B.; KORTHALS ALTES, L. (eds.), *Aesthetic Autonomy. Problems and Perspectives.* Leuven: Peeters, 2004.
- VATTIMO, GIANNI, *Más allá de la interpretación.* Trad. de P. Aragón Rincón. Barcelona: Paidós, 1995.
- VERSPOHL, FRANZ-JOACHIM, "Autonomie und Parteilichkeit: 'Ästhetische Praxis' in der Phase des Imperialismus", en: M. Müller, H. Bredekamp, et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie.* Francfort d. M.: Suhrkamp, 1972, 199-230.
- VIËTOR, KARL, *Goethe. Dichtung. Wissenschaft. Weltbild.* Berna: Francke, 1949.
- VOGEL, MARTIN, "Der literarische Markt und die Entstehung des Verlags- und Urheberrechts bis zum Jahre 1800", en: Joachim Goth et al.: *Rethorik, Ästhetik, Ideologie.* Stuttgart: Metzler, 1973, 117-136.
- VOLLHARDT, FRIEDRICH, "Selbstreferenz im Literatursystem: Rhetorik, Poetik, Ästhetik". En: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (eds.), *Literaturwissenschaft.* Munich: Fink, 1995, 249-272.
- VON BORRIES, ERIKA; VON BORRIES, ERNST, *Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 4: Zwischen Klassik und Romantik. Hölderlin, Kleist, Jean Paul.* Munich: DTV, 2002.
- , *Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 3: Die Weimarer Klassik. Goethes Spätwerk.* Munich: DTV, 2008.
- VON EINEM, H., *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung.* Hamburgo: Marion von Schröder, 1952.
- VON EINEM, H.; SCHRIMPF, H. J., "Anmerkungen", en: J. W. von Goethe, *Werke* (Hamburger Ausgabe), T. XII ("Kunst und Literatur"), Hamburgo: C. Wegner, 1967, 548-740.
- VOSSKAMP, WILHELM, "Probleme und Aufgaben einer sozialgeschichtlich orientierten Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts", en: *Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Band I.* Nendeln: KTO, 1978.
- , "Klassik als Epoche", en: Reinhart Herzog y Reinhart Koselleck (eds.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein.* Munich: Fink, 1987, 493-514. (Poetik und Hermeneutik 12)
- WANIEK, ERDMANN, "K. P. Moritz' Concept of the Whole in his 'Versuch einer Vereinigung...' (1785)", en: *Studies in Eighteenth Century Culture*, 12, 1983, 213-222.
- WARNEKEN, B. J., "Autonomie und Indienstnahme", en: Joachim Goth et al.: *Rethorik, Ästhetik, Ideologie.* Stuttgart: Metzler, 1973.

- , “Die relative Autonomie der Literatur”, en: W. Müller-Seidel *et al.* (eds.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*. Munich: Fink, 1974, 599-612.
- WEBER, MAX, *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Trad. de M. Faber-Kaiser. Barcelona: Península, 1971.
- , *Ensayos de sociología contemporánea*. Trad. de M. Bofill. Barcelona: Planeta – Agostini, 1985. 2 vols.
- , *Economía y sociedad*. Ed. de J. Winckelmann, trad. de J. Medina Echavarría *et al.* México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- , *Gesammelte Werke*. Berlín: Directmedia, 2001. (Digitale Bibliothek Band 58)
- WEBER, PETER, *et al.*, *Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Berlín: Akademie, 1982.
- WEISS, PETER, *Escritos políticos*. Trad. de F. Formosa. Barcelona: Lumen, 1976.
- WELLBERY, DAVID, *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge U. P., 1984.
- WELLEK, RENE, *Historia de la crítica moderna. 1750-1950*. S/T. Madrid: Gredos, 1969s. (6 vols.)
- WELLEK, RENÉ; WARREN, AUSTIN, *Theory of Literature*. 3rd ed. San Diego / New York / Londres: Harcourt Brace & Company, 1984.
- WELLERSHOFF, DIETER, *Literatur und Veränderung*. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 1969.
- WELLMER, ALBRECHT, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Trad. de J. L. Arántegui. Madrid: Visor, 1993.
- , “Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie”, en: A. Honneth (ed.), *Dialektik der Freiheit. Adorno-Konferenz 2003*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 2005, 237-278.
- WELSCH, WOLFGANG, *et al.* (eds.), *Die Aktualität des Ästhetischen*. Munich: Wilhelm Fink, 1983.
- , *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990.
- , *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, F.-W., *Schillers Weg zu Goethe*. Berlín: Walter de Gruyter, 1963.
- WERCKMEISTER, OTTO K., *Ende der Ästhetik*. Francfort d. M.: Fischer, 1972.
- WETZEL, MICHAEL, *Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität*. Francfort d. M. / Bern / New York: Peter Lang, 1985.

- , *Der Autor-Künstler. Verkörperung eines modernen Ideals poetischer Souveränität*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 2005.
- WIESE, BENNO VON, *Nationalismus in Germanistik und Dichtung*. Berlin: E. Schmidt, 1967.
- , “Das Problem der ästhetischen Versöhnung bei Schiller und Hegel”, en: *idem*, *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*. Düsseldorf: Bagel, 1968.
- , “Dichtertum. Zum Selbstverständnis des deutschen Autors im 19. Jahrhundert und heute”, en: B. Hüppauf, D. Sternberger (eds.), *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz*. Francfort d. M.: Athenaum, 1973.
- , (ed.), *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 1977.
- WIGGERSHAUS, ROLF, *Die Frankfurter Schule. Geschichte - Theoretische Entwicklung - Politische Bedeutung*. Munich / Viena: Hanser, 1986.
- WILCOX, JOHN, “The Beginnings of L’art pour l’art”, en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 4 (junio de 1953), 360-377.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Culture and Society. Coleridge to Orwell*. Londres: Hogarth, 1993.
- WINCKLER, LUTZ, “Entstehung und Funktion des literarischen Marktes”, en: *idem*., *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*. Francfort d. M.: Suhrkamp, 1973, 12-75.
- WINDELBAND, WILHELM, *Historia de la filosofía moderna*. Trad. de E. Tabernig. Buenos Aires: Nova, 1951. (2 vols.)
- WINTER, HANS-GERD, “Das ‘Ende der Literatur’ und die Ansätze zu operativer Literatur”, en: L. Fischer (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 10: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Munich / Viena: Carl Hanser, 1986, 299-317.
- , “‘Poeten als Kaufleute, von denen jeder seine Ware, wie natürlich, am meisten anpreist’. Überlegungen zur Konfrontation zwischen Lenz und Goethe”. En: *Lenz-Jahrbuch* 5 (1995), 44-66.
- WITTE, B.; BUCK, T.; DALMKE, H. D.; OTTO, R.; SCHMIDT, P. (eds.), *Goethe Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 1996s. (4 vols.)
- WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad. de introd. de J. Muñoz e I. Reguera. Madrid: Altaya, 1994.
- WITTKOWSKI, WOLFGANG (ed.), *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübinga: Max Niemeyer, 1982.
- , *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tübinga: Max Niemeyer, 1990.

- WITTMANN, REINHARD, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1982.
- WOLF, NORBERT CHRISTIAN, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften. 1771-1789*. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- WÖLFEL, KURT, "Zur Geschichtlichkeit des Autonomiebegriffs", en: W. Müller-Seidel et al. (eds.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*. München: Wilhelm Fink, 1974, 563-577.
- , "Moralische Anstalt'. Zur Dramentheorie von Gottsched bis Lessing". En: R. Grimm (ed.), *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer deutschen Theorie des Dramas*. Frankfurt d. M.: Athenäum, 1980, vol. 1, 45-122.
- WOLFF, ROBERT P. (ed.), *Kant. A Collection of Critical Essays*. London / Melbourne: Macmillan, 1968.
- WOLFFLIN, HEINRICH; HOTTINGER, M. D., *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in the Later Art*. New York: Dover, 1950.
- WOODMANSEE, MARTHA, "The Genius and the Copyright. Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'". En: *Eighteenth-Century Studies* 17/4 (1984), 425-448. (a)
- , "The Interests in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth Century Germany", en: *Modern Language Quarterly*, 45 (1984), 22-47. (b)
- , "Toward a Genealogy of the Aesthetics: The German Reading Debate of the 1790s", en: *Cultural Critique*, No. 11, invierno 1988-1989, 203-221.
- , *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia U. P., 1994.
- ZAMMITO, JOHN, *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*. Chicago: The University Of Chicago Press, 1992.
- ZELLE, CARSTEN, "Ästhetischer Neronismus. Zur Debatte über ethische oder ästhetische Legitimation der Literatur im Jahrhundert der Aufklärung". En: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989), 397-419.
- ZIMA, PETER, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen / Basilea: A. Francke, 1997.
- ZIMMERMANN, BERNHARD, "Leseublikum, Markt und soziale Stellung des Schriftstellers in der Entstehungsphase der bürgerlichen Gesellschaft", en: *Propyläen Geschichte der Literatur. Vierter Band*. Berlin: Propyläen Verlag, 1885, 524-549.
- ZIMMERMANN, HANS D., *Vom Nutzen der Literatur. Vorbereitende Bemerkungen zu einer*

- Theorie der literarischen Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- ZIOLKOWSKI, THEODORE, *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. Stuttgart: Klett / Cotta, 1992.
- ZITKO, HANS, "Die gescheiterte Autonomie. Kunst und Vermittlung im Zeitalter der Moderne", en: Blasche, S.; Köhler, W.; Rohs, P. (eds.), *Sorgfalt des Denkens. Festschrift für Brigitte Scheer*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, 179-191.
- ŽMEGAČ, VIKTOR, "Kunst und Ethik", en: P. M. Lützel y M. Kessler (eds.), *Brochs Theoretisches Werk*. Frankfurt d. M.: Suhrkamp, 1988, 15-23.
- , (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1996.
- ZUIDERVAART, LAMBERT, "The Artefactuality of Autonomous Art: Kant and Adorno", en: Peter McCormick (ed.), *The Reasons of Art: Artworks and the Transformations of Philosophy*, Ottawa: University of Ottawa Press, 1985, 256-262.
- , "The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger", en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, No. 1 (invierno de 1990), 61-77.
- , *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. Boston: MIT, 1991.

#### Estudios léxicos y enciclopédicos:

- AAVV, *Lexikon der Kunst. Malerei - Architektur - Bildhauerkunst*. Friburgo: Herder, 1987-1990. (12 vols.)
- , *Lexikon der Kunst*. Leipzig: Seemann, 1987-1994. (7 vols.)
- BAMBACH-HORST, EVA; KITSCHEN, FRIEDERIKE; WOLF, NORBERT; ZUSCHLAG, CHRISTOPH, *Der Brockhaus. Kunst (Künstler, Epochen, Sachbegriffe)*. Mannheim / Leipzig: Brockhaus, 2001.
- BARCK, KARLHEINZ, *et al.*, "Aesthetik/ästhetisch", en: *idem. et al.* (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2000, 308-400.
- BARCK, K.; FONTIUS, M.; SCHLENSTEDT, D.; STEINWACHS, B.; WOLFZETTEL, F. (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2000-2005. (7 vols.)
- BENZ, W.; GRAML, H.; WEISS, H. (eds.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus Mit zahlreichen Abbildungen, Karten und Grafiken*. 3., korr. Auflage. Stuttgart: Klett - Cotta, 1998.

- BINDER, WOLFGANG, “‘Genuss’ in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts”, en: *idem, Aufschlüsse: Studien zur deutschen Literatur*. Zurich / Munich: Artemis, 1976, 7-33.
- BORCHMEYER, DIETER; ŽMEGAČ, VIKTOR, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- BRUNNER, OTTO; CONZE, WERNER; KOSELLECK, REINHART (eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Ernst Klett - Cotta, 1972-1997. (9 vols.)
- COSTA LIMA, LUIZ, “Mimesis / Nachahmung”, en: K. Barck et al. (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2002, 84-120.
- DAVIES, S., “Definitions of Art”, en: B. Gaut y D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. Londres / New York: Routledge, 169-179.
- EILERT, HEIDE, “Ästhetizismus”, en: *Literaturlexikon*. Ed. por Walther Killy. Berlin: Directmedia, 1998. (Digitale Bibliothek Band 9)
- EINFALT, M., “Autonomie”, en: K. Barck et al. (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2000, 458-479.
- ERSCH, J. S.; GRUBER, J. G. (eds.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. Sechster Theil*. Leipzig: J. F. Gleditsch, 1821.
- ESCARPIT, ROBERT, “La définition du terme ‘littérature’”, en: *idem* (ed.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris. Flammarion, 1970, 259-272.
- FEIL, ERNST, *Antithetik neuzeitlicher Vernunft. 'Autonomie – Heteronomie' und 'rational – irrational'*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.
- GRIMM, JAKOB; GRIMM, WILHELM, *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Hirschfeld, 1854s. (26 vols.)
- HARTMANN, P. W., *Das grosse Kunstlexikon*. En: [http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_a\\_1.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html).
- HENCKMANN, WOLFHART; LOTTER, KONRAD (eds.), Trad. de D. Gamper y B. Sàez. Revisión de C. Martínez y G. Vilar. *Diccionario de Estética*. Barcelona: Crítica, 1998.
- HERMERÉN, GÖRAN, “The Autonomy of Art”, en: John Fisher (ed.), *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*. Philadelphia: Temple University Press, 1983, 35-49.
- HIEBEL, HANS H., “Autonomie”, en: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Ed. por Ansgar Nünning. Dritte, aktualisierte u. erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2004, 34-35.

- HUFNAGEL, CORDULA, "Genuss / Vergnügen", en: K. Barck; M. Fontius, *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2001, 709-729.
- KILLY, WALTER, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.
- (ed.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Munich: Bertelsmann, 1992. (15 vols.)
- KRINGS, H.; BAUMGARTNER, H. M.; WILD, CH. (eds.), *Handbuch Philosophischer Grundbegriffe*. Bd. I. Munich: Kösel, 1973.
- LÜTHE, RUDOLF; FONTIUS, MARTIN, "Geschmack / Geschmacksurteil", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2001, 792-819.
- MALSCH, WILFRIED, "Klassizismus, Klassik und Romantik der Goethezeit", en: K. O. Conrady (ed.), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1978, 381-408.
- MATUSCHEK, STEFAN, "Autonomieästhetik, ästhetische Autonomie", en: D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moeninghoff (eds.), *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2007, 60.
- NÜNNING, ANSGAR (ed.), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2008.
- OLBRICH, HARALD, *et al.* (ed.), *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrielle Formgestaltung, Kunsttheorie. Neubearbeitung*. Berlin: Directmedia, 2001 (Digitale Bibliothek Band 43)
- ORTLAND, EBERHARD, "Genie", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2001, 661-708.
- PEITSCH, HELMUT, "Engagement / Tendenz / Parteilichkeit", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2001, 178-222.
- POHLMANN, ROSALIE, "Autonomie", en: Joachim Ritter (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basilea / Stuttgart: Schwabe & Co., 1971, Bd. I, 701-719.
- REGENBOGEN, A.; MEYER, U. (eds.), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburgo: Felix Meiner, 1998.
- RICHTER, MELVIN, "Conceptual History (*Begriffsgeschichte*) and Political Theory", en: *Political Theory*, Vol. 14, No. 4, Nov. 1986, 604-637.
- RICKLEFS, ULFERT (ed.), *Fischer Lexikon Literatur*. Francfort d. M.: Fischer, 1996. (3 vols.)
- RITTER, JOACHIM (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basilea / Stuttgart: Schwabe & Co., 1971-1974. (12 vols.)

- ROSENBERG, RAINER, "Literarisch / Literatur", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2001, 665-693.
- SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1988.
- STRUBE, WERNER, "'Interesselosigkeit'. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik". En: *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1979), 148-174.
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. de F. R. Martín. Madrid: Tecnos, 2002.
- ULLRICH, WOLFGANG, "Kunst / Künste / System der Künste", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2001, 556-616.
- VOLLHARDT, F., "Autonomie", en: K. Weimar (ed.), *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin / New York: De Gruyter, 1997, 173-176.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxismo y literatura*. Trad. de P. Di Masso. Barcelona: Península, 1980.
- , *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society. Revised Edition*. New York: Oxford U.P., 1985.
- WINKLER, MARKUS, "Nützlich", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2002, 563-582.
- WÖLFEL, KURT, "Interesse / Interessant", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2001, 138-174.
- WOLFZETTEL, F., "Autonomie", en: K. Barck *et al.* (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2000, 431-458.