

Evolución de la categoría de Lo Sublime en la Teoría Literaria Alemana de los siglos XVIII y XIX

Autor:

Vedda, Miguel

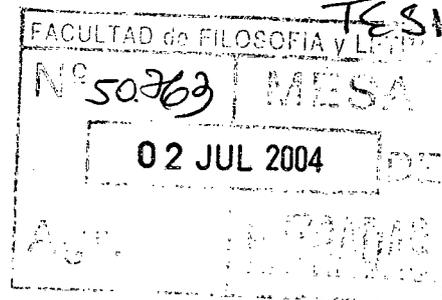
Tutor:

Rohland de Langbehn, Regula

2004

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

Posgrado



TESIS DE DOCTORADO:

**“EVOLUCIÓN DE LA CATEGORÍA DE LO SUBLIME EN LA
TEORÍA LITERARIA ALEMANA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX”**

DOCTORANDO: MIGUEL VEDDA

DIRECTORA: DRA. REGULA ROHLAND DE LANGBEHN

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

ÍNDICE

OBSERVACIONES PRELIMINARES.....	I
INTRODUCCIÓN.....	1
1. La "tradición historiográfica" sobre lo sublime: estado de la cuestión.....	1
2. Lo "sublime postmoderno".....	6
3. El particular 'kantismo' de Howard Caygill.....	11
4. Kant, Lukács y el problema de la cosificación de la consciencia.....	14
5. Kant: 'Erhabenheit', individualismo y recusación del ideal comunicativo.....	21
6. Autotelismo y destrucción de la ideología.....	25
CAPÍTULO I:	
ELEVACIÓN ARISTOCRÁTICA Y <i>SUBLIMITAS</i> BURGUESA: FUNCIÓN DE LA " <i>QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES</i> " EN LA FORMACIÓN DE LA SUBLIMIDAD MODERNA. SUS REPERCUSIONES: EN ALEMANIA.....	
1. El momento comeilleano: tragedia heroica y moral aristocrática.....	28
2. Boileau y los inicios de la "sublimidad burguesa".....	28
3. La leyenda de la "Sublime" Germania.....	37
4. Romanticismo, elevación y espiritualidad: Mme de Staël en Alemania.....	50
5. Heinrich Heine y la 'rehabilitación de la carne'.....	60
	65
CAPÍTULO II:	
LA "ESCUELA DE ZÜRICH" Y LOS COMIENZOS DE LA SUBLIMIDAD ALEMANA.....	
1. Una estética dúplice.....	71
2. Una poética de la concreción.....	71
3. <i>Empfindsamkeit</i> y <i>Gefühlskultur</i> : la recepción alemana del sensualismo europeo.....	75
4. El papel de la imaginación. Lo maravilloso como enmascaramiento de lo real.....	79
5. Addison y los suizos: lo sublime y lo grandioso.....	82
6. Críticas al formalismo poético. Sublime simplicitas y <i>Landsleben</i>	89
7. Epos clásico y epos cristiano.....	95
8. Bodmer, Klopstock y la épica sublime en Alemania.....	97
9. La 'virilidad' de lo sublime y la belleza femenina.....	100
10. La sublimidad en la tragedia: el epistolario Bodmer-Calepio.....	106
CAPÍTULO III:	
RETÓRICA PIETISTA Y <i>GEFÜHLSKULTUR</i> : EL TRATADO <i>ÜBER DAS ERHABENE</i> DE IMMANUEL JAKOB PYRA (1715-1744).....	
1. Descubrimiento del tratado y redescubrimiento del autor.....	113
	113

2. La <i>Hallische Dichterschule</i> y los comienzos de la <i>Empfindsamkeit</i>	114
3. Pietismo y <i>Seelenkultur</i>	116
4. La retórica restricta: Affektrhetorik y Sublimidad.....	121
5. Sublimidad y 'simplicitas': el ejemplo de las Escrituras.....	124
6. El encuentro con lo sublime: las etapas de una revelación.....	125
7. Las reglas generales de la composición literaria y la especificidad de lo sublime.....	128
8. Efectos de la 'Querelle': la polémica en torno a Homero.....	131

CAPÍTULO IV:

UNA ESTÉTICA DE LO CONCRETO. LO SUBLIME

EN ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714–1762).....	133
1. La disciplina estética como rehabilitación de lo concreto.....	133
2. 'Corrupta eloquentia': sobre la degradación de los ideales persuasivos en la retórica latina.....	138
3. Elevación estilística y espiritualismo. El 'De Sublimitate' de 'Longino'.....	147
4. 'Magnitudo', 'venustas' y 'dignitas aesthetica': lo sublime en la 'Aesthetica'.....	151
5. 'Magnificentia' y 'Simplicitas': el 'genus sublime' en Baumgarten.....	154

CAPÍTULO V:

RECUPERACIÓN DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

E HISTORIZACIÓN DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS.

EL 'ESTILO ELEVADO' EN LA <i>KUNSTGESCHICHTE</i> DE JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1711-1768).....	158
1. 'Cuerpo' y 'Espíritu' en la <i>Kunstgeschichte</i> : una reconciliación fluctuante.....	158
2. Lo bello y lo sublime como categorías históricas. La "gracia celestial".....	161
3. La gracia y la dignidad del arte bello.....	164
4. La "erotización del arte": desestabilización de lo bello y lo sublime.....	168
5. Simplicidad, quietud y 'tranquilitas animi' como cualidades del arte bello y del sublime.....	170
6. Lo sublime y la primacía del contenido.....	174

CAPÍTULO VI: RELATIVISMO HISTÓRICO

E IMPUGNACIÓN DE LOS *ANCIENS* EN EL *ABHANDLUNG VON DEM ERHABENEN IN DER DICHTKUNST*, DE MICHAEL CONRAD

CURTIUS (1724-1802).....	177
1. Entre el distanciamiento y la empatía: situación de la estética de Curtius.....	177
2. Variedades de lo sublime. Las sustancias sublimes.....	181
3. La sublimidad natural. Las acciones sublimes.....	188
4. El modo de pensar sublime. La expresión sublime.....	192
5. La polémica con el <i>De sublimitate</i>	195

CAPÍTULO VII:

SUBLIMITAS HEROICA O *TRAGÉDIE BOURGEOISE*:

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729–1781), MOSES MENDELSSOHN (1729–1786) Y LA POLÉMICA EN TORNO A LA TRAGEDIA.....	198
1. La lucha contra la cláusula estamental como gesto de autoafirmación burguesa.....	198
2. Diderot y la teoría de la 'tragédie domestique et bourgeoise'.....	200
3. Los ecos de Diderot en Alemania: la pugna de Lessing contra la tragedia heroica de Corneille.....	210
4. Lessing, Mendelssohn y la polémica en torno a la <i>Bewunderung</i> trágica.....	215

5. Burke en Alemania: el efecto de la <i>Philosophical Inquiry</i> sobre Lessing y Mendelssohn.....	222
CAPÍTULO VIII:	
LO SUBLIME EN IMMANUEL KANT (1724-1804): LA AUTONOMIZACIÓN DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS Y EL CORONAMIENTO DE LA TRADICIÓN ESPIRITUALISTA. NACIMIENTO DE 'LO SUBLIME TECNOLÓGICO'.....	
1. La marginalidad de lo sublime.....	227
2. Lo sublime en las <i>Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen</i>	227
3. Consideraciones generales sobre el juicio reflexionante estético. La 'Analítica de lo bello'.....	231
4. La Analítica de lo sublime.....	235
5. Una estética de la abstracción: Kant, entre Shaftesbury y Burke.....	244
6. Sublimidad y ascetismo: Kant y la 'represión de la naturaleza'.....	253
7. Kant y la consagración de lo sublime tecnológico.....	258
	265
CAPÍTULO IX:	
JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744-1803) Y LA 'TIRANÍA DE LO VISUAL'. REHABILITACIÓN DE LA SENSIBILIDAD E IMPUGNACIÓN DE LA ESTÉTICA KANTIANA.....	
1. Sobre la inorganicidad de la estética herderiana.....	271
2. El joven Herder y la destitución del <i>Augenmensch</i>	271
3. Lo sublime en el <i>Viertes Wäldchen</i>	274
4. Lo sublime en la estética tardía de Herder.....	283
5. La teoría herderiana de la tragedia.....	287
	301
CAPÍTULO X:	
ENTRE EL ESPIRITUALISMO KANTIANO Y EL SENSUALISMO DE GOETHE: LA TEORÍA DE FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805).....	
1. De la primacía de la forma a la de la materia: evolución de la estética schilleriana.....	307
2. Prosecución de la 'Analítica' kantiana: los tratados acerca de lo sublime.....	307
3. Lo sublime es lo sentimental: reanudación de la <i>Querelle des Anciens et des Modernes</i>	314
4. Entre el alma bella y la conciencia desgarrada: <i>Über Anmut und Würde</i>	324
5. Evolución de la teoría dramática: de la <i>Märtyrertragödie</i> a la reconciliación trágica.....	329
6. <i>Politische Abstinenz</i> : influencias de 'Longino' y de Séneca en la estética schilleriana.....	333
	337
CAPÍTULO XI:	
ARISTOCRATISMO ESTÉTICO Y RECUSACIÓN DE LOS IDEALES COMUNICATIVOS: LO SUBLIME EN LA POÉTICA DEL ROMANTICISMO DE JENA.....	
1. La imagen del artista como 'héroe sublime'.....	342
2. La consagración de los ' <i>Erhabne Menschen</i> ': el sacerdote, el monarca, el poeta.....	342
	347

3. A.W. Schlegel: recusación de la estética empirista en <i>Die Kunstlehre</i>	353
4. <i>Das Erhabene</i> y <i>das Interessante</i> en Friedrich Schlegel.....	355
5. <i>Erhabenheit</i> y <i>Mystizismus</i> en los <i>Philosophische Lehrjahre</i>	362
6. La teoría romántica de la tragedia.....	365
7. Lo sublime en la teoría del joven Tieck.....	368

CAPÍTULO XIII:

LO SUBLIME EN LA ESTÉTICA DEL IRRACIONALISMO: LA <i>PHILOSOPHIE DER KUNST</i> DE FRIEDRICH WILHELM JOSEPH. SCHELLING (1775-1854)		377
1. Postergación de los ideales pragmáticos. Lo sublime y la <i>intellektuelle Anschauung</i>		377
1. La definición de lo bello y lo sublime en el <i>System</i> y en la <i>Philosophie der Kunst</i>		384
2. Lo ingenuo y lo sentimental. Estilo y manera.....		390
3. Alegoría y Símbolo.....		396
4. Justificación de la plenitud épica. <i>Epos</i> y sensualismo.....		402
5. Posición de Schelling en la evolución de la 'tragedia sublime'.....		405
6. Imaginación y Fantasía.....		408

CAPÍTULO XIII:

UNA ESTÉTICA DE LA RECONCILIACIÓN: GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1770-1831).....		413
1. <i>Erhabenheit</i> y <i>Positivität</i> : lo sublime en la filosofía juvenil.....		413
2. Consagración de la interioridad: la filosofía madura.....		421
3. Lo sublime en la <i>Estética</i> : posición de la <i>sublinitas</i> dentro del arte simbólico.....		426
4. El simbolismo de lo sublime.....		430
5. La teoría de la tragedia: de la colisión a la <i>Versöhnung</i>		437

CAPÍTULO XIV:

LO SUBLIME Y LA ANULACIÓN DEL DESEO. LA ESTÉTICA DE ARTHUR SCHOPENHAUER (1788-1860) Y LA DECLINACIÓN DE LA TRADICIÓN ESPIRITUALISTA.....		449
1. Lo sublime trascendencia y la muerte del deseo.....		449
2. La teoría de lo sublime en <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i>		453
4. La genialidad y el carácter sublime.....		459

CAPÍTULO XV:

EL FINAL DEL 'PERÍODO ARTÍSTICO' Y EL DESVANECIMIENTO DE LAS TEORÍAS ESPIRITUALISTAS DE LO SUBLIME.....		463
1. Estética y política en el <i>Vormärz</i> . La "emancipación de la prosa"		463
2. La "Joven Alemania" y la poética del <i>Vormärz</i>		466
3. Empirismo y disolución de la estética normativa. La poética de la escuela neohegeliana.....		471
4. Superación de la antítesis espiritualismo/sensualismo. Lo sublime en Marx.....		476

BIBLIOGRAFÍA.....	482
-------------------	-----

OBSERVACIONES PRELIMINARES

La presente investigación ofrece un estudio histórico sobre la evolución histórica de lo sublime en la teoría literaria alemana durante el período escogido. Pero también procura sobrepasar este objetivo: en virtud de la naturaleza del tema, hubiera implicado un desacierto limitarse a detallar la evolución intrínseca de la categoría. De ahí que nos hayamos visto forzados por la materia misma a colocar las diferentes teorías acerca de la *sublimitas*, no solo en el marco del pensamiento estético general de los autores considerados, sino también en relación con procesos histórico-sociales de más vasto alcance. De igual manera, hemos tenido que vincular la sublimitas estética con el desarrollo de determinados géneros (ante todo, épica y tragedia). Tal como se explica en la "Introducción", la preponderancia que han alcanzado, en suelo alemán, aquellas teorías de lo sublime a las que designamos —empleando el término de Heine— como *espiritualistas*, como asimismo la postergación de las teorías *sensualistas*, debe explicarse sobre la base de la evolución cultural y política de Alemania. Esto no implica que deba verse en las teorías de lo sublime un "reflejo" simple y directo de las circunstancias históricas: tales reflexiones deben ser consideradas menos como un reflejo que como una reacción, es decir, como una tentativa de respuesta frente al contexto político y cultural dado.

A fin de aclarar estas conexiones, la tesis —luego de someter a crítica las investigaciones precedentes sobre el tema— comienza remontándose a las discusiones en torno a lo sublime gestadas durante la *Querelle des Anciens et des Modernes*, al modelo de la *tragédie héroïque* corneilleana, y a la "teoría climática" [Klimatheorie], ya que es bajo el influjo de estos tres fenómenos que surgen, en los países de habla alemana, las primeras teorías originales sobre lo sublime. A continuación, y sobre la base de estas constataciones, se explican las vinculaciones existentes entre las teorías espiritualistas y la representación (que habría de cobrar especial vigencia durante la última década del siglo XVIII y la primera mitad del XIX) de Alemania como nación "sublime", contrapuesta a las "bellas" naciones meridionales (en particular, Francia).

El modo de organización de los capítulos siguientes se justifica, no solo por las perspectivas teóricas adoptadas (y, ante todo, por la voluntad de reconstruir el desarrollo de las teorías espiritualistas y sensualistas), sino además por la índole específica del período escogido. Durante la elaboración de la tesis, hemos resuelto que esta se concentrara en la Ilustración y a la llamada "época de Goethe" [Goethezeit], es decir: se decidió que partiera de las primeras reflexiones originales sobre lo sublime gestadas en Alemania (a comienzos del siglo XVIII), para cerrarse con las últimas teorías realizadas a fines del "período artístico", durante la década de 1840. Esta delimitación permitía especificar un período que, al margen de los múltiples enfrentamientos y disidencias internas, como también de las comprensibles variaciones temporales, podía ser considerado como relativamente unitario. Las

alteraciones producidas en Alemania –tanto en el ámbito cultural como en los planos económico y político– durante el *Vormärz* y, todavía más, durante el *Gründerzeit*, han hecho que las teorías espiritualistas y sensualistas, según habían sido formuladas durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX, fueran relevadas por nuevas propuestas teóricas, en las que lo sublime pierde su anterior trascendencia, o cambia radicalmente de función. Por otra parte, las propuestas teóricas gestadas durante el período escogido ofrecen una materia demasiado abundante como para que resulte razonable ampliarla incorporando formulaciones correspondientes a otros períodos. De hecho, de entre las múltiples teorías pertenecientes a la Ilustración y al *Goethezeit* –en sus diferentes expresiones: *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang*, Clasicismo de Weimar, Romanticismo de Jena– fueron incorporadas a la tesis aquellas que representan aportes originales y sustanciales a la evolución de la categoría, en tanto se han excluido otras que habían sido estudiadas en el curso dos becas de investigación otorgadas por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (iniciación: 1996-1997; perfeccionamiento: 1998-1999), pero que, a través del análisis, se revelaron como poco sustanciales (Johann Christoph Gottsched, Thomas Abbt, Johann Heinrich Daniel Zschokke, Georg Jacobi, Jean Paul Richter, Carl Große), o epigonales (Georg Friedrich Meier, Gottfried August Bürger, Johann Joachim Eschenburg, Johann Georg Sulzer). También hemos resuelto desechar, por razones de coherencia, a aquellos autores cuyos aportes sustanciales para la comprensión de lo sublime no se hallan formulados en obras teóricas, sino que se deducen de la “estética implícita” subyacente a las obras literarias (es el caso de Goethe, a quien habíamos dedicado un capítulo en el informe de las tesis de perfeccionamiento).

INTRODUCCIÓN

1. La “tradición historiográfica” sobre lo sublime: estado de la cuestión

La realización de una amplia y exhaustiva investigación histórica sobre el desarrollo de la sublimidad en Alemania constituye un viejo *desideratum* de la germanística; a diferencia de lo que ocurre en otras literaturas nacionales, en las que existen desde hace tiempo obras estándar sobre el tema¹, la teoría literaria alemana no ha producido hasta ahora un estudio abarcativo, orientado a dar cuenta de las mutaciones históricas del concepto. La omisión resulta tanto más llamativa cuando se piensa que la *sublimitas*, además de haber ejercido una gravitación sustancial en la historia de la poética europea, ha conocido en Alemania un largo despliegue, dotado de tintes peculiares. Hace más de una década, Carsten Zelle se lamentaba de este inexplicable “desinterés por lo sublime”² manifestado por los historiadores alemanes, y lo contrastaba con el auge de estudios franceses (principalmente “postmodernos”) sobre la *sublimité* (Zelle, 1991: 9-10). Las protestas son justificadas: el único estudio digno de consideración que posea características similares al que ofrecemos es el artículo de Karl Viëtor “Die Idee des Erhabenen in der Literatur des 18. Jahrhunderts” (1936), el cual, además de ser anticuado y excesivamente reducido (en su versión definitiva, apenas supera las treinta páginas) incluye numerosos errores de detalle, algunos de los cuales tendremos ocasión de comentar en el transcurso de esta tesis. Viëtor deja atrás vastas y a menudo substanciosas teorías luego de haberlas despachado en un par de frases, por lo cual apenas si es posible obtener una imagen vaga y genérica de la evolución de lo sublime alemán. A esto debemos sumar el problema de que, en “Die Idee des Erhabenen...”, el tratamiento se detiene con la *Kritik der Urteilskraft* (1790), y solo se ofrecen escasos indicios del posterior desarrollo del concepto³. El propio autor, consciente de las limitaciones de su monografía, concibió el propósito de realizar, durante su exilio en los Estados Unidos, una investigación más dilatada; entre sus materiales de trabajo se han encontrado abundantes notas y *excerpta* —reunidos bajo la rúbrica de “*Sublimitate-Material*”— de los que pensaba servirse para componer un libro. El proyecto no llegó a concretarse, por lo que la potencial obra solo puede proveer materia para las conjeturas y pretextos para los decepcionados comentarios de Zelle⁴, quien en 1995 sostenía, luego de referirse al estudio de Viëtor, “Eine neuere Geschichte des Erhabenen im deutschsprachigen Raum ist Desiderat” (Zelle, 1995: 122). Existe una cierta cantidad de estudios sobre autores y obras particulares, algunos de los cuales revelan un cierto ánimo historicista: así ocurre, por ejemplo, con trabajos como los de Christian Begemann (destinados a examinar el desarro-

¹ Cf. Monk, 1935; Litman, 1971; Wood, 1972; Ashfield/de Bolla, 1996.

² La expresión de Zelle parodia el título de un célebre estudio de Lyotard (“L’intérêt du sublime”).

³ En su edición definitiva, el ensayo posee cuatro páginas suplementarias en las que se comenta la evolución posterior a la tercera *Crítica* kantiana, pero, como podrá imaginarse, el apéndice no puede aportar mucho más que listas de nombres y de obras y algunos interesantes pero poco desarrollados *aperçus*.

⁴ Cf. Zelle, 1991: 10.

llo de lo “sublime natural” en la poética del siglo XVIII alemán⁵ o los del mencionado Zelle⁶, todos los cuales –al margen de la importancia de sus aportes– son demasiado sumarios en lo que respecta a lo sublime, y por ende poco aptos para cumplir con la finalidad que aquí nos proponemos. Por otra parte, la bibliografía suele rehuir las perspectivas históricas; en ocasiones, ello responde a la concentración en aspectos puntuales, o a la preferencia por un tratamiento sistemático de las obras, pero lo más frecuente es que el ahistoricismo responda a la certeza de los estudiosos de que las categorías de lo bello y lo sublime aluden a realidades eternas, sustraídas a toda determinación histórica y social específica. El caso paradigmático es el de los “análisis postmodernos”, particularmente los realizados por teóricos franceses, quienes, como apunta Zelle, escriben con tanta mayor frecuencia artículos sobre lo sublime cuanto menos conocen sus fuentes históricas reales (Zelle, 1991: 11).

Pero existe, además, otra dificultad: para los teóricos franceses, la *Kritik der Urteilskraft* representa el paradigma insuperable de la reflexión estética, en relación con el cual todo apartamiento ha de ser considerado como un error. Para Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Jacob Rogozinsky, el Deleuze de la *Logique du sens* (1969) y el Derrida de *La vérité en peinture* (1978), pero, fundamentalmente, para Jean-François Lyotard, el tratamiento kantiano de lo sublime es el punto culminante en la evolución de la teoría del arte y la literatura, tal como la teoría de lo sublime constituye el ápice de la estética sistemática. Según los críticos mencionados, la teoría kantiana marca la plenitud de los tiempos; la insistencia en el estudio sistemático del texto de Kant y la desatención a sus fuentes se basan en la creencia en que la “verdad” solo puede encontrarse en la recta comprensión de la letra kantiana, antes que en la indagación de las condiciones históricas de surgimiento y desarrollo del problema.

Estas propuestas, tal como ya hemos sugerido, no carecen de precursores. El idealismo que sostiene buena parte de los análisis postmodernos les ha sido legado por un dilatado linaje de interpretaciones *espiritualistas*⁷, que, a raíz de sus bases individualistas y ahistóricas, tenían que sentirse identificadas con las propuestas kantianas: de acuerdo con estas interpretaciones, el “enigma” de la sublimidad habría sido resuelto por Kant y, por ende, la indagaciones críticas deberían limitarse a ofrecer *explications du texte*, destinadas a esclarecer aspectos del texto kantiano “todavía” no elucidados. En cuanto a las restantes teorías germánicas de lo sublime, el trabajo de los críticos consistiría solo en mostrar las “equivocaciones” de los diversos autores, en la medida en que estos se han apartado del tratamiento kantiano, o no han sabido anticiparlo. Este dogmatismo –que constituye la postura hegemónica en lo que respecta a lo sublime, al menos desde la segunda mitad del siglo XIX– ha logrado dañar algunos de los mejores estudios sobre poética, los cuales, a causa de la incondicional adhesión a Kant, se han tor-

⁵ Cf. Begemann, 1984 y 1987.

⁶ Cf. Zelle, 1987, 1989, 1991 y 1995.

⁷ A propósito de nuestro uso del término *espiritualismo*, véase más adelante nuestra exposición de la polémica entre Mme de Staël y Heine en tomo a la “esencia” germánica.

nado incapaces de captar la especificidad de toda teoría que disonara con el modelo. Ese es ya el caso de Braitmaier, para quien las reflexiones de los suizos, Baumgarten o Mendelssohn solo valen en la medida en que en ellas pueden encontrarse los gérmenes de la posterior “Analytik des Erhabenen”.

Este reduccionismo produce efectos particularmente perniciosos en los estudios destinados a perseguir la evolución histórica de lo sublime. El caso de Viëtor es elocuente, ya que en “Die Idee des Erhabenen” se presenta el despliegue histórico de lo sublime como una serie de experimentos fallidos, cuyo único valor consiste en haber provisto a Kant de los elementos necesarios para dar con la solución definitiva; y si también se le tributa a Schiller algún reconocimiento, es solo porque, al elaborar su teoría de la tragedia, el poeta ha logrado completar el sistema de su predecesor. En la base de los comentarios de Viëtor se encuentra la convicción de que *era inevitable* que la sublimidad encontrara su culminación en la teoría artística del idealismo; en los posteriores tiempos, prosaicos y adversos a la más “noble” poesía, la reflexión estética tenía que decaer:

In Kants Ästhetik und Schillers Theorie der Tragödie war die Lehre vom Erhabenen zur Reife gelangt. Zugleich gipfelten und erschöpften sich im deutschen Idealismus die Elemente der modernen Haltung, der Autonomie, als deren Ausdruck und Bewußtsein die Idee eines erhabenen Fühlens, Wollens und Vollbringens sich im Zeitalter des bürgerlichen Individualismus gebildet hatte. Wie hätte sie im Klima der nun anbrechenden Epoche des wissenschaftlichen Realismus und der sozialen Kollektivierung leben und weiterwachsen können? (Viëtor, 1952: 266)

En “Die Idee des Erhabenen” se ordenan, pues, los distintos autores como si Kant y su *Kritik der Urteilskraft* constituyesen la meta hacia la cual se orienta toda la historia de lo sublime. Este reduccionismo también se verifica en estudios realizados en ámbitos distintos del alemán; así sucede en lo que constituye la más célebre contribución a la historia de lo sublime: nos referimos al clásico estudio de Monk sobre *The sublime in XVIII-century England* (1936). Tanto o más radical que Viëtor, Monk considera que la evolución de lo sublime inglés durante el siglo XVIII es la mera preparación del tratamiento kantiano; los autores más diversos son considerados valiosos o simplemente descartados de acuerdo con la medida en que se adecuan al idealismo trascendental. El crítico americano cree que solo en la teoría de Kant —y no en el entero desarrollo histórico del concepto— ha de encontrarse la verdadera *quidditas* de lo sublime. Si en Kant tiene lugar la plena autonomización de la capacidad de juzgar como facultad independiente de las otras aptitudes humanas y si, al mismo tiempo, es en la tercera crítica donde se consuma la consagración del ideal autotélico de la obra artística, Monk se ve forzado a aceptar las consecuencias de estos postulados y a extenderlas al entero análisis de lo sublime. Así ocurre que, al hipostasiar el pensamiento estético de Kant, Monk descarta como inesenciales aquellos aspectos de las teorías anteriores que no conducen al establecimiento de la estética como disciplina autónoma, pero también —y en la medida en que Kant separa al juicio reflexionante estético puro de los intereses prácticos y de las ocupaciones correspondientes a la *vita activa*— considera a la *sublimitas* retórica como un elemento ajeno al campo de la estética; del mismo modo, la vertiente estilística de lo sublime —defendida ya en

tiempos antiguos por 'Longino'⁸— es considerada como un elemento prescindible o incluso perjudicial. Mucho se ha comentado, y a veces, como en el caso de Monk, celebrado, la separación efectuada por Boileau entre la *poesía* y el *estilo* sublimes; mucho más drásticamente, Kant descartó toda alusión a los problemas estilísticos. Y la respuesta de Monk es considerar la reflexión de Boileau, no ya como una propuesta válida por sí misma, sino como un anticipo del pensamiento kantiano.

Las irregularidades y omisiones en las que se ve obligado a incurrir Monk para preservar la credibilidad de sus esquemas han excitado esporádicos intentos de oposición; entre los más ambiciosos y agudos deberíamos contar al de Theodore Wood, en *The Word 'Sublime' and its context. 1650–1760* (1972). Wood reveló una amplia gama de textos de retórica, compuestos o editados en Inglaterra durante el siglo XVIII, que permiten refutar las argumentaciones de Monk según las cuales durante ese siglo se reduce la incidencia de la oratoria en las teorías acerca de lo sublime. De todos modos, los tratados que considera Wood son, en su mayoría, ejemplos de “retórica literaria”, y no escritos sobre la disciplina considerada en sus géneros originarios (deliberativo, judicial, epidíctico); por tanto, no se refieren tanto a la retórica *tout court* cuanto a la estilística. En todo caso, permiten impugnar otra de las tesis de Monk: la que afirma el alejamiento de lo sublime del ámbito de las teorías clásicas sobre el estilo. Por otro lado, las manifestaciones teóricas de elocuencia “no literaria” que señala Wood proceden en su mayoría de la oratoria sagrada, y consisten ante todo en traducciones de tratados franceses, como ocurre con los de Fénelon, que tuvieron gran circulación en Inglaterra, pero también en Alemania, esencialmente entre círculos pietistas. Aquí puede verse uno de los falseamientos que efectúa Monk para modelar la realidad de acuerdo con sus esquemas teóricos; no obstante, Wood deja intacta la presuposición básica de su antecesor, aquella sobre la cual se asientan todos los juicios particulares: la creencia en la preeminencia kantiana⁹. La ausencia de críticas a esta presuposición es tan llamativa como el prestigio de que goza *The sublime in XVIII-century England*; todavía hoy se la sigue mencionando como una obra fundamental sobre el tema, rebasando la notoriedad de sus ocasionales detractores¹⁰.

⁸ Adoptamos la práctica de entrecomillar el nombre de Longino a fin de poner de manifiesto la incertidumbre acerca de la autoría del *De Sublimitate*. Cuando Robortelli publicó en 1554 la *editio princeps*, atribuyó el tratado a Diosisio Longino; pero Amati advirtió, en 1808, que en un manuscrito vaticano, igual que en el parisino, la inscripción rezaba: “Dionisio o Longino”. Pronto se pensó en Dionisio de Halicarnaso como candidato a la autoría; pero la aversión de Dionisio por Platón y Tucídides no se avenía con el contenido del *De Sublimitate*; se buscó entonces atribuir la obra al *rhétor* Cassio Longino, pero tampoco en este caso fue posible acomodar los ideales del potencial autor a las ideas expresadas en el texto. La crítica más reciente rechaza toda hipótesis firme, y considera al tratado como anónimo, conservando la denominación de 'Longino' a causa de la popularidad de su uso. Se acepta, a partir de evidencia interna, que el texto fue compuesto durante el siglo primero de nuestra era por un autor de nacionalidad desconocida, pero vinculado con medios romanos y judíos.

⁹ Wood estima que las limitaciones de Monk se explican por la exclusión de ciertas fuentes primarias. Así lo explicita en el prefacio, en el momento de describir el objeto de su estudio: “[...] re-reading of Monk's book inspired me two realizations. The first was that, comprehensive as it is, *The Sublime* practically ignores in the period it covers a number of primary sources that might have complemented nicely the more formal contemporaneous references to the sublime. My second conclusion about Monk's study was in connection with what it does say, for although it has long been considered to be the most authoritative and complete treatment of the English eighteenth-century sublime, its approach struck me as being seriously biased and narrow. Thus it seemed that the present work could be made to the end of ameliorating these deficiencies in the text that is still a standard work for students of British eighteenth-century esthetics” (Wood, 1972: 7).

¹⁰ Podríamos mencionar como excepción la “Introduction” al *reader* de textos ingleses sobre lo sublime compilado por Ashfield y de Bolla, puesto que allí se formulan críticas más esenciales a los planteos de Monk. Pero, pese a que atacan la

Habría que considerar esta notoriedad como un indicio más de la hegemonía del kantismo: entre los estudios dedicados al análisis de lo sublime alemán, el número de trabajos consagrados a la *Kritik der Urteilskraft* es ampliamente más numerosa que la referida a otros autores. La cantidad de estudios aplicados al análisis de lo sublime en los Suizos, en Baumgarten, en Winckelmann, en Mendelssohn o Herder es insignificante si se la compara con la de comentarios de la analítica kantiana: desproporción que no ha hecho más que incrementarse en las últimas décadas. Y, sin embargo, un estudio de los autores desdeñados por la crítica hegemónica permite descubrir –según procurarán mostrar nuestros análisis– una tradición de pensamiento abocada a la consideración de lo sublime de complejidad y riqueza estimables, aunque escasamente emparentada con los principios de la teoría de Kant.

Por tanto, nos proponemos cumplir con algunas tareas de las que la crítica no se ha ocupado hasta hoy en forma satisfactoria: en primer término, aspiramos a presentar un estudio histórico relativamente abarcativo de las teorías alemanas acerca de lo sublime, con particular atención a aquellos autores y obras que han sido desatendidos a causa de su incompatibilidad con los presupuestos kantianos; por otro lado, y en el caso de autores reconocidos como “predecesores” de Kant, procuramos poner de relieve la presencia de ciertos elementos irreducibles a la estética trascendental, en los que es posible descubrir indicios de una propuesta alternativa, a veces obturada, a veces retomada por los movimientos críticos posteriores. En tercer lugar, querríamos destacar que las formulaciones divergentes respecto de la versión hegemónica no constituyen casos aislados; por el contrario, existe en ellas un acervo de valores comunes, un núcleo de presupuestos compartidos que justifican que veamos en ellas a una *tradición relativamente unitaria*. La salvaguardia del ideal comunicativo y persuasivo; la defensa de la unidad de las capacidades cognitivas humanas; la relativización de las contraposiciones tajantes entre lo bello y lo sublime; la vinculación del sentimiento estético con el conjunto de las actividades del hombre y la *vita activa*; la reivindicación de la sensibilidad y de la satisfacción de las necesidades corpóreas: todos estos elementos son comunes, aunque en formas variadas, a toda una línea de pensadores entre los que podríamos incluir a Baumgarten, a Winckelmann, a Lessing o a Herder.

Sería legítimo afirmar que nuestras objeciones a la tradición crítica se cierran en torno a una cuestión fundamental: ¿debe encontrarse en Kant el punto más alto de desarrollo de lo sublime en Alemania? En vista del *status quaestionis* de los estudios sobre lo sublime, querríamos preguntarnos si no será

orientación subjetivista del crítico americano, los autores no aciertan en indicar una tradición heterogénea respecto de la proclamada por Monk, y solo declaran la existencia de propuestas irreducibles al subjetivismo kantiano: “It was Samuel Holt Monk who first claimed with some scholarly authority that the British debate prepared for and introduced the Kantian ‘autonomy of the subject’, the so-called inexorable movement towards the ‘subjectivism of Kant’. Insofar as such arguments in part rely upon and construct specifically ‘enlightenment’ forms of the subject, they give an accurate sense of a general trajectory during the period towards concepts of autonomous subjectivity. However, in reading the British tradition exclusively in terms of a preparation for the Kantian description of the subject much is left out or to one side. While part of the British tradition can be seen in terms of this gradual development of ‘subjectivism’, the vast bulk of discussion and debate is not exclusively concerned with ‘autonomous subjectivity’ at all” (Ashfield / de Bolla, 1996: 3).

necesario realizar una “revolución copernicana” y someter a crítica la preponderancia de la “Analytik des Erhabenen”. Esto implica formular dos interrogantes: 1) ¿es legítimo el ordenamiento histórico aceptado hegemonícamente como válido?; es decir: ¿en verdad se han ordenado los planteos estéticos, en su evolución histórica, “apuntando” hacia Kant?; 2) suponiendo que la respuesta a la primera pregunta sea afirmativa, ¿debe pensarse que esa evolución ha sido positiva, es decir, que ha significado un enriquecimiento para el desarrollo de esta problemática? El mero hecho de enunciar estas preguntas implica ya un avance sobre la tradición crítica, ya que esta no había considerado la necesidad de formularlas; es decir que hasta aquí (con raras excepciones) se ha aceptado “ingenuamente” la supremacía kantiana. Esta muda aceptación de los presupuestos no tiene por qué sorprendernos, puesto que la preeminencia otorgada a Kant por toda una sucesión de filósofos y críticos obedece, en gran parte, a cuestiones más hondas: si los críticos ingleses o franceses reconstruyen la historia pasada de modo tal que Kant resulte el punto culminante, eso *también* ocurre porque se sienten identificados con valores y principios subyacentes al planteo de Kant.

2. Lo “sublime postmoderno”

Las “estéticas kantianas” rara vez se han preocupado por explicitar sus propios supuestos ideológicos; tampoco han mostrado particular interés por examinar la significación ideológica de la sublimidad en sus manifestaciones históricas, especialmente en lo que respecta al “uso” de dicha categoría por parte de Kant. Terry Eagleton ha llamado la atención (refiriéndose a los estudios deconstructivistas) sobre el peligro inherente a aquellos análisis que hacen abstracción de las repercusiones ideológicas de lo sublime¹¹. Estas críticas podrían aplicarse, aunque con ciertas salvedades, a quien ha sido el principal propulsor de lo “sublime postmoderno”: Jean François Lyotard. Aunque formulada con el objeto de desplegar una crítica a la sociedad postindustrial y, en consecuencia, de poner en causa la dominación tecnocrática, la teoría de lo sublime que se deduce de obras como *Le Différend* (1983) o *L'inhumain* (1988) busca enfrentar a la inhumanidad de la técnica el recuerdo de una infancia prelógica y, en el fondo, no menos inhumana. Más allá de la tesis de que la civilización occidental consiste en la liquidación del *infans*¹², y del interés en subrayar, tras las huellas de Benjamin, el poder redentor de la memoria [Gedächtnis], como asimismo en reivindicar la afirmación adomiana de que toda cosificación es un olvido, la teoría del pensador francés aparece marcada por un no siempre velado ahistoricismo. El parentesco de la *sublimitas* lyotardiana con la experiencia religiosa ha sido denunciado, por ejemplo, por María Isabel Peña Aguado, quien calificó esta teoría, no ya de postmoderna o moderna, sino antes bien

¹¹ “It is now a commonplace of deconstructive thought to see the sublime as a point of fracture and fading, an abyssal undermining of metaphysical certitudes; but while there is much of value and interest in this view, it has served in effect to suppress just those modes in which the sublime also operates as a thoroughly ideological category” (Eagleton, 1991: 90).

¹² Lyotard juega con la ambigüedad del término: *infans* como “niño”, pero también, en el sentido etimológico, “el que no habla” -el que no ha ingresado al universo de lo simbólico-. De este modo, encuentra nuevos motivos para aprovechar la antigua vinculación entre sublimidad y silencio.

de *premoderna* (Peña Aguado, 1994: 114–5). Casi con la misma legitimidad podríamos definir las propuestas de Lyotard como primitivistas, en la medida en que encierran una tardía rehabilitación del *bon sauvage*, postura que acaba por distanciar al filósofo postmoderno de su “maestro” alemán, ya que Kant no solo tenía la más profunda confianza en el poder progresista de la razón, sino que además ha avalado con vehemencia el desarrollo de esa misma “segunda naturaleza” que Lyotard condena. La cultura, cuyos aportes celebra el humanista, ha sido censurada por Lyotard por sus efectos destructores sobre la originaria autonomía del hombre de la naturaleza —o, en nuestros días, del niño—. Nuevo Rousseau, Lyotard cree discernir en lo sublime la recuperación de esos dispositivos pulsionales que han sido acallados por la cultura; en *L'inhumain* se define la falsa humanidad del “domesticado” universo adulto por oposición a la libre indeterminación de los niños¹³. Los adultos deben observar a los niños con una melancolía similar a la que excita en el *sentimental* hombre moderno la contemplación de los más nobles monumentos del arte *ingenuo*; solo que la postura de Lyotard encierra un pesimismo que no se podría rastrear en Schiller. Para el crítico francés, la sociedad postindustrial representa el estadio histórico en que la humanidad ha alcanzado la absoluta liquidación de la naturaleza; en el mundo actual —el mundo de los adultos— el individuo es sometido a un inevitable proceso de adaptación a las normas de la realidad empírica, y la única forma de resistencia (uno de los términos más usados por Lyotard, basado en la categoría de *Widerstreit*, empleada por Kant en la “Analytik des Erhabenen”) se encuentra en esas instancias de éxtasis que aporta el arte sublime; por eso ha podido postular Lyotard la afinidad de la *sublimitas* con la “era de la técnica”. A la inhumanidad de la técnica, el arte moderno responde con la inhumanidad de lo “prehumano”; sublimidad y vanguardia son para Lyotard conceptos paralelos:

Il me paraît indispensable de repasser par l'Analytique du sublime [...] si l'on veut se faire une idée de ce qui est en jeu dans le modernisme, dans ce qu'on appelle les avant-gardes en peinture ou en musique [...]. Depuis un siècle, les arts n'ont plus le beau pour enjeu principal, mais quelque chose qui relève du sublime. Je ne tiens compte des courants actuels qui portent la peinture, l'architecture ou la musique vers un retour aux valeurs traditionnelles du goût: j'entends le trans-avant-gardisme, le néo-expressionisme, la nouvelle subjectivité, le post-modernisme, etc.: les néo— et les post— (Lyotard, 1988: 147).

Las reflexiones acerca de la administrada sociedad postindustrial bien podrían proveer materiales para una propuesta de acción contra el avance destructor de la “sublime” técnica. Pero la teoría de Lyotard supone la inexistencia de soluciones concretas: a pesar de la confesa adhesión a las tesis de la teoría crítica frank-

¹³ “Qu'appellera-t-on humain dans l'homme, la misère initiale de son enfance ou sa capacité d'acquiescer une 'seconde' nature qui, grâce au langage, le rend apte au partage de la vie commune, à la conscience et à la raison adultes? Que celle-ci repose et suppose celle-là, tout le monde l'accorde. La question est seulement de savoir si cette dialectique, de quelque titre qu'on la pare, ne laisse aucun reste. Si tel était le cas, il serait inexplicable, pour l'adulte lui-même, non seulement qu'il ait à lutter sans cesse pour assurer sa conformité aux institutions et même pour aménager celles-ci en vue d'un meilleur vivre-ensemble, mais que la puissance de les critiquer, la douleur de les supporter et la tentation de leur échapper persistent dans certaines de ses activités. Je n'entends pas les seuls symptômes et les seules déviations singuliers, mais ce qui, au moins dans notre civilisation, passe aussi pour institutionnel: la littérature, les arts, la philosophie. Il s'agit, là aussi, de traces d'une indétermination, d'une enfance, qui persiste jusque dans l'âge adulte. Il résulte de ces observations banales qu'on peut se prévaloir du titre d'humanité pour des motifs exactement inverses. Dénué de parole, incapable de la station droite, hésitant sur les objets de son intérêt, inapte au calcul de ses bénéfices, insensible à la commune raison, l'enfant est éminemment l'humain parce que sa détresse annonce et promet les possibles. Son retard initial sur l'humanité, qui en fait l'otage de la communauté adulte, est aussi ce qui manifeste à cette dernière le manque d'humanité dont elle souffre, et ce qui l'appelle à devenir plus humaine” (Lyotard, 1988: 11-12).

furtiana, Lyotard ha revocado el pensamiento utópico subyacente a las críticas de Adorno y Horkheimer; de la firme esperanza en la pacificación de la naturaleza enunciada por Adorno –por ejemplo– en el final del ensayo sobre la *Iphigenie* de Goethe, no queda aquí rastro alguno; la reconciliación con lo “enteramente otro” [das ganz Andere] se convierte en mera *anamnesis* de un irrecuperable pasado.

La selectividad con que Lyotard dispone del legado kantiano no es menos significativa que la que puede observarse en el aprovechamiento de la teoría kantiana. De los dos momentos identificados por Kant como constitutivos de lo sublime, Adorno ha decidido retener solo la inhibición [Hemmung] de las fuerzas vitales, emparentada con el sacrificio [Opferung] de la naturaleza y el “fracaso” de la imaginación; por tanto, ha determinado excluir la efusión de energía [Ergießung] capaz de devolver al sujeto una vitalidad aun mayor a la arrebatada por la *Hemmung* precedente. Aun cuando Lyotard aprueba este recorte del modelo kantiano¹⁴, rechaza la creencia en el potencial crítico del sujeto¹⁵; de ahí la ausencia de valores utópicos. Como Kant, Lyotard descubre en lo sublime un testimonio del sojuzgamiento de la realidad material; lo que en Adorno excita el deseo de una reconciliación con el mundo sensible, despierta en Lyotard un absoluto escepticismo: no es posible ya vivificar a la exánime naturaleza¹⁶.

Pero en Lyotard debemos ver un componente que, si bien se opone a los ideales kantianos, también diverge de las concepciones adornianas. La Escuela de Frankfurt han colocado especial énfasis en mostrar que el culto moderno del *retour à la nature* no representa la experiencia de lo salvaje, sino la teoría y la estetización de lo primitivo (es por eso que Horkheimer señala en su *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1969) que el primitivismo no consigue detener los efectos del proceso civilizatorio)¹⁷. Y así, puede verse que lo sublime transforma en fenómeno *estético* –i.e.: social– las cualidades adversas y amenazantes de la naturaleza, rebajándolas a fenómeno turístico y espectáculo para masas: aun lo salvaje pasa a ser instrumento de la civilización. Kevin Nevers ha señalado, basándose en numerosos documentos –sobre todo textos científicos y libros de viaje publicados durante los siglos XVIII y XIX–,

¹⁴ “Kant spricht von einer Beraubung der Freiheit, Lyotard bezeichnet das Primat der Vernunft im Falle des Erhabenen als gewalttätig und diktatorisch. Die Einbildungskraft wird dagegen als leidend vergewaltigt und erschöpft charakterisiert. Während Kant die Erweiterung der Einbildungskraft als positive Folge der Verlangens der Vernunft betonte, ist dies für Lyotard eine Bestätigung der Ohnmacht der Einbildungskraft[...] Kants Feststellung der unüberwindlichen Trennung zwischen dem theoretischen und dem praktischen Gebrauch der Vernunft, verwandelt sich bei Lyotard in die Problematik der Widerstreits. Damit zeigt Lyotard auch, was sein Anliegen bei der Wiederaufnahme des Erhabenen ist, denn er setzt den Akzent gerade nicht auf der Seite der Vernunft als Täterin, sondern viel eher auf der des Opfers - in diesem Fall der Einbildungskraft” (Peña Aguado, 1994: 97).

¹⁵ “Die Kategorie des Subjekts bleibt unkritisiert [...] Nur wenn er an der Repräsentation gezweifelt hätte, wäre Adorno darauf gekommen, dass das Subjekt -und folglich sein angeblicher Ausdruck- selbst Produkt und Hamsterer der Produktion ist und nicht Produzent” (Lyotard, 1978: 36).

¹⁶ Cf. en Peña Aguado: “[...]der Missbrauch der Natur ist für Lyotard viel mehr als Missbrauch. Die Natur wird nicht nur misshandelt, sie wird einfach geopfert. Eine Opferung, die bis zu ihrer totalen Vernichtung führt. Es besteht keine Möglichkeit der Wiedergutmachung. Es gibt keine Hoffnung auf Emanzipation, nicht einmal im Bereich der Kunst. Die Natur, das Sinnliche, ist tot” (Peña Aguado, 1994: 101).

¹⁷ Horkheimer estima que la oposición al progreso técnico a través del retorno a etapas primitivas solo logra conducir, de formas racionales, a formas bárbaras de opresión social. Solo se puede salvar la naturaleza a través de la emancipación del pensamiento independiente.

que la tecnología destructora de la naturaleza y la estetización de lo salvaje van de la mano: los avances tecnológicos y el progreso en el dominio de lo natural no reducen, sino que incrementan el mito¹⁸.

Lyotard no hace más que continuar con las líneas iniciadas por las corrientes hegemónicas de la sublimidad alemana, las cuales, según veremos en detalle, han proclamado –y a menudo ensalzado– la supresión de las necesidades sensoriales. Es significativo que el teórico francés no haya considerado la significación ideológica de la “Analytik des Erhabenen” dentro de la evolución histórica del pensamiento crítico alemán. En este sentido, podremos observar que la teoría kantiana de lo sublime se encuentra vinculada con una tradición de pensamiento espiritualista que acaso debería ser observada con mayor escepticismo.

Otros autores han escrito sobre lo sublime con un radicalismo aun mayor al de Lyotard, subrayando unilateralmente el –en sí, incuestionable– carácter autónomo del arte, pero olvidando que este es, al mismo tiempo (en términos que Adorno tomó prestados de Durkheim) un *fait social*. Un inmoderado esteticismo ha llevado a que la realidad histórica y social quedara reducida al nivel de mera manifestación artística. Entre los críticos alemanes, Karl Bohrer se ha destacado por recurrir a una estrategia tal; en uno de sus artículos más polémicos, incluido en una recopilación dedicada a la *sublimitas*, ha señalado que en las celebraciones del bicentenario de la Revolución Francesa ha podido verse la degradación de lo “sublime” revolucionario al carácter de mero entretenimiento o diversión: la amenaza latente tras la revolución política aparece ahora transfigurada –“sublimada”– bajo la apariencia “inofensiva” del espectáculo artístico. Lo curioso es que Bohrer extraiga, de esta diferencia entre el pasado y su moderna rememoración, una consigna general, que aplica a la propia revolución los principios del idealismo: la revuelta no ha sido un evento, sino una imagen, una fantasía. Lo sublime se torna un espectáculo pasivamente contemplado por los integrantes de una sociedad a la que podría designarse, en términos de Debord, como *société du spectacle*.

Pero más todavía: la revolución no ha sido –según Bohrer– el efecto de necesidades materiales; no es el producto de una lucha por la conquista de determinadas reivindicaciones económico-sociales o –cuando menos– de los esfuerzos de la burguesía por alcanzar el poder político y convertirse *de iure et facto* en clase dominante, sino la proyección de una fantasía: aquella que ha generado, en la mente de los revolucionarios, la evocación de la república romana. Bohrer cree adherirse a las ideas de Heine, cuan-

¹⁸ Nevers muestra que la dominación de la naturaleza acompaña su estetización. Así, en las *Letters concerning Taste*, de John Gilbert Cowper, la contemplación de una naturaleza sublime parece ser el prerrequisito de su sojuzgamiento bajo medios tecnológicos. Para las sociedades previas a la dominación instrumentalista, la naturaleza es lo mítico que despierta el temor religioso, en tanto la moderna visión estética (aun la sublime) supone una relación de dominio. Aun cuando el hombre se muestra débil ante la naturaleza, puede percibirse el presupuesto de la dominación, y eso se exhibe en la percepción estetizada de los escenarios naturales: “To extrapolate the topoi of aesthetic experience[...] form the perils of natural phenomena is to vindicate the incorrigibility of human agency and the irreducibility of human authority: to stylize seizure by terror is also to minimize the source of that terror; to assume the posture of vulnerability is likewise to assert the premise of invulnerability. But the fragile conventionality and fictionality of that experience would be unimaginable, even intolerable, in the absence of a substantive engagement with and negotiation of those phenomena. The sublime emerged, that is, as a condes-

do este se refiere a las ilusiones heroicas de Camille Desmoulins, y las califica de anacrónicas e idealistas. Solo que el propósito de Heine no consiste únicamente en señalar la fantasía de los ideales republicanos; también aspira a una desmitificación. También Marx ha aludido, en *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852), al necesario idealismo de la burguesía en ascenso; pero sin dejar de referirse tanto a la importancia de revelar y trascender esa ideología, como a la humana necesidad de apoyarse en tales ilusiones. El propósito de Bohrer diverge de Heine y Marx en dos importantes puntos. Por un lado, niega la posibilidad de una auténtica desmitificación, puesto que nada está por detrás de las ilusiones heroicas –i.e., no existe una realidad recubierta por el discurso republicano–; por otro, despoja a la ilusión de toda validez objetiva, la reduce al grado de experiencia estética, y degrada la experiencia estética al carácter de experiencia pasiva, totalmente desligada de la praxis social.

Bohrer arriba a la conclusión de que la teoría poética de Heidegger, con todo su énfasis sobre no representativa del lenguaje –las palabras no remiten a ninguna realidad externa, sino que se “comprenden a sí mismas” mejor de lo que alcanza a entenderlas el poeta¹⁹– consigue superar los límites de la ideología nacionalsocialista, a la que se adhería el filósofo. Puesto que, según Bohrer, al interpretar la poesía como lenguaje autónomo, como un sistema de signos que no reproducen el mundo ni remiten a un específico *Zeitgeist*, Heidegger libera al lenguaje poético de toda implicancia ideológica y permite que cumpla con su “pura” función artística:

Heidegger führt seine Darstellung der erhabenen Dichtungskonzeption... gegen jede Form der zeitgenössischen Vorstellung von “Repräsentieren”: Es gehe bei Dichtung überhaupt nicht um einen sogenannten “geistigen Gehalt” oder einen “Sinn”, den wir uns ausdenken sollten. Vielmehr ist es die Selbstreferenz der dichterischen Sprache, auf die er letztlich zielt: “das Sagen des Wortes” das uns erfasse: “Nicht wir haben die Sprache, sondern die Sprache hat uns, im schlechten und rechten Sinne” (Bohrer, 1989: 748).

Con tonos celebratorios refiere Bohrer los reproches de Heidegger frente a aquellos pensadores que ven a la literatura y al arte como formas de expresión o “reflejos” de las circunstancias históricas. Si el filósofo existencialista se ocupa específicamente de Spengler, Bohrer extiende esa censura a los críticos y filósofos “de proveniencia ideológica totalmente distinta”. Las diferencias ideológicas son secundarias frente al único detalle aparentemente importante, la concepción de la poesía como “lenguaje autónomo”. Que, en lo que respecta al arte, la ideología de autores y críticos es detalle accesorio, está suficientemente probado –según Bohrer– por la recusación heideggeriana de un filósofo que, como Spengler, se encontraba muy próximo a la propia ideología. Es comprensible que el supremo modelo de análisis literario sea, para Bohrer, el comentario de Heidegger al himno de Hölderlin “Der Ister”: “Auch wenn bei ihm dieses Jetzt einer existentiellen Zeitanalyse integriert wird, so ist es gleichzeitig doch auch als Indiz einer sprachlichen Autonomie des literarischen Sprechens erfasst, die ihr eigenes Ereignis bedeu-

condensation from a position of power or else as an indulgence in the anticipation of power, revealed by the technological capacity to demystify *nature*, concealed by the colonialist tendency to remystify *environment*. (Nevers, 1995: 21).

tet und sich nicht rückversetzen läßt als eine einfache symbolische Spiegelung der Epoche, als Repräsentanz” (Bohrer, 1989: 749).

No es casual que Bohrer impugne la filosofía hegeliana, precisamente por colocar el acento en las circunstancias históricas y por aspirar a una historización radical de las categorías filosóficas. También por haber iniciado una larga corriente interpretativa dedicada a poner de manifiesto las implicancias ideológicas, no solo de la expresión artística, sino también del conjunto de las formas de objetivación humanas. Bohrer, por su parte, ansía colocar la poesía a salvo de toda impura contaminación con la ideología²⁰: la genuina, primigenia naturaleza de lo sublime solo se pondrá de manifiesto una vez que se sustraiga a los “abusos” de la ideología, provenga esta de pensadores de izquierda o de derecha: “Wenn denn die besonderen Referenzen, sei es die linke Revolution oder die rechte Ontologie, unwiederholbar verbraucht sind, dann stellt sich das Interesse an einem radikalisierten, das heißt reinen beziehungsweise ästhetischen Modus des Erhabenen um so nachdrücklicher ein” (Bohrer, 1989: 750).

3. El particular ‘kantismo’ de Howard Caygill

En su *Art of Judgment* (1989) —un estudio sobre la evolución de la categoría de juicio estético en los ámbitos de Inglaterra y Alemania (y que concluye, una vez más, en la tercera crítica kantiana)—, Howard Caygill emprendió la tarea de indagar los presupuestos ideológicos de la estética de Kant; aun cuando no coincidimos con algunas de sus principales conclusiones, creemos que la obra del crítico británico ha aportado un instrumento primordial para dar cuenta de la significación histórica de la *Kritik der Urteilskraft*. El propósito de Caygill es explicar el nexo existente entre, por una parte, las teorías inglesas del gusto como un irracional *je ne sais quoy* (y su superación en Adam Smith) y, por otra, las teorías alemanas del juicio estético como “unificación de una multiplicidad” (y su superación en Herder y, sobre todo, Kant), con la orientación de los cambios históricos y sociales en ambos países. Caygill concluye que las diferencias entre la evolución de las estéticas inglesa y alemana deriva de sus diversos *ideales de comunidad*. Si la filosofía británica descuida la actividad de *subsumir* y privilegia la que consiste en *discriminar*, ello ocurre porque su objetivo político más inmediato es reducir la injerencia del Estado y desarrollar la economía privada. De ahí que, en la imaginación de los teóricos ingleses, el “juicio” de la sensibilidad, en toda su caótica diversión y particularidad, aparezca como más productivo que cualquier forma de absolutización. Pero de ello se deduce también su debilidad: puesto que solo capta la esencia de los juicios singulares, es incapaz de dar cuenta del pasaje de estos datos particulares a la universalidad (Kant negaba un estatuto filosófico a la teoría inglesa del gusto a causa de que esta no podía

¹⁹ Bohrer cita como ilustración, a la vez que como anticipo de la teoría de Heidegger, el siguiente aforismo de F. Schlegel: “daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden” (Bohrer, 1989: 748).

²⁰ Afirma Bohrer, a propósito de las variadas tentativas de Heidegger por dar cuenta de la poesía de Hölderlin: “Diese poetologischen Motive der zwischen 1934 und 1942 entwickelten ontologischen Exegese des Spätwerks Hölderlins könnten zumindest erkennen lassen, inwiefern eine der Hegelschen Modernitätsdefinition zuwiderlaufende, andere Modernität des

dar cuenta de la universalidad de sus juicios); así, el pasaje de lo particular a lo universal se produce, para los ingleses, a partir de una mágica providencia o un *je ne sais quoy*. Al providencialismo inglés se opone la rigurosa lógica subsuntiva alemana. La teoría wolffiana definía la belleza como resultado de la unificación de las partes individuales bajo un todo, sustrayendo a la armonía preestablecida de Leibniz su componente dinámico: no se trataba ya de una armonía de fuerzas, sino de la unidad de las partes bajo un todo. Pero Wolff es, al mismo tiempo, el principal representante de la *Polizeiwissenschaft*, cuyo principal objeto es asegurar la metódica subordinación de los particulares bajo la “universalidad” del control estatal. Esta inhabilidad para los juicios discriminativos se atenúa gracias a la influencia de Gottsched, de Bodmer y Breitinger y de Baumgarten. Recién en Herder tiene lugar la superación de las limitaciones de la estética alemana, tal como había ocurrido con Smith en el ámbito inglés. Así como el autor de *The Wealth of Nations* (1776) había logrado resolver las antinomias del providencialismo británico, Herder rebasa las dificultades alemanas para comprender el juicio discriminativo. Y la piedra de toque para dar cuenta del pasaje de la particularidad a la universalidad es el concepto dinámico de *producción*: las antinomias se resuelven cuando se deja de interpretar los actos humanos a partir de leyes trascendentes (la Providencia, el Monarca Absoluto) y se descubre que la teoría y la praxis — legislación y producción— se unifican en la constitución de la sociedad como conjunto de ciudadanos que actúan con vistas a un fin común: “They [the citizens] were not ordered as if on a visual surface by a superior eye, but were themselves both the material and the producers of their society” (Caygill, 1989: 184). De las alusiones a Herder se deduce que, para este, la superación de las antinomias entre las que se había debatido la estética precedente —los desgarramientos entre teoría y praxis, legislación y producción, subsunción y discriminación— solo puede ser lograda:

- a) *En forma dialéctica*: es decir, aboliendo la contraposición, puesto que, según Herder, solo se resolverán estas antítesis cuando la legislación no resulte de una Providencia irracional —i.e.: de una praxis no regulada— ni, por el contrario, de una ley especulativa y estrechamente racional, determinada por teóricos que no intervienen en la producción. La legislación debe deducirse de la praxis e influir retroactivamente sobre ella, lo cual solo ocurrirá cuando ambas actividades coincidan en el mismo sujeto.
- b) *A nivel de la sociedad*: el sujeto en el que Herder piensa no es el individuo aislado; sino la comunidad de los *citoyens* libres. Herder entiende que la humanidad se realiza a sí misma, y que por tanto deben provenir de ella misma sus determinaciones.

En *Der Junge Hegel* (1954) Lukács ha destacado el parentesco que en este punto existe entre Herder y Hegel, y que contrapone a ambos con la filosofía kantiana: mientras que Kant estudia los problemas morales desde la perspectiva del individuo, para Herder (como para Hegel más tarde) las cuestiones éticas deben considerarse siempre en relación con un sujeto colectivo y social. Esta orientación se explica, según Lukács, porque el punto de partida de las reflexiones herderianas es siempre la vida activa, la praxis social²¹. Si tenemos en

Erhabenen wieder konstruiert werden konnte, *ohne dass man dabei auf ideologisch fragwürdige Voraussetzungen bauen müsste*” (Bohner, 1989: 750; las cursivas son nuestras).

²¹ Lukács reconoce, al mismo tiempo, las limitaciones del “sujeto colectivo” herderiano: resulta imposible determinar la naturaleza de sus actos o las leyes a las que su actividad se encuentra sometida. En lo que puede verse que el pensamiento “social” de Herder vale, ante todo, como tentativas y presagio de desarrollos ulteriores.

cuenta las razones aducidas, solo podremos entender como un retroceso el siguiente paso de Caygill, que consiste en reabrir la escisión, luego de haberla superado apoyándose en Herder. Porque Caygill no avanza hasta Hegel, donde podría haber encontrado la continuación de los conatos dialécticos herderianos, sino que se detiene en Kant para destacar las ventajas del planteamiento aporético, que nuevamente establece escisiones “irreconciliables” entre categorías contrarias.

Es aquí donde se hace visible una contradicción en los planteos de Caygill: el mismo filósofo que minuciosamente analiza los correlatos ideológicos y políticos de las formulaciones estéticas, y que delata las limitaciones de las teorías que no se atreven a superar los límites dados, revela una ignorancia de sus propios supuestos. En efecto, Caygill retrocede ante las consecuencias de su análisis, y si luego de haber “avanzado” hasta Herder “retrocede” hasta Kant, ello se debe a que el modelo irrebasable es, según su perspectiva, la *sociedad civil*. Resultan, ahora, comprensibles, tanto la postulación de oposiciones estáticas, adialécticas, como la apología de la sociedad individualista (nótese que estos dos puntos son el reverso de las cualidades que hemos destacado en Herder). Por lo demás, Caygill se muestra dogmático al abordar la teoría kantiana: no la somete a crítica, sino que la considera —una vez más— “modelo insuperable”, cuyos principios no han de ser cuestionados. Dicho de otro modo: juzga a la filosofía de Kant tan irrebasable como la sociedad civil; lo cual no ha de resultar tan llamativo, puesto que ve en aquel al más notable representante filosófico de esta.

Uno de los mayores méritos de *Art of Judgment* radica en su disposición para explicitar los presupuestos ideológicos que en estudios anteriores se procuraba mantener en silencio. Ahora resta ocuparnos de aquellos estudios que, al querer trascender los límites de la sociedad civil, se han visto también forzados a superar los límites del kantismo. Entre ellos, cabe mencionar los intentos realizados por algunos estudiosos marxistas para dar cuenta de la significación ideológica de la sublimidad; pensamos, ante todo, en las contribuciones de Terry Eagleton²² y, en una medida algo menor, Fredric Jameson²³. No nos parece necesario desarrollar aquí *in extenso* las posiciones de estos críticos, ya que hay suficientes alusiones a ellas en el curso de nuestra exposición, y puesto que nuestras propias ideas sobre lo sublime alemán se apoyan por momentos en sus conclusiones. Oportunamente se hará referencia a los conceptos de aquellos; ahora solo querríamos indicar que tanto el pensamiento de Eagleton como el de Jameson se encuentran sustentados en conceptos elaborados por el llamado “marxismo occidental”²⁴, y ante todo por el iniciador de esta tradición. Nos referimos al joven Lukács, cuyas críticas a Kant no solo destacan la significación histórica del kantismo, sino que ayudan también a disipar las ilusiones creadas por los pensadores del postmodernismo.

²² Cf. Eagleton, 1991: 52-61 y 70-101) y en Eagleton, 1995: 35-53.

²³ Cf. sobre todo las reflexiones en torno a lo “sublime tecnológico” incluidas en el capítulo inicial (“The Cultural Logic of Late Capitalism”) de Jameson, 1991.

4. Kant, Lukács y el problema de la cosificación de la consciencia

Acabamos de decir que el marxismo occidental ha desplegado una de las tentativas de oposición más amplias y acertadas contra el dualismo kantiano. Por tanto, resulta llamativa la posición asumida por un pensador como Goldmann, quien afirma el carácter, no ya solo progresista, sino incluso desmitificador de la estética de Kant. En su *Introduction à la philosophie de Kant* (1948) Goldmann expone una interpretación de la *Kritik der Urteilskraft*, de acuerdo con la cual el análisis de la belleza desplegado en la última crítica representa uno de los primeros intentos de dar cuenta, sobre bases filosóficas, de la *cosificación*:

Cette analyse du beau comme représentation rapporté au sujet et qui ne désigne pas une qualité conceptuelle de l'objet est, à notre connaissance, une des premières analyses de la réification dans la philosophie. Aussi nous semble-t-il important de mentionner sa parenté avec les analyses ultérieures du fétichisme de la marchandise chez Marx et de la réification générale de la vie psychique chez Lukács (Goldmann, 1967: 245).

La forma en que se justifica ese carácter antifetichista de la "Analytik des Schönen" parece un tanto simplista: el subjetivismo kantiano representa el perfecto correlato, en el terreno de la estética, del análisis marxiano del fetichismo de la mercancía:

De même que, pour Marx, le prix, qui semble au premier abord une qualité objective des marchandises, n'est en réalité qu'une appréciation humaine et sociale, de celles-ci de même Kant montre que la beauté qui semble, au premier abord, être une qualité objective des objets beaux est, en réalité, un jugement humain porté sur eux (Goldmann, 1967: 245).

Goldmann pasa en silencio ciertos aspectos de la estética kantiana: la fundamentación subjetivista e idealista del juicio de gusto, la división de la unidad orgánica del hombre en un complejo de capacidades inconexas (el "saco de facultades anímicas" al que se refiere Hegel, siguiendo a Herder), el rebajamiento del sentimiento estético al nivel de experiencia contemplativa, la ponderación de la realidad trascendente y la postergación del mundo tangible. Esta es, ciertamente, una amplificación, y a la vez una deformación de los pensamientos desarrollados en el § 17 de la *Kritik der Urteilskraft*, donde se afirma que el ideal de lo bello solo encuentra su cabal plasmación en la figura humana; allí cree encontrar Goldmann la confirmación del humanismo kantiano, a la vez que la prueba irrefutable de que, según Kant, la obra artística es una realidad puramente cismundana:

Dans le domaine de l'esthétique [...] le seul où l'homme actuel peut -ne serait-ce que d'une manière subjective- atteindre l'absolu, il n'y a plus de place pour la divinité. Même les artistes les plus croyants et les plus pieux ont dû, chaque fois qu'ils ont voulu parler dans leur art de la divinité, représenter un homme (Goldmann, 1967: 250).

La lectura más elemental del pasaje correspondiente en la tercera crítica bastará para poner en claro que el propósito de Kant es diverso del que Goldmann le asigna. Para el filósofo, en la figura humana solo se encarna el ideal de belleza en la medida en que dicha figura provee una expresión adecuada de la ley moral; de ahí que, para percatarse del bien moral que sustenta las representaciones corporales, sea necesaria la unión de las ideas de la razón con el poder de la imaginación: de lo contrario, el espectador podría demorarse en la belleza empírica, sin elevarse desde aquí hasta la "verdadera" perfección inte-

²⁴ Cabe recordar que la designación de *marxisme occidental* fue empleada por primera vez por Maurice Merleau-Ponty en *Les aventures de la dialectique* (1955) para designar la tradición filosófica inaugurada por Lukács en *Geschichte und Klassenbewußtsein*.

rior; por otro lado, no debe olvidarse que el ideal de belleza *no* constituye, a diferencia de la idea normal de lo bello, un juicio de gusto puro.

Pero la obstinación en subrayar la terrenalidad de la experiencia estética, tal como se la concibe en la *Kritik der Urteilskraft*, conduce a Goldmann a realizar algunos artificios y a escoger, a veces, ejemplos poco felices para ilustrar sus conceptos. Si una de las pruebas de la cismundanía artística es que esta busca su ideal en la figura humana, en tanto solo la divinidad suministraba el modelo para los “cosificados” dominios de la razón teórica y práctica, habría que reconocer una cierta astucia en la prohibición hebrea de realizar imágenes de Dios, ya que toda representación corpórea —según estima Goldmann— constituye una amenaza para la trascendencia religiosa: “Du point de vue de la religion positive, les anciens Juifs avaient parfaitement raison d’interdire toute représentation imagée de Dieu. Dans la mesure où l’art approfondit la religiosité, il diminue la transcendance” (Goldmann, 1967: 250). Goldmann olvida que los pasajes del texto mosaico en que se formula la interdicción de forjar imágenes son, justamente, citados por Kant como instancias insuperables de sublimidad. Aquí advertimos que las interpretaciones de Goldmann, además de errar en la interpretación de la belleza, han dejado de lado el juicio estético sublime. Y es explicable, ya que difícilmente hubiera resultado posible conciliar esa lucha por presentar lo impresentable en la que consiste, según Kant, la *sublimitas*, con los principios proclamados por el autor de la *Introduction à la philosophie de Kant*. Goldmann no solo ha excluido una mitad importante de la experiencia estética, sino que —hecho aun más grave— ha soslayado aquella parte del juicio reflexionante estético que es, según veremos luego, la más importante y significativa en la tercera crítica.

No es casual que, al tratar de establecer un acuerdo entre Kant y la “filosofía de la cosificación” [Verdinglichung], Goldmann se apoye en textos muy tempranos de Lukács, compuestos antes de que este abandonase por completo su simpatía juveniles hacia el neokantismo, pero también antes de que desarrollara sus reflexiones originales acerca de la cosificación. Las ideas posteriores de Lukács acerca de Kant, pueden encontrarse en el ensayo “Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats”, incluido en *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), aun cuando podamos también hallar ciertos anticipos en *Die Theorie des Romans* (1914–1915; publ. como libro en 1920). En otro lugar hemos procurado mostrar hasta qué punto la ruptura con la tradición kantiana representa, no solo el *punctum saltans* de su evolución juvenil, sino que también determina, en ciertos aspectos, todo el desarrollo posterior del pensamiento ético y estético de Lukács²⁵. Aquí debemos encontrar la explicación de que la tragedia pierda parte de la importancia que poseía en las obras anteriores de Lukács, y que sea relevada por las formas de la épica grande: si, para el autor de “Die Metaphysik der Tragödie” (1911), la *Weltanschauung* trágica suponía la existencia de un hiato entre la inesencial empiria y la vida auténtica y cargada de sentido, po-

²⁵ “Vivencia trágica o plenitud épica. Un capítulo del debate Lukács-Adorno”. En: *Analecta Malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras XX*, 2 (1997): 611-623.

demos percatarnos de que estas propuestas remiten, en realidad, a la distinción kantiana entre realidad fenoménica y trascendental. Para el joven Lukács, como para Kant, los valores prescriptivos no se deducían de la realidad de hecho, sino que flotaban sobre ella como un inalcanzable *Sollen*. Pero, a partir de *Die Theorie des Romans*, la escisión entre esencia [Wesen] y vida [Leben], representativa de los tiempos modernos, se convierte para Lukács en indicio del desgarramiento de la vida social; de ahí que los esfuerzos del filósofo se orienten ahora hacia la recuperación de la “inmanencia del sentido” en la realidad visible. Los pasos que recorre el “espíritu” griego, desde la inmanencia del epos hasta la disociación entre vida real y destino trascendente manifestada en el arte trágico, y desde este hasta la dualista filosofía platónica —en que las esencias ultramundanas se divorcian de la realidad empírica— son los pasos que recorre la humanidad toda y que concluyen en la desventurada situación del hombre moderno, situación que encuentra su plasmación filosófica en el idealismo kantiano. La determinación idealista de unificar (o, mejor aun: recubrir) mediante leyes las contradicciones de la realidad tangible, se contrapone con la convicción lukácsiana de que es necesario alterar prácticamente las relaciones sociales existentes a fin de que se produzca el derrumbe de la legislación abstracta. Ese materialismo comenzará a aflorar de manera consecuente en el pensamiento de Lukács en los ensayos de *Geschichte und Klassenbewusstsein*.

Para el autor de esta compilación de ensayos, el sistema kantiano constituye la filosofía representativa por excelencia de la sociedad burguesa desarrollada, en la medida en que ella ha conseguido llevar al pensamiento las contradicciones que corresponden a esa formación social. Por eso, aun cuando supone una superación respecto de antagonismos entre los cuales había estado debatiéndose la filosofía burguesa precedente (como, por ejemplo, la antítesis entre racionalismo y empirismo), la filosofía de Kant encierra dualidades irrebasables desde una perspectiva idealista. Lukács ha apuntado que en ella conviven atisbos de materialismo con acercamientos a un idealismo subjetivo *à la Fichte*; conatos de pensamiento dialéctico junto con recaídas en el agnosticismo. Las oscilaciones son continuas, y a tal punto que cabría situar a los sistemas filosóficos inmediatamente subsiguientes teniendo en cuenta las diferentes posturas que han adoptado respecto de estas vacilaciones kantianas. De Kant parten, según Lukács, dos caminos diversos, que conducen, ya sea a la superación del pensamiento dualista a través de un materialismo consecuente, o bien a la profundización de las tendencias idealistas y subjetivistas anteriormente insinuadas. Pero la prueba más concluyente de ese carácter “representativo” de la filosofía kantiana procede, según Lukács, de que en ella podemos identificar las huellas de una cosificación idéntica a la que impera en el tráfico mercantil; la magnitud histórica de Kant, a la vez que sus ineludibles limitaciones, provienen de haber edificado un sistema que reproduce, en cada una de sus partes, la “fantasmal” estructura de la mercancía —en la que puede hallarse el modelo de todas las formas de objetividad y de subjetividad desarrolladas por la sociedad burguesa (Lukács, 1971a: 170)—.

El análisis lukácsiano de la cosificación es demasiado conocido como para que sea preciso exponerlo en detalle; señalaremos tan solo algunos pasos argumentativos generales a fin de poner en claro las

relaciones con la filosofía de Kant. De acuerdo con Lukács, la *Verdinglichung* —que existe en su forma genuina desde el momento en que se difunde universalmente el tráfico mercantil— consiste en que, bajo el capitalismo, ciertas relaciones entre personas asumen la ilusoria apariencia de una relación entre cosas: convertidos en mercancías, los productos de la actividad humana asumen una fantasmal objetividad [*eine gespenstige Gegenständlichkeit*] y parecen independizarse de sus productores. Esta ilusión es, en primer término, una derivación ideológica de la racionalización del proceso de producción: al suprimir la organización tradicional del trabajo, y al descomponer este en una serie de operaciones parciales y abstractamente calculables, hasta un punto tal que no resulte ya posible para el trabajador obtener una imagen total del desarrollo de la producción, la *ratio* capitalista no conduce solo a la eliminación de las propiedades cualitativas de los trabajadores, sino que además genera en estos la engañosa ilusión de enfrentarse con una objetividad cristalizada, de encontrarse sometidos a un sistema de leyes abstractas y conclusas en sí a las que deben subordinarse sin poder, a cambio, alterarlas para su beneficio.

Pero la eliminación de las diferencias particulares, cualitativas entre los trabajadores, y el establecimiento del trabajo humano abstracto, representan solo el lado subjetivo del proceso, cuya faceta objetiva es la eliminación de las peculiaridades materiales y singulares de las cosas —su *valor de uso*— en función de lo que hay en ellas de cuantificable, su *valor de cambio*. Si en la sociedad burguesa la cantidad lo es todo, y lo individual y cualitativo carece de real validez; si, por otra parte, únicamente importa encontrar leyes abstractas y universales capaces de suprimir, hasta donde sea posible, la arbitrariedad individual, entonces el sujeto tiene que quedar relegado a la condición de observador de acaeceres objetivos que no le es dado alterar. Esta es la situación a la que se ve condenado el trabajador que se enfrenta a la totalidad del proceso productivo; pero también aquella en la que se halla el burgués, paralizado frente al funcionamiento no solo autónomo e incontrolable, sino además abstracto de las leyes del mercado: allí, no menos que en el interior de la fábrica o de la institución burocrática, domina la correlación entre el detalle regulado y el todo casual; allí el sujeto se ve constreñido a la pasividad.

Frente a esta realidad cosificada, sujeta a leyes rígidas y formales, solo quedan para el sujeto dos alternativas: una es el aprovechamiento de las leyes para el propio beneficio, pero sin que sea posible ejercer, a través de la praxis, una influencia transformadora (*la postura técnica*); la otra es una retirada hacia la única esfera aparentemente sustraída a las determinaciones racionales y abstractas del mundo objetivo, es decir, hacia la propia subjetividad (*la postura ética*); en uno u otro caso, se mantiene intacta la apariencia cosificada de la realidad social. Que la escisión entre ambas posturas es un resultado de la separación del sujeto y el objeto de la producción, es algo que el propio Lukács pone en claro; acaso debamos agregar que esta desmembración es la base de toda una serie de antagonismos, ya que, como ha explicitado Youssef Ishagpour, “Toutes les autres antinomies: être/idéal, liberté/nécessité, fin/moyen, partie/tout, etc., sont liées à ce problème fondamental” (Ishagpour, 1973: 27). Digamos también que una de las derivaciones filosóficas de este desgarramiento es el divorcio, declarado por Kant, entre

los juicios de hecho y los juicios de valor –entre la actividad discriminativa del entendimiento y las determinaciones legislativas de la razón–. Goldmann, esta vez de manera, ha advertido que en la primera postura solo importan *los fines* y los medios constituyen, por comparación con estos, un componente inesencial y accesorio; en el segundo caso (tal como sucede con la *schöne Seele* censurada por el Hegel de la *Phänomenologie* tanto como por el Goethe de los *Wanderjahre*) son, en cambio, *los medios* el elemento trascendente al que no pueden menos que subordinarse los fines. Los límites del pensamiento de Kant se encuentran prescriptos por la postura esencialmente contemplativa del sujeto por él postulado, a la vez que por el carácter dado y “muerto” del objeto. De ahí que, para el autor de *Geschichte und Klassenbewusstsein*, la distancia que separa la postura técnica de la ética sea comparable con la que media entre la primera *Crítica* kantiana y la segunda.

Pero es en el formalismo kantiano donde más nítidamente se refleja la estructura de la mercancía. En lo que respecta al problema cardinal de la teoría gnoseológica (es decir: a la cuestión de saber en qué medida puede el entendimiento captar la “verdadera” esencia del mundo externo), Kant corona la evolución precedente del racionalismo europeo, el cual, al menos desde Descartes, se había diferenciado de los sistemas anteriores –solo parcialmente racionalistas– por su carácter *formal*, en cuanto filosofía de las formas del conocimiento, con exclusión del contenido concreto. La “revolución copernicana” llevada a cabo por Kant en el terreno del conocimiento, la idea de que el objeto del pensamiento puede ser conocido en la medida en que ha sido producido por las formas del pensamiento, es, en ese sentido, la consumación de una línea de desarrollo dentro de la filosofía burguesa para la cual solo posee validez lo que se deja explicar a partir de leyes abstractas y universales; aquello que, por el contrario, no puede retenerse en la red conceptual, queda excluido del pensamiento filosófico como un residuo carente de utilidad. Lo no mensurable, lo que no se deja explicar a partir de las categorías *a priori*, constituye para el hombre un *datum irrationale* situado fuera del campo del entendimiento. Lukács advierte en este formalismo gnoseológico la reproducción del formalismo mercantil: el entendimiento hace abstracción de las cualidades concretas de los objetos del conocimiento, de un modo similar a cómo la producción para el mercado, al reducir los objetos a su abstracto valor de cambio, elimina sus propiedades materiales, su “coseidad”. Especial relevancia tiene aquí el problema metódico de la *cosa en sí*; a pesar de la problematicidad del concepto, que aglomera, por otra parte, funciones diversas, Lukács ha apuntado que en él confluyen dos complejos de cuestiones:

Es ist vielfach versucht worden, nachzuweisen, daß das Ding an sich voneinander durchaus verschiedene Funktionen im System Kants ausfüllt. Das Gemeinsame dieser verschiedenen Funktionen ist darin auffindbar, dass jede je eine Grenze oder Schranke des abstrakten, formal-rationalistischen ‘menschlichen’ Erkenntnisvermögens darstellt [...] Kurz gefasst lassen sich diese Probleme auf zwei grosse – scheinbar – voneinander völlig unabhängige, ja einander entgegengesetzte Komplexe reduzieren: erstens auf das Problem der Materie (im logisch-methodischen Sinn), auf die Frage nach dem *Inhalt* jener Formen, mit denen ‘wir’ die Welt erkennen und erkennen können, weil wir sie selbst erzeugt haben; zweitens auf das Problem des Ganzen und das der letzten Substanz der Erkenntnis, auf die Frage nach jenen ‘letzten’ Gegenständen

der Erkenntnis, deren Erfassen erst die verschiedenen Teilsysteme zu einer Totalität, zum System der vollständig begriffenen Welt abrundet (Lukács, 1971a: 215).

El sustrato material y concreto, y la totalidad que une los sistemas parciales son, justamente, los dos complejos de problemas que la clase burguesa, según Lukács, no ha podido superar, tanto en el plano de la consciencia como en el de la praxis económica y política. Y esto se reproduce a los niveles más diversos: si pensamos en la organización capitalista de la producción, advertimos en ella,

1) Desde el punto de vista objetivo:

a) que la fabricación de mercancías necesita hacer abstracción del valor de uso de las cosas y atender solo a sus aspectos formalmente cuantificables (tal como el entendimiento descuida la materialidad de los objetos y se ocupa solo de sus estructuras lógico-formales);

b) que la descomposición del trabajo en tareas parciales y aparentemente inconexas, tal como hemos apuntado más arriba, hace para el individuo imposible captar el proceso productivo *como una totalidad*.

2) Desde el punto de vista subjetivo:

a) que el modo de producción capitalista necesita eliminar las diferencias entre las capacidades concretas de los sujetos de la producción, y establecer en su lugar el concepto de *trabajo abstracto*, racionalmente calculable y capaz de reducir lo individual y concreto bajo lo universal y formal;

b) que la necesidad de desarrollar facultades aisladas, impuesta por la división del trabajo, conduce a la desintegración de la personalidad conjunta del trabajador, *que tampoco puede ya ser percibida como totalidad*.

De aquí podemos deducir hasta dónde las dos cualidades cardinales (y complementarias) de la sociedad burguesa (el formalismo abstracto en los detalles y la inconcebible y casual articulación del todo) coinciden con la estructura dual de la cosa en sí kantiana. El interés de Kant por expulsar del cálculo racional todas las arbitrariedades accidentales, es semejante a la preocupación burguesa de desterrar las posibles contingencias del proceso de producción. Pero lo que ocurre en el terreno del conocimiento se extiende al campo de la práctica moral; los análisis de Lukács revelan que, en este plano, el pensamiento de Kant no se encuentra menos permeado por la cosificación de la sociedad: prueba de ello es la contraposición entre la “innoble” realidad empírica de la humanidad y su proyección ideal y abstracta. También aquí, al imponer las leyes universales sobre la realidad empírica y al postular la eliminación de lo fortuito, recae una vez más Kant en el pensamiento dualista y cosificador. Al considerar este punto, sería justificado complementar estos análisis con los desarrollados más tarde por Lukács en *Der junge Hegel*: Lukács vincula la relegación de lo concreto con la represión de la naturaleza: la expresión del desdén por lo material y particular es, en este plano, el sometimiento de las necesidades corpóreas e instintivas de los sujetos, es decir, de la naturaleza interna, de la misma manera que el desprecio de la naturaleza externa era el corolario de la filosofía teórica.

Lukács señala hasta cuál punto Kant, como luego Fichte, censuran el comportamiento moral de los hombres de su tiempo, pero preservando de toda crítica los fundamentos de la sociedad capitalista; de este modo, se presenta en ellos una contraposición entre la imagen sublimada de la sociedad burguesa, que se conduce de acuerdo con las supraterráneas normas del imperativo categórico, y la palpable realidad terrena, donde los hombres se dejan llevar por sus inclinaciones egoístas; y esta desavenencia entre los principios prescriptivos y la realidad concreta —entre los valores y los hechos— se reproduce en el interior de cada sujeto, donde, de acuerdo con la “moral autónoma”, la personalidad se escinde entre

el hombre moral y el sensible, entre el *homo noumenon* y el *homo phaenomenon*; el triunfo de la “verdadera” sociedad burguesa exige el sacrificio del segundo a manos del primero. Kant, por otra parte, no cree en la determinación histórica, ni en la contradictoriedad interna de los preceptos morales: las contradicciones de la sociedad burguesa “fenoménica” derivan de que los hombres no ordenan su actuación de acuerdo con los preceptos morales, pero estos son considerados como eternamente válidos y armónicos entre sí. Dicho de otro modo: los conflictos no provienen de la contradicción entre mandamientos morales, sino de la divergencia existente entre el sujeto empírico y el trascendental. Todo esto evoca la distinción entre el *bourgeois* y el *citoyen*, tal como fuera desarrollada por Marx en *Zur Judenfrage* (1844):

Wo der politische Staat seine wahre Ausbildung erreicht hat, führt der Mensch nicht nur im Gedanken, im Bewußtsein, sondern in der Wirklichkeit, im Leben ein doppeltes, ein himmlisches und ein irdisches Leben, das Leben im politischen Gemeinwesen, worin er sich als Gemeinwesen gilt, und das Leben in der bürgerlichen Gesellschaft, worin er als Privatmensch tätig ist, die andern Menschen als Mittel betrachtet, sich selbst zum Mittel herabwürdigt und zum Spielball fremder Mächte wird. Der politische Staat verhält sich ebenso spiritualistisch zur bürgerlichen Gesellschaft wie der Himmel zur Erde. Er steht in demselben Gegensatz zu ihr, er überwindet sie in derselben Weise wie die Religion die Beschränktheit der profanen Welt, d.h., indem er sie ebenfalls wieder anerkennt, herstellen, sich selbst von ihr beherrschen lassen muß. Der Mensch in seiner nächsten Wirklichkeit, in der bürgerlichen Gesellschaft, ist ein profanes Wesen. Hier, wo er als wirkliches Individuum sich selbst und andern gilt, ist er eine unwahre Erscheinung. In dem Staat dagegen, wo der Mensch als Gattungswesen gilt, ist er das imaginäre Glied einer eingebildeten Souveränität, ist er seines wirklichen individuellen Lebens beraubt und mit einer unwirklichen Allgemeinheit erfüllt (Marx/Engels, 1956: 354-355).

La respuesta más inmediata al dualismo kantiano la encuentra Lukács en la filosofía del joven Hegel: este ha conseguido develar la índole tiránica, “positiva”²⁶ de las máximas morales kantianas, pero mostrando a la vez que ese carácter opresor es resultado de la abstracción, del “legalismo” de los imperativos éticos. Según Hegel, la solución de los conflictos éticos no puede consistir en la sustitución del estado real y presente por una situación ideal, “puramente pensada”; el filósofo comprende que las máximas morales no son realidades eternas e inmodificables, sino principios dinámicos, que tienen que ser alterados cuando las circunstancias históricas se modifican: un mandamiento que parece justo en un contexto histórico-social específico, puede resultar inmoral en una coyuntura diversa; el valor de un precepto no se deduce de su significado individual, sino de su relación con el *totum* social correspondiente. Y, como el joven Hegel, también Lukács estima que un requisito *sine qua non* para resolver las contradicciones de la sociedad burguesa es la anulación de la indiferencia de la forma hacia el contenido. Solo una moral que parta de las condiciones concretas de la *vita activa*, y que a la vez se oriente a la transformación de esta, podrá disipar las aporías del pensamiento y el ser social burgueses.

Pero si la cosificación se manifiesta en cada una de las dos primeras *Críticas*, también se extiende a la relación entre ambas; o —dicho más claramente— la actitud formalista determina además las mutuas relaciones entre entendimiento y razón: coloca al primero por debajo de la segunda, de un modo pare-

²⁶ En el capítulo próximo nos referiremos más concretamente al significado y función del concepto de positividad en la filosofía hegeliana.

cido a cómo la realidad fenoménica es subordinada bajo las determinaciones trascendentes del *mundus intelligibilis*. En *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Lukács no se ocupa de extender las consecuencias de este análisis a la *Kritik der Urteilskraft*, como tampoco lo hace en los comentarios acerca de la filosofía kantiana desarrollados en *Der junge Hegel*; por otra parte, en las investigaciones específicas sobre la estética kantiana –por ejemplo, la desplegada en *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* (1957)– tampoco encontramos alusiones detalladas al problema de la *Verdinglichung*, si se exceptúan las alusiones a la incapacidad kantiana para dar cuenta del tránsito de lo particular a lo universal. Y, sin embargo, la tercera *Crítica* no se encuentra menos penetrada por la reificación que las dos grandes obras precedentes. Nos ocuparemos de demostrarlo, con especial atención a la “Analytik des Erhabenen”, en el capítulo dedicado a Kant; baste con adelantar dos evidencias: por un lado, la eliminación del “placer inmediato”²⁷; de acuerdo con la óptica trascendente escogida por Kant, la gratificación de la sensibilidad (enlazada con lo “meramente” agradable) tiene que ser expulsada del juicio reflexionante estético como un elemento empírico y, por tanto, indigno del tratamiento filosófico más elevado. Veremos oportunamente en qué medida este menosprecio de lo empírico reproduce el desdén por lo material y concreto, por la naturaleza y, a la vez, por lo casual y contingente que –según acabamos de ver– constituye uno de los elementos más característicos del pensamiento de Kant; agreguemos, como segunda anticipación, que también en la oposición entre lo bello y lo sublime es posible rastrear las huellas del “dualismo espiritualista” kantiano: según veremos, lo sublime supera a lo bello de manera *análoga* a cómo el natural reino de los fines es superado por la incorpórea e “informe” racionalidad; no es accidental que la belleza ligue la imaginación con el entendimiento, en tanto que, en lo sublime, la *imaginación* establece su acuerdo con la suprasensible razón.

5. Kant: ‘Erhabenheit’, individualismo y recusación del ideal comunicativo

De la división del hombre en sus “componentes” *bourgeois* y *citoyen*, y de la degradación de este último al rango de proyección idealizada, se deduce que el sujeto de la sociedad burguesa es un sujeto privado, individual, para el cual se encuentran cerradas las posibilidades de acceso *inmediato* a la vida pública. O, dicho de otro modo, su praxis material está ligada a la actividad privada, en tanto la vida social y comunitaria se proyecta como una fantasía o *desideratum*: en todo caso, como una representación puramente pensada –no una situación *de hecho*, sino un *valor*–. La experiencia estética, tal como la concibe la filosofía kantiana, coincide con esta caracterización²⁸. El sujeto de la experiencia artística es en Kant un individuo aislado, aun cuando el filósofo

²⁷ Empleamos este término en el sentido que le concedió Marcuse en su *Eros and Civilization* (1953), pero también aprovechando las hipótesis planteadas por Horkheimer en su ensayo temprano “Egoismus und Freiheitsbewegung” (1936).

²⁸ Las peculiaridades de la estética kantiana pueden advertirse mejor si se las contrasta con otras concepciones del efecto artístico, en las que sí se contempla la necesidad de un arte que 1) no sea percibido en forma puramente pasiva y 2) exija la participación activa del espectador, o –más todavía– la supresión de la distancia entre artista y público. Piénsese, a propósito de ello, en la célebre *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*, en que Rousseau repudia el teatro moderno por su carácter de expe-

fo postule la pretensión de universalidad de los juicios artísticos: en todo caso, la justificación de ese pasaje de la particularidad a la generalidad permanece como un misterio o un *je ne sais quoy*, del mismo modo que es un enigma para la economía clásica el mecanismo por el que se produce, en el mercado, el pasaje de los intereses privados a la resultante global²⁹.

La distancia entre el genio y el hombre corriente puede explicarse en términos similares: para saltar de las regulaciones por las que se rige el gusto del hombre medio a la libre creación del genio, Kant necesita recurrir a soluciones providencialistas; al eliminar la *dynamis* de la práctica social, recae en hiatos, superables solo por medio de compromisos. Pero entre la percepción artística del hombre cotidiano y la actividad "natural" del genio reaparecen las dificultades ante las que se encuentra Kant toda vez que tiene que explicar el tránsito de lo empírico a lo trascendente —de los hechos a los valores—: puesto que el lado empírico (que corresponde al *homo phaenomenon*) carece de validez ante el idealmente proyectado *homo noumenon*, se entiende que al hombre corriente se le niegue sentido y valor ante las creaciones del genio (o que, en todo caso, el primero sea relegado a una función pasiva, como espectador de los productos realizados por el segundo).

De lo anterior podrá concluirse cuál es el modo en que Kant concibe la práctica artística: solo reconoce validez a sus formas más "puras" o "elevadas" de objetivación, impugnando todas las manifestaciones de la praxis humana en que el arte se "degrada" por el contacto con los intereses de la vida mundana. De este modo, el arte no responde a necesidades de la cotidianidad, sino que posee una finalidad propia; existe por sí solo y fuera de contacto con el conjunto de las facultades del hombre (de ahí que se encuentre Kant en la necesidad de "crear" una nueva facultad anímica referida a la experiencia estética). Los defensores de Kant señalan que es en la *Kritik der Urteilskraft* donde se consuma la emancipación de la estética como disciplina autónoma: allí obtiene justificación el alejamiento del arte respecto de la vida práctica y la pérdida de función de la obra artística, que se convierte ahora en un artefacto autotélico. De esta teoría se siguen varias consecuencias, y la primera de ellas es *la recusación de todo ideal comunicativo*³⁰. Que el proceso iniciado por Kant conduce a una concepción elitista de la obra de arte, es algo que veremos con mayor claridad en el romanticismo de Jena. Kant había separado al genio del hombre corriente; Novalis afirma que este carece de facultades para percibir el efecto artístico. Para Baumgarten, la estética —en tanto ciencia del conocimiento sensitivo— está presente en las actividades humanas más alejadas de la creación artística; el romanticismo, en cambio, restringe esa experiencia a los "creadores". En Kant y en sus continuadores, el arte cumple con sus fines cuando se aleja de la vida corriente. Aquí se ve hasta qué punto idealismo e inmanentismo van de la mano, y de qué modo ambos colaboran a favorecer un arte desinteresado por la *vita activa*.

riencia privada, y por sumir al espectador en la pasividad y el olvido de sus semejantes. A cambio, propone una labor pública y participativa, donde intervienen como "creadores" el conjunto de los ciudadanos: como en Herder —y en oposición a Kant— la praxis colectiva aparece aquí como el factor que supera las antinomias.

²⁹ Es este hiato el que Adam Smith —como señala Caygill— busca salvar apelando a la invisible "mano de Dios".

Así se explica una de las determinaciones kantianas que más directo influjo ejercen sobre su concepción de lo sublime: nos referimos *al desprecio por la retórica*. Cabe indicar que la retórica había sido concebida, desde sus orígenes en la antigüedad clásica, como una “lógica de lo plausible”, orientada a la atención de las prácticas discursivas *sub specie persuasionis*. Su campo de acción era (por oposición a la dialéctica) la vida activa y cotidiana, y los argumentos retóricos extraían sus máximas de la opinión —la *doxa*—. Para el idealismo kantiano, cualquier destreza artística que se encuentre ligada a la vida corriente y a la praxis debe quedar excluida, del ámbito de la estética; por tanto, se entiende que Kant inaugure, para la estética idealista, una tradición de desprecio del *ars rhetorica*³¹. La eclosión de la retórica llega —según él— a su punto máximo precisamente en el momento de la decadencia moral y política de la sociedad antigua:

Auch erhob sie sich nur, sowohl in Athen als in Rom, zur höchsten Stufe zu einer Zeit, da der Staat seinem Verderben zueilte und wahre patriotische Denkkungsart erloschen war. Wer, bei klarer Einsicht in Sachen, die Sprache nach deren Reichtum und Reinigkeit in seiner Gewalt hat und, bei einer fruchtbaren, zur Darstellung seiner Ideen tüchtigen Einbildungskraft, lebhaften Herzensanteil am wahren Guten nimmt, ist der *vir bonus dicendi peritus*, der Redner ohne Kunst, aber voll Nachdruck, wie ihn Cicero haben will, ohne doch diesem Ideal selbst immer treu geblieben zu sein (Kant, 1959: § 53, 185)³².

El reproche del “engaño artificial” desarrollado en la tercera *Crítica* habrá de encontrar eco en Hegel, para quien la obra de arte sobrepasa “el terreno de lo relativo”; la retórica, que se orienta hacia fines particulares y prácticos, es situada fuera de los límites de la estética, cuyo campo debe limitarse a esa “finalidad sin fin” que es, para la tradición idealista, la obra de arte. Junto con el cristianismo antiguo y el cartesianismo —de cuyos argumentos se nutre—, el idealismo alemán es una de las grandes corrientes antirretóricas. Y en tal medida, que sus objeciones han impregnado buena parte de la tradición materialista, sobre todo en aquellos de sus representantes que han mantenido un mayor contacto con la filosofía clásica alemana. Pero la aversión kantiana y postkantiana hacia la retórica se basa en argumentos idealistas. Y ello, antes que nada, porque en su base se encuentra una inmoderada exaltación del individualismo. En la antigüedad clásica, (y aun en tiempos modernos, aunque en forma desigual y esporádica), el estudio de la oratoria y la *performance* retórica representaban una de las principales herramientas con que contaba el sujeto para desempeñarse en la vida pública: lo que se explica por el grado en que las democracias antiguas exigían de todos los ciudadanos una participación activa en los asuntos del Estado. Un síntoma característico del individualismo moderno es el repliegue hacia la esfera privada —ya se trate del ámbito privado de la economía o de la esfera doméstica—. Los ataques

³⁰ También habría que vincular con este proceso una pérdida de vinculación entre la producción literaria y la reflexión teórica sobre esta que se expresa muy bien en la sustitución de la *poética* por la *estética*, pérdida de vinculación que, tal como indica Werner Jung, comienza a acrecentarse a partir de mediados del siglo XIX (Jung, 1997: 114)

³¹ “Rednerkunst (*ars oratoria*) ist, als Kunst sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen[...] gar keinen Achtung würdig” (Kant, 1959: § 53, 185).

³² Error histórico de Kant, tal como lo ha advertido Florescu: “L’affirmation que le point maximum dans l’ascension de la rhétorique est atteint justement à l’époque de la décadence d’Athènes et de Rome ne correspond pas à la réalité. Kant a en vue l’*épidictique*, un genre oratoire dominant après l’écroulement de la démocratie antique. Le vrai point maximum de l’art oratoire antique est marqué chez les Grecs par Périclès et Démosthène, et chez les Romains par Cicéron. C’est donc à l’époque précisément où la démocratie fail l’effort suprême pour survivre. S’il faut à tout prix employer le concept de *décadence*, cela ne vaut que pour l’époque des empires et surtout pour celle où ils cèdent sous les coups répétés des ‘barbares’”

de Kant podrían entenderse, no tanto como lucha frente a una amenaza latente y concreta, sino como un alegato a favor del *status quo*. En períodos anteriores a la autonomización de la estética, la retórica subsistía en sus aplicaciones literarias, como preceptiva para la práctica compositiva y como teoría del estilo: privada de las funciones persuasivas, pervive en la literatura, desarrollando solo sus partes secundarias. Ahora, la desaparición (europea) o la inexistencia (alemana) de una esfera pública, y la ausencia de un público tradicional y establecido (Habermas, Szondi) vuelven inútil, no solo el estudio y el cultivo de la oratoria política, sino también la conservación del ideal pragmático de la obra de arte. Una vez que el artista pierde contacto con un público no iniciado (es decir: ahora que no escribe “para nadie en particular”) el interés se desplaza del efecto sobre el receptor al concepto de la obra de arte como artefacto autónomo, como “finalidad sin fin”. Por ello, detrás de las teorías “autotéticas” debería verse, no ya una actitud prescriptiva y un consejo para la formación futura de la creación estética, sino una descripción del estado de hecho en que se encuentran la literatura y el arte. Es oportuno, en relación con este punto, considerar el capítulo “Pourquoi les Français ne rendent-ils pas justice á la littérature allemande?” del *De l'Allemagne* (1813)³³ donde Mme de Staël enfrenta la orientación pragmática –social, comunicativa– de la literatura francesa, nacida en círculos y salones, alimentada por periódicos y revistas, con el retraimiento del escritor alemán, que ignora la vida en sociedad³⁴ y carece de público estable³⁵. Los alemanes, que viven en soledad y no escriben para ningún destinatario en particular, tienen (según la autora) incomparables ventajas frente a los franceses: mayor libertad de imaginación, independencia de la tiranía del público, capacidad de invención formal. Quien recuerde los problemas que debieron afrontar Lessing y otros ilustrados alemanes para alcanzar cierta independencia y libertad de expresión, sin haber podido jamás liberarse totalmente de las limitaciones impuestas por el mecenazgo y el control estatal, comprenderá cuánto más ventajosa era la situación del escritor francés o inglés que escribía para el mercado. En todo caso, Mme. de Staël señala algunos rasgos específicos de la literatura alemana, que apuntan en el sentido que venimos señalando:

(Florescu, 1982, 134). Agreguemos que el ideal del orador sin arte coincide muy bien con el modelo de la retórica pietista, al que nos referiremos más tarde al hablar sobre Pyra.

³³ La obra ya había sido editada –pero prohibida– en 1810.

³⁴ “Les écrivains français sont toujours en société, alors même qu'ils composent, car ils ne perdent pas de vue les jugements, les moqueries et le goût à la mode, c'est-à-dire l'autorité littéraire sous laquelle on vit à telle ou telle époque.. En France, on ne lit guère un ouvrage que pour en parler; en Allemagne, où l'on vit presque seul, l'on veut que l'ouvrage même tienne compagnie; et quelle société de l'âme peut-on faire avec un livre qui ne serait lui-même que l'écho de la société! Dans le silence de la retraite, rien ne semble plus triste que l'esprit du monde. L'homme solitaire a besoin qu'une émotion intime lui tienne lieu du mouvement extérieur qui le manque” (Staël, 1968: 1, 160).

³⁵ “Un auteur allemand forme son public; en France le public commande aux auteurs. Comme on trouve en France un beaucoup plus grand nombre de gens d'esprit qu'en Allemagne, le public y est beaucoup plus imposant, tandis que les écrivains allemands, éminemment élevés au-dessus de leurs juges, les gouvernent au lieu d'en recevoir la loi. De là vient que ces écrivains ne se perfectionnent guère par la critique: l'impatience des lecteurs ou celle des spectateurs ne les oblige point à retrancher les longueurs de leurs ouvrages, et rarement ils s'arrêtent à temps, parce qu'un auteur, ne se lassant presque jamais de ses propres conceptions, ne peut être averti que par les autres du moment où elles cessent d'intéresser. Les Français pensent et vivent dans les autres, au moins sous le rapport de l'amour propre; et l'on sent, dans la plupart de leurs ouvrages, que leur principal but n'est pas l'objet qu'ils traitent, mais l'effet qu'ils produisent” (Staël, 1968: 1, 160).

- a) la oscuridad, “permitida” por la indiferencia (voluntaria o involuntaria) del escritor ante las aptitudes y conocimientos del público;
- b) el desdén frente a las “ideas comunes” (la “doxa”);
- c) preferencia del contenido por sobre la forma y relativo desinterés ante las cuestiones de estilo;
- d) complacencia en la introspección y proclividad a las emociones fuertes e intensas, antes que a los hábitos comunicativos y el trato social;
- e) misticismo y preponderancia unilateral a lo fantástico y maravilloso.

Cabe notar que Staël, que defiende todas estas cualidades desde una postura favorable al romanticismo, incluye en la misma obra una larga y elogiosa reseña de la filosofía kantiana. Estas cualidades, antirretóricas y anticomunicativas habrán de intensificarse con la primera generación romántica: así, con las críticas novalisianas a la retórica (definida por Novalis como diametralmente opuesta a la poesía), el rechazo de la comunicación con el público, la oscuridad y el elitismo (pensemos en la concepción del poema como jeroglífico y en la composición de textos en clave, una de cuyas expresiones es la *Lucinde* de Friedrich Schlegel), el irracionalismo y la negación de la preceptiva estilística. En último término, hay que señalar que todos los componentes de esta nueva configuración de la literatura y el arte concurren en las versiones alemanas de lo sublime (baste con pensar que la oscuridad, la introspección y la negación de la vida social, la soledad y el misticismo son elementos adscriptos a la *sublimitas* estética).

6. Autotelismo y destrucción de la ideología

Puede comprenderse, pues, que no solo existen condiciones sociales, sino además razones ideológicas para justificar la defensa del ideal autotélico. El apartamiento de las prácticas de elocuencia y la proclamación del arte puro están al servicio de prácticas ideológicas precisas. El fomento de una literatura que evita la contaminación con lo social y que rehusa las tentativas de influir sobre la vida pública, no solo es consecuencia del desarrollo de la sociedad individualista, sino que, inversamente, representa también una estrategia persuasiva para justificar el estado de las cosas. Con esto se revela un hecho que volveremos a observar: los ataques más encendidos contra la retórica acaban por confirmar sus alcances e importancia³⁶. Dieter Breuer ha señalado que el ideal autotélico de la obra artística es una derivación de la voluntad consciente de limitar el interés de los individuos por las cuestiones de la vida pública: la teoría estética sirve

para hacer creer en un arte ‘apolítico’, es decir que no molesta el orden social [...]. Un ulterior desarrollo de la teoría retórica no solo no es de interés en el sentido de la poetología dominante y tendría solamente carácter anticuario, sino que en última instancia sería también peligroso: ya no integrada en la poesía dominante o en los programas sociales, la retórica como teoría de las condiciones y posibilidades de aprovechar al máximo persuasivamente las respectivas situaciones de comunicación, se ha convertido en un saber de dominación y como tal justamente es fácil de proteger mediante la propagación de un culto idealista del arte (en el que la ‘obra de arte’,

³⁶ Podría objetarse a nuestra afirmación que los argumentos kantianos en la *Kritik der Urteilskraft* no rechazan de plano el *ars rhetorica* ni niegan abiertamente su existencia, sino que tan solo la excluyen del ámbito de la estética filosófica. Sin embargo, el fin último del enjuiciamiento de Kant es destacar el abuso moral que implica el aprovecharse de las “debilidades” del auditorio: lo que nos parece confirmado por el hecho de que el filósofo identifique el florecimiento de la retórica con la disolución moral y política de los estados antiguos. Kant, por otra parte, parece entender (como luego Hegel) que los razonamientos filosóficos, por cuanto buscan indagar las verdades trascendentes, se colocan por encima de los intereses cotidianos y empíricos, con lo que no solo el arte, sino también el pensamiento filosófico se encuentran sustraídos a los efectos de una lógica argumentativa.

el Estado y el 'genio' del hombre de Estado se encuentran integrados). El desprecio por la retórica del creador más exitoso de la época, Bismarck, es en este sentido un ejemplo instructivo (Breuer, 1976: 134-5). Heine advirtió en el ideal autotélico la herramienta de un régimen que impedía la injerencia del individuo privado en las cuestiones de la vida política, y señaló la importancia que ha tenido en aquel ideal la orientación idealista de los estetas. El culto idealista de la obra de arte vela por los intereses de un sistema que ansía propiciar la distracción y el olvido; deslumbrados por la belleza pura de los artefactos estéticos, los ciudadanos postergarán el espanto ante la prosaica fealdad de la vida diaria:

Für die Kunst wird jetzt in Deutschland alles Mögliche gethan, namentlich in Preussen. Die Museen stralen in sinnreicher Farbenlust, die Orchester rauschen, die Tänzerinnen springen ihre süssesten Entrechats, mit tausend und eine Novelle wird das Publikum ergötzt, und es blüht wieder die Theaterkritik. Justin erzählt in seinen Geschichten: Als Cyrus die Revolte der Lydier gestillt hatte, wusste er den störrigen, freyheitsüchtigen Geist derselben nur dadurch zu bezähmen, dass er ihnen befahl, schöne Künste und sonstige lustige Dinge zu treiben. Von lydischen Emeuten war seitdem nicht mehr die Rede, desto berühmter aber wurden lydische Restaurateure, Kuppler und Artisten (Heine, 1979: 179-180).

Heine no recomienda el concepto utilitario del arte que propugna el filisteo, y que con igual facilidad podría colocarse al servicio de los poderes establecidos; tan solo aspira a evitar los efectos ilusionistas que podrían (y desearían) provocar las teorías idealistas. Heine señala, en el mismo artículo, que los grandes filósofos idealistas —y es revelador que mencione primordialmente a idealistas objetivos, como Hegel y Schelling— son, aunque de un modo indirecto y encubierto, auténticos intelectuales orgánicos del Estado Prusiano.

El racionalismo moderno no solo ha constituido uno de los principales enemigos de la retórica, sino que, en su exaltación de la claridad y distinción como rasgos determinantes de todo conocimiento verdadero, ha desechado aquellas formas de pensamiento que rigen los campos de lo cotidiano y de la *vita activa*. Su actitud ante la *ideología* es resultado de esta postura básica: de los dos sentidos que incluye el término, el racionalismo solo ha retenido el negativo —el de *falsa consciencia*— soslayando su faceta positiva: el de constituir una visión del mundo. Las ideologías son reducidas a “perturbaciones del intelecto”, que deben ser desterradas por el conocimiento científico; para los creadores mismos del término ideología (Destutt de Tracy y los *idéologues*) quedan fuera de la consideración filosófica —y deben ser eliminados— todos los aspectos de la experiencia de una comunidad que no se dejan reducir a los criterios de verdad propios del método científico. Los racionalistas desprecian lo que no puede sujetarse en una red conceptual; olvidan que las ideologías son estructuras de sentimiento diversas de la comprensión científica, y que no se encuentran sustentadas por la consciencia, sino por experiencias comunitarias. En palabras de Althusser, “ces représentations n’ont la plupart du temps rien à voir avec la ‘conscience’: elles sont la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c’est avant tout comme *structures* qu’elles s’imposent à l’immense majorité des hommes, sans passer par leur ‘conscience’” (Althusser, 1965: 240). Uno de los principales enemigos de las ideologías es, entonces, aquella forma extrema del científicismo que no reconoce lo que es distinto de su propia forma de pensamiento; la ideología no se opone a la ciencia como la mentira a la verdad: expresa una relación con el mundo que a menudo no puede ser sometida a criterios de verdad y falsedad ni interpretarse en términos constataivos; abarca sentimientos y detalles tan contingentes como la opinión, la fe o el *sensus communis*. Althusser ha destacado que en

ella: “le rapport réel est inévitablement investi dans le rapport imaginaire: rapport qui *exprime* plus une *volonté* [...] voire une espérance ou une nostalgie, qu’il ne décrit une réalité” (Althusser, 1965: 240); pero señalando al mismo tiempo que las ideologías expresan una voluntad, una esperanza o una nostalgia, que ningún cambio histórico podrá suprimir. Los propulsores de la muerte de las ideologías recaen en la misma falta de autoconsciencia que ya afirmamos a propósito de la retórica: porque, de acuerdo con Althusser, solo una concepción ideológica del mundo puede imaginar una sociedad en que la ideología sea reemplazada por la ciencia; la ideología no es una aberración o excrecencia contingente de la historia, sino una estructura esencial.

Nuestra última asociación entre retórica e ideologías no es arbitraria. Puesto que, si el enemigo de una y otra es el cientificismo, la razón es que ambas pertenecen a un mismo campo de acción: el de la vida práctica y comunitaria³⁷, en que predomina la opinión no formalizable, y cuyas contradicciones no pueden ser expuestas ni resueltas a partir de criterios científicos, sino de acuerdo con una lógica argumentativa.

Decíamos que en Kant, como en la tradición racionalista que lo precede, existe una ceguera permanente respecto del carácter ideológico del propio pensamiento. En la historia de lo sublime, tendremos ocasión de constatar una y otra vez la verdad de esa afirmación: puesto que, en los distintos planteos, es siempre visible el propósito de emplear esa vivencia estética para fines ideológicos particulares. Así, por ejemplo, para los pietistas de Halle, las manifestaciones de la sublimidad, en que naturaleza o arte se muestran como “antiestéticos” –amenazantes o desagradables–, permitían una justificación del arte que eludiese las críticas de una religiosidad “puritana”, que había descartado el arte bello por propiciar la sensualidad y el contentamiento con lo mundano. Pero este “uso” de lo sublime –que, como puede verse, está integrado a una estrategia de persuasión– es muy diverso del que había realizado Burke, para quien *lo sublime* representaba una alternativa ante la pasividad, el “afeminamiento”, el deleite en el confort y la disipación sensible que triunfaban, según él, en la Francia postrevolucionaria. O de la Roma republicana tardía, para la cual el asianismo y el estilo retórico patético y sublime servían al propósito ideológico de construir una imagen de la *latinitas* totalmente contrapuesta al modelo más antiguo heredado de Grecia.

³⁷ Recuérdesse que estos dos puntos son aquellos en que habíamos basado nuestra oposición entre Kant y Herder.

CAPÍTULO I

ELEVACIÓN ARISTOCRÁTICA Y *SUBLIMITAS* BURGUESA:

FUNCIÓN DE LA “*QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES*”

EN LA FORMACIÓN DE LA SUBLIMIDAD MODERNA.

SUS REPERCUSIONES EN ALEMANIA

1. El momento corneilleano: tragedia heroica y moral aristocrática

Un análisis exhaustivo del surgimiento y desarrollo de lo sublime en Alemania no puede dejar de comenzar por un cotejo con las peculiaridades originarias de la *sublimitas* francesa. Hay para ello razones fundadas. En primer término, es a partir de la consideración de modelos franceses que se suscita en el ámbito de habla alemana un interés por el problema: según se verá, la “tragedia sublime” de Corneille provee la base para las discusiones de Bodmer con Calepio y para el epistolario mantenido por Lessing, Mendelssohn y Nicolai en torno a la naturaleza del *Trauerspiel*; en la *Hamburgische Dramaturgie*, la sublimidad de los héroes corneilleanos provee el eje en torno al cual se tejen algunos de las discusiones teóricas; también se identifican remisiones a la teoría del dramaturgo francés en Baumgarten, Kant, Schiller y los Schlegel. Por otra parte, el influjo de Boileau —tanto a partir de la traducción del Pseudo-Longino como a través de las *Réflexions*— proporcionó el estímulo para la mayoría de las discusiones teóricas sobre la *sublimitas* durante el siglo XVIII; por lo demás, los teóricos alemanes se remontan asiduamente a los problemas debatidos durante la *Querelle des Anciens et des Modernes*. En segundo término —y esta cuestión es más compleja— Francia ha ejercido una influencia decisiva en la constitución de la imagen de Alemania como “pueblo sublime”, contrapuesta a las “bellas” culturas meridionales.

Consideraremos, primeramente, las propuestas de Corneille. En lo que respecta a lo sublime, cabe decir que la significación histórica del autor de *Polyeucte* consiste en haber sabido imponer (en Francia, pero también en buena parte de Europa) un concepto de tragedia en el cual cada uno de los procedimientos formales apunta a un objetivo fundamental: la estetización de la antigua aristocracia; dicho en otros términos: *sublimitas* y *nobleza* son, para Corneille, categorías concordantes. La insistencia corneilleana en resaltar el valor, la pericia militar y el *esprit romanesque* como virtudes definitorias de los héroes tiene bases sociales concretas: expresa el descontento de una clase ya en decadencia frente a la expansión de la monarquía absoluta. El arquetipo que proponen las piezas de Corneille es el de la antigua aristocracia, ese estamento social que —en la medida en que se halla fusionado con el feudalismo— constituye uno de los más hostiles antagonistas de las reformas políticas y administrativas impulsadas por la corona francesa a partir de Enrique IV. La importancia de dichas reformas para el desarrollo de la sociedad burguesa ha sido considerable, tal como recordarán los lectores de *L'ancien régime et la Révo-*

lution (1856)¹ de Tocqueville, y hay que reconocer como justificadas las sospechas que albergaba la vieja aristocracia, en cuanto a que la nueva administración representaría una amenaza para su propia subsistencia: en la desintegración del derecho feudal y la institución de la tutela administrativa, en la destrucción de las libertades municipales, y en la concentración de la vida económica, social y cultural de toda la nación en el ámbito capitalino², no podían menos que observar un desafío lanzado contra las antiguas condiciones. Empobrecida en el plano económico, políticamente ineficaz, afectada jurídicamente y colocada en desventaja numérica frente a la cada vez más floreciente aristocracia del dinero, la antigua nobleza libra durante la primera mitad del siglo XVII sus últimas luchas políticas e ideológicas para restablecer la perdida equidad entre *noblesse* y *féodalité*, quebrada por la decisión real de conceder títulos nobiliarios a amplios sectores de la burguesía financiera, militar y administrativa³. A fin de distinguirse de la nueva nobleza, la aristocracia feudal recrea la imagen ya vetusta del heroísmo caballeresco, e intenta hacer de ese *caput mortuum* un emblema capaz de propiciar la restauración de la gloria perdida. Las virtudes del caballero, caídas en desuso por efecto de las decisiones monárquicas, que favorecieron la movilidad social y, con ello, la promoción de los plebeyos acaudalados, no son mercancías asequibles, a

¹ La tesis central de la obra de Tocqueville, tal como lo enuncia el *inçipit* de uno de sus capítulos, es “Que la centralisation administrative est une institution de l’ancien régime, et non pas l’oeuvre de la Révolution ni de l’Empire, comme on le dit” (Tocqueville, 1967: 98). Esta declarada continuidad entre el antiguo régimen y la política de la Francia postrevolucionaria no ha sido desmentida, sino vigorosamente confirmada por la historiografía más reciente. Cf.:ej., Higonnet, 1990: p. 80: “Institutional and political antecedents also appear promising as a possible cause of deep-seated cultural transformations. High on that list are the modernizing effects of the Ancien Régime itself, its levelling effect on ‘feudalism’, a development whose consequences are well known to the readers of Tocqueville. The names of Lebrun [...] and that of the future Baron Louis [...] are eloquent symbols of the modernizing and official continuity that links the so-called Old Regime to the admittedly streamlined Napoleonic and post-Napoleonic state. The Bourbon monarchy did not succeed in modernizing French social institutions, but it did a great deal to make older arrangements obsolete”.

² En el capítulo VII del segundo libro de *L’ancien régime et la Révolution*, Tocqueville detalla el ascenso de París a la condición de gran urbe y de eje de toda la vida de la nación, y destaca que, aunque las causas de ese proceso son remotas, es en el *ancien régime* que se produce el salto cualitativo hacia la situación contemporánea: “L’événement venait de très loin; il semble que dès le moyen âge Paris fût déjà la ville le plus industrielle du royaume, comme il en était la plus grande. Ceci devient évident en approchant des temps modernes. A mesure que toutes les affaires administratives sont attirées à Paris, les affaires industrielles y accourent. Paris devenant de plus en plus le modèle et l’arbitre du goût, le centre unique de la puissance et des arts, le principal foyer de l’activité nationale, la vie industrielle de la nation s’y retire et s’y concentre davantage” (Tocqueville, 1967: 150).

³ “Wie die militärische, gerät auch die politische und rechtliche Machtstellung des Feudaladels ins Schwinden. All seine grossen Regalienrechte hat er verloren; fortwährend greift der Monarch in seine Gerichtsbarkeit, in seine Steuerkasse, in seine Verwaltung ein [...] Sehr viele von den alten feudalen Familien sind ausgestorben, teils infolge der Kriege, teils durch das mörderische Duellwesen, das im Lauf des 16. Jahrhunderts überhand nahm. In den Jahren 1589 bis 1607 sollen nicht weniger als siebentausend Edelleute im Zweikampf gefallen sein. Daher werden von der Krone, um die Lücken zu füllen, zahlreiche Erhebungen in den Adelsstand vorgenommen. Kriegsleute, Finanzmänner, hohe Beamte werden geadelt. ‘Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, presque tous les noms de l’aristocratie sont des noms nouveaux’” (Voßler, 1929: 190). Y en estos términos describe Frantz Funck-Brentano el movimiento transformador de la monarquía absoluta: “A mesure que ce grand mouvement s’accomplissait, gagnant en étendue et en profondeur, une action directrice commune, celle du pouvoir royal, était de plus en plus nécessaire. Et voici que, progressivement, fatalement, inévitablement, par le fait même que la France se formait, le seigneur local perd son pouvoir actif sur ses tenanciers: il ne conduit plus ses hommes à la guerre: ils y sont menés par les gens du roi; il ne siège plus en juge souverain; les Parlements prononcent des arrêts conformes à des ordonnances qui prennent couleur de lois générales; il ne lui appartient plus d’entreprendre d’importants travaux d’intérêt public: sur une plus vaste échelle, et parce qu’ils intéressent simultanément un grand nombre de seigneuries, ces travaux, canaux, chemins de communication, assèchement des marais, sont l’oeuvre du pouvoir royal qui peut seule les réaliser [...] De plus en plus misérable et de moins en moins utile en ses terres, le gentilhomme sera conduit à s’en éloigner pour chercher honneur et subsistance à la cour” (Funck-Brentano, 1926: 141-2).

diferencia de los títulos que la corona prodiga: son el patrimonio de una clase a la que el mando parecía haber sido confiado por determinación divina. La estetización feudal de la guerra participa de este anti-democratismo: la antigua nobleza ha sido adversa a la creación de un ejército nacional, como también a la incorporación de las nuevas armas y técnicas de la guerra, que destruyen las diferencias jerárquicas entre los estamentos militares. Un representante de la *aristocratie de l'épée*, cuya potestad sobre la plebe radicaba en una sólida educación en el manejo de las armas tradicionales, solo podía observar con desprecio la inclusión de un artefacto como el arcabuz, gracias al cual el más torpe de los soldados podía derribar al más hábil caballero⁴.

De ahí proviene el tardío entusiasmo por recuperar, a través del arte, esas relaciones sociales fenecidas históricamente: tras el *pathos* de los héroes de Corneille debemos imaginar a un público aristocrático que en ellos trata de reconocer con nostalgia la imagen idealizada de su propio pasado, y que de esa contemplación anhela extraer fuerzas para restablecer el pasado renombre⁵. Pero a esas finalidades autoexaltatorias se agrega además una intención persuasiva: el designio de renovar en la sociedad francesa, no solo la admiración por los grandes caudillos del pasado, sino además la perdida afición hacia un género de vida regido por *la casualidad y lo imprevisible*, y en el cual —por contrapartida con la creciente racionalización absolutista de los procesos sociales— preponderan la contingencia y el riesgo⁶. A eso responde la vocación aventurera de los héroes de Corneille, como también la proliferación de recursos destinados a producir la sorpresa: la concentración temporal, el *coup de théâtre*. Dicho de otro modo: el teatro de Corneille encierra tanto una exaltación idílica del arbitrario universo feudal —donde la *bravoure* y el gesto de audacia desafiante ante el fortuito destino son dotes representativas del caballero, junto con la incapacidad para el cálculo práctico y la fe inquebrantable en la Providencia— como una crítica implícita al desarrollo, ya por entonces visible, de un Estado centralizado, burocrático y racionalista, que ansía colocar el conjunto de la vida política, económica y administrativa bajo su propia jurisdicción⁷. Para una minoría que ve sustentada su nobleza en las guerreras de los antepasados, las costumbres de la *noblesse de cour*, con sus formas elegantes y corteses, su devoción por la *bienséance* y el refinamiento, el interés por la corrección y la sociabilidad, no solo representa un género de vida superficial, sino además indolente y “amanerado”, inferior a las conductas “viriles” y al ademán desafiante de la an-

⁴ Cfr. Vossler, 1929: 188-9; 1926: 141).

⁵ “[...] on imagine l'effet qu'il [Corneille] pouvait produire sur ses premiers auditoires, dont rien ne le séparait. Dans ce qui subsistait alors de la société féodale, les valeurs suprêmes étaient l'ambition, l'audace, le succès. Le poids de l'épée, la hardiesse des appétits et du verbe faisaient le mérite; le mal résidait dans la faiblesse ou la timidité, dans le fait de désirer peu, d'oser petitement, de subir une blessure sans la rendre: on s'excluait par là du rang des maîtres pour rentrer dans le commun troupeau” (Bénichou, 1948: 26).

⁶ Cf. Bénichou, 1948: 33.

⁷ Recuérdese que el antiguo feudalismo delegaba todo el poder en manos de la aristocracia local, en tanto la administración del antiguo régimen destituye a ésta de casi todas sus obligaciones y derechos; el objetivo es realizar un espionaje de la vida en provincias que abarque hasta los más minúsculos detalles. Tocqueville señala esto a propósito de los ministros del *ancien régime* (Tocqueville, 1967: 133-134).

tigua nobleza⁸. En esta antítesis entre dos estilos de vida (y, correlativamente, dos estilos artísticos), uno de los cuales aprueba la corrección, el orden y la *politesse*, mientras que el otro exalta la desmesura, lo irregular y maravilloso, pero también la *allure* de un poder incuestionable y despótico, se encuentra encerrada ya la oposición entre lo bello y lo sublime, tal como será desarrollada por la teoría artística y literaria desde la segunda mitad del siglo XVII. Incluso aparece ya insinuado en Corneille un prejuicio que tendrá larga data, y que la teoría posterior se encargará de desplegar más explícitamente: la identificación de lo sublime con el “poder” masculino, y al confinamiento de la sensibilidad femenina – concebida en términos esencialistas – a los encantos sensibles de la “mera” belleza: frágil, dócil, delicada. La parte más importante de los teóricos sobre la sublimidad aceptará esta actitud: algunos en tonos más leves y mesurados; otros – como Burke – en forma manifiesta y enérgica.

Pero existe un segundo punto en que Corneille se revela como un antecesor de tendencias ulteriores: la vinculación de lo sublime con la *autenticidad ética*⁹. La rectitud moral es incompatible con la gratificación de los sentidos y, por tanto, debe despertar en estos una cierta medida de repulsa y desagrado, puesto que su perfección apela solo al dominio inmaterial de la razón¹⁰. Algo similar ocurre con la racionalidad de los hombres de Estado corneilleanos, que por fuerza necesita acallar los requerimientos de la sensibilidad. Aquí se vuelven visibles las repercusiones del ascetismo estoico, ventajosas para los hombres de Estado: si desea alcanzar su meta racional, el héroe debe postergar o suprimir el cumplimiento de sus deseos materiales. En un universo donde la ambición es el valor supremo, la satisfacción inmediata del placer es señal de pertenencia a estratos inferiores; solo quienes consiguen dominar sus pasiones pueden hacerse dueños de sí mismos y del mundo externo. Esa glorificación de una voluntad que prescinde de la atracción de las pasiones emerge a cada momento en las obras de Corneille; ejemplarmente, en las palabras de Augusto:

Je suis maître de moi, comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire,

⁸ La historiografía ha advertido hace tiempo la afinidad entre la división de la estructura social feudal en tres “órdenes” fijos e incommunicables, y la estetización de la violencia gracias a la cual se concede a la antigua aristocracia una indubitable primacía; dicha clase necesitaba recurrir a esa estetización – proyectada sobre el imaginario de la sociedad en su conjunto – para justificar su propia subsistencia. Así, señala Orest Ranum, a propósito de la división tripartita de la sociedad, que “Tant que cette conception subsista, persista une noblesse, ordre guerrier, dont la raison d'être était la violence. Un gouvernement pacifique aurait pu la laisser sans emploi [...] Poètes, peintres, philosophes et savants, en plein irréalisme, étaient les premiers à exalter la place du 'gentilhomme' dans la société. C'était leur héros, car il pouvait faire à peu près n'importe quoi, sans risquer d'être arrêté ou même seulement blâmé. Pourtant, il était parfois bien embarrassé pour jouer son rôle héroïque, car il ne suffisait pas pour cela de se battre [...] Aussi passaient-ils leurs temps à se quereller farouchement sur des affaires d'honneur. Au début du règne de Louis XIII, sévèrent complots, meurtres, duels, pillages, au coeur même de Paris” (Ranum, 1973: 166-167).

⁹ Lionel Trilling ha puesto de relieve la importancia de esta asociación entre *sublimity* y *authenticity* en Burke, y ha indicado al mismo tiempo hasta qué punto ambas categorías se encuentran enfrentadas a la belleza; Cf. Trilling, 1972: 94-95.

¹⁰ “[...] [Corneille] a peint des exaltés, des fanatiques, mais toujours des passionnés intellectuels, qui voient leur passion, la raisonnent, la transforment en idées, et ces idées en principes de conduite. Jamais ce ne sont des inconscients et des irresponsables.” (Lanson, 1909: 435); “L'art de Corneille consiste à montrer un conflit où la force de l'âme triomphe des instincts les plus naturels et spontanés [...] sa conception de la grandeur d'âme s'inspire de l'anthropologie cartésienne” (Auerbach, 1949: 183).

Conservez à jamais ma dernière victoire! (*Cinna* V, 3; Corneille, 1950: I, 957).

En estos versos están sintetizados la tiranía del intelecto y el desprecio de los deseos sensibles¹¹. Para una personalidad “sublime”, tanto la naturaleza interna como la de los subordinados “seres naturales” —que se dejan regir por la sensibilidad— son algo que existe para ser derrotado y conquistado. Son, más aun, algo naturalmente predestinado a la derrota. Pero si, para el cartesiano Corneille, la clave del temperamento heroico es la capacidad de subyugar las inclinaciones sensibles, como medio *sine qua non* para conquistar las proposiciones del intelecto, no está presente en su obra el concepto burgués de la *ratio* como herramienta “democrática” disponible —como los arcabuces— para todo aquel que se decida a emplearla. La *ratio*, pero también la *sublimitas* resultan, entonces, para el autor de *Rodogune*, privilegios aristocráticos; no ya instrumentos, sino atributos del caballero.

No es difícil inferir, por contraste, las cualidades que corresponden a la belleza. No solo se encuentra divorciada de la racionalidad, sino también ligada a la disipación moral y al relajamiento de la voluntad individual. Posee además un cierta índole democrática, aunque ese democratismo —en contra de lo que hubiese reconocido un representante de la *noblesse d'épée*— es relativo: además de implicar a la nobleza de corte, abarca únicamente a ciertos sectores de la *robe* y a una porción creciente (pero todavía no demasiado amplia) de la burguesía. Para un *bel esprit* formado en la cultura cortesana, lo trágico-sublime y la “sobrehumana monstruosidad” de un Cinna o un Nicomède solo representan un atentado contra el *decorum*, pero también despiertan impresiones análogas el realismo vulgar y cotidiano que enarbola la estética burguesa; pero no sería incorrecto pensar que el ideal clásico de la corte supone un alejamiento de lo sublime feudal y una aproximación al realismo posterior. Por tanto, el aprovechamiento de la estética de lo sublime por parte de la vieja aristocracia no constituye solo una herramienta en el enfrentamiento con el absolutismo monárquico, sino también una forma de oposición a los procesos políticos y culturales que conducirán a la emancipación de la clase burguesa.

De ahí la importancia de convertir la *ratio* y la *sublimitas* en cualidades de nacimiento. Para un artista que, como Corneille, consagra su obra a la defensa del viejo código de las virtudes heroicas, la vocación para las grandes hazañas es el don que distingue a las *grandes âmes* del hedonismo de la plebe, cuyo sino debe ser un mediocre conformismo y la veneración de los héroes sobrehumanos. Es así que las hazañas del héroe corneilleano son una confirmación práctica de la supremacía “natural” de una estirpe. Dicho de otro modo, la elevación moral no es un bien adquirido, sino un derecho de sangre; es el blasón que distingue a los elegidos por gracia de nacimiento de la vulgaridad propia de las almas comunes. Señalada por el sino trágico, la personalidad heroica se sitúa más allá de la moral ordinaria¹². Cuan-

¹¹ Recordemos que Augusto, en la obra corneilleana, dice estas palabras luego de perdonar a su enemigo, contrariando su rencor instintivo.

¹² “Le choix du Destin place le héros ‘hors de l’ordre commun’. Sa décision exige un acte exceptionnel qui le place hors de la morale ordinaire [...] Le héros prend valeur exemplaire, hors de la contingence de ses actes, criminels selon la moral courante. C’est dire qu’a priori il n’y a pas lieu d’envisager la vertu coméilienne, en fonction d’une éthique particulière. Plus que

do nos ocupemos de las discusiones entre Bodmer y Calepio sobre la sublimidad en la tragedia, como también del debate entre Lessing y Mendelssohn a propósito del drama burgués, indicaremos cuáles han sido los efectos de esta estética y esta moral de lo sublime propuestas por la *tragédie classique* sobre la intelectualidad burguesa de Alemania. Solo añadiremos ahora que Corneille ha legado al arte y al pensamiento alemanes el modelo para enmascarar el conflicto entre el deber y las inclinaciones en el hombre bajo la imagen de un enfrentamiento entre la sublimidad y la belleza estéticas. En el propio Corneille, una de las dotes específicas de la aristocracia es la capacidad, e incluso la necesidad de situar el “elevado” imperativo moral por encima de las inclinaciones naturales, más atractivas y, por tanto “más bellas”. Es sobre la base de estos principios que la Isabelle de *Don Sanche* (1651) se decide a rechazar, obedeciendo a los dictados de su razón, el casamiento que la pasión le propone:

Madame, je sui reine, et dois régner sur moi.
Le rang que nous tenons, jaloux de notre gloire,
Souvent dans un tel choix nous défend de nous croire,
Jette sur nos désirs un joug impérieux,

Et dédaigne l'avis et du coeur et des yeux (*Don Sanche d'Aragon* I, 2; Corneille, 1950: II: 326)¹³.

El aristocratismo de la moral estoica y de la estética sublime de Corneille se torna aun más notorio si se piensa que la corriente más importante del pensamiento burgués prerrevolucionario se orientará, ya desde finales del siglo XVII, hacia el materialismo y la moral epicureísta. Esto se volverá particularmente perceptible durante el siglo XVIII gracias a Voltaire, Helvétius, d'Holbach, d'Alembert y, fundamentalmente, Diderot —con su proyecto de remontarse a la filosofía de Lucrecio para superar en un sistema monista el dualismo cartesiano—. Hacia mediados del siglo XVII, el epicureísmo burgués es un fenómeno incipiente; pero la sublimidad —tan útil para las clases comprometidas con el aparato feudal— no podía proporcionar a la burguesía una herramienta ideológica para su propia emancipación.

No es ocioso que la clase burguesa en general mostrase, en esta etapa de su desarrollo, tan poco entusiasmo por la estética y la moral sublimes, y esto es válido incluso para aquella fracción de esa clase que había conseguido establecer un acuerdo con la monarquía. Nos referimos a la *noblesse de robe*, esa sección de la burguesía que, a fuerza de lealtades, había escalado posiciones en la sociedad cortesana, y que comienza a acusar signos de decaimiento a medida que la evolución del absolutismo va haciendo cada vez más dudosa la posibilidad de un acuerdo. Como ha expuesto Goldmann, la nobleza de toga encuentra en el jansenismo su expresión ideológica, y es significativo que el idealismo “sublime” de

les notions particulières de courage, de volonté et d'effort, la vertu englobe tous les aspects de l'impulsion héroïque [...] C'est un des mots-clés de la psychologie cornélienne” (Stegmann, 1968: II: 444).

¹³ La definición que Auerbach ofrece del teatro corneilleano subraya precisamente estas cualidades racionalistas y hostiles al sentimiento y la inclinación naturales. Según él, “L'art de Corneille consiste à montrer un conflit où la force de l'âme triomphe des instincts les plus naturels et spontanés (l'honneur, le patriotisme, la générosité, la foi triomphent de l'amour, des liens de famille, du désir de vengeance); sa conception de la grandeur d'âme s'inspire de l'anthropologie cartésienne, qui exaltait la dignité morale et rationnelle de l'homme” (Auerbach, 1949: 183).

Corneille tuviese en Port-Royal uno de sus rivales más activos¹⁴. Y es que la moral pesimista del jansenismo, con su énfasis sobre el aspecto criatural del ser humano, representaba el estricto reverso de la magnificencia de los héroes de Corneille¹⁵. Mientras el autor de *Polyeucte* se preocupa por realzar la *grandeur*, el espiritualismo y la solidez moral de los héroes, Jansenius y Pascal pugnan por señalar en estos el momento de bajeza, egoísmo e interés material en que se sustentan las proezas. En consecuencia, y puesto que la moral jansenista destaca la universal nivelación de todos los hombres, detrás del espiritualismo de Port-Royal se esconde un desprecio burgués por la dignidad aristocrática. A pesar de su proclamado quietismo, y su designio de reconducir a los hombres al retraimiento religioso, los jansenistas han llamado la atención de los pensadores de la época hacia las determinaciones materiales del comportamiento: hacia el egoísmo como motor de los actos del hombre y hacia la vulgaridad y la bajeza como elementos constitutivos del proceder humano, con total indiferencia hacia su condición social¹⁶. Esta “propensión al materialismo” en la moral jansenista –en virtud de la cual el pesimismo pascaliano se asemeja a la filosofía de un La Rochefoucauld o de un La Bruyère– es la antítesis de la omnímoda *voluntad* corneilleana, ese poder incorpóreo que, fuera de toda motivación concreta, sitúa a un Cinna o a un Nicomède a infinita distancia de los hombres vulgares¹⁷. En Pascal, las aspiraciones de un monarca no divergen, en cuanto a la pureza de sus propósitos, de los deseos de la plebe: el soberano solo despunta por la capacidad para generar la *representación* –falsa, ficticia– de la superioridad, no porque aventaje a sus súbditos *in re*. Al mismo tiempo, el amor por las proezas que, en Corneille, proveía el testimonio de la preeminencia aristocrática de las figuras heroicas, es para Pascal una simple complacencia en los divertissements; confirmación de la debilidad de los poderosos, que no toleran

¹⁴ Goldmann explica detalladamente el surgimiento de la “visión trágica” en Pascal y Racine como expresión de la ambigua situación social de la *noblesse de robe* ante la corona francesa: al descontento frente a los resultados de la política monárquica se une la ineludible dependencia económica del poder absoluto. Al mismo tiempo, la obra de Goldmann encierra una interesante y breve historia de los orígenes y evolución de la *robe*; así, muestra en qué medida su nacimiento depende de una necesidad real de oponerse a la *noblesse d'épée*: “Mais précisément pour lutter contre les seigneurs, le roi, qui ne possédait ni revenus suffisants, ni appareil bureaucratique, ni appareil militaire -trois choses qui dépendent l'une de l'autre- devait nécessairement s'appuyer sur le principal allié qu'il pouvait trouver dans cette lutte: le tiers état. Or, entre le tiers état d'une part et la monarchie d'autre part, le groupe des légistes et d'administrateurs qu'on appellera plus tard les officiers constitueront très vite un des principaux chaînons intermédiaires. Originaires au début du tiers état, unis étroitement à lui par de multiples liens de famille, résidant en ville, souvent en province, fidèles au roi par éducation, par tradition et par intérêt, devenus de plus l'organe gouvernemental et administratif par excellence de la monarchie (à côté bien entendu de l'armée), l'existence et l'histoire de cette couche sociale expriment la fusion de fait entre le tiers état et le pouvoir monarchique (Goldmann, 1955: 119).

¹⁵ “Et qu'on n'aille pas s'imaginer que l'élévation stoïque des personnages cornéliens ait eu de quoi plaire aux jansénistes. Jansénisme et stoïcisme étaient à couteaux tirés. Jansénius est très violent contre les Stoïciens, et cela se conçoit. Le stoïcisme, qui eut tant de vogue en France dans la société cultivée de l'époque classique, apparaissait, malgré toute sa dureté, comme une glorification de la liberté humaine, comme une apothéose philosophique de l'orgueil. Le stoïcisme, par le caractère sublime dont il revêtait l'humanité, par sa vogue auprès des “grandes âmes” de l'aristocratie, dont il encourageait le penchant naturel, se situait, de toute évidence, dans le camp opposé à Port-Royal” (Bénichou, 1948: 137; las cursivas son nuestras).

¹⁶ La mejor prueba de esta derivación antirreligiosa del jansenismo es quizás el hecho de que los *Pensées* aportasen argumentos a ciertos Ilustrados –como Voltaire– para extraer conclusiones hostiles al cristianismo (cf. Auerbach, 1949: 182).

¹⁷ “L'héroïsme comélien n'est pas autre chose que l'exaltation de la volonté, donnée comme souverainement libre et souverainement puissante. Il n'est rien que les héros coméliens affirment plus fréquemment ni plus fortement que leur volonté, claire, immuable, libre, toute-puissante” (Lanson, 1909: 436-437). Véase, también: “Ce qui est plus vrai, ce qui l'est même absolument, et ce qu'il faut dire, c'est que le théâtre de Corneille est la glorification ou l'apothéose de la volonté” (Brunetière, 1921: 190).

cencia en los *divertissements*; confirmación de la debilidad de los poderosos, que no toleran enfrentarse a solas con la trivialidad del propio destino¹⁸. Si se ve despojada la majestad de su apariencia fastuosa, quedan de manifiesto una vulgaridad y un egoísmo aun superiores a los que exhiben las clases vulgares: ese es el mensaje de Pascal, y puede extraerse de él la conclusión de que la magnificencia real es el efecto de una *praxis artística* que se beneficia, ante todo, de la capacidad de sugestión de *lo sublime*¹⁹.

Auerbach ha señalado que el siglo XVII francés marca el punto más alto de separación entre el estilo elevado y el bajo, entre la grandiosidad trágica y el realismo cotidiano y vulgar. La afirmación requiere de algunas especificaciones. La primera es que esa separación no puede ser concebida como un fenómeno estable: a través de todo el *grand siècle* se presentan conflictos en el campo literario que amenazan con quebrantar la hegemonía neoclásica. Cabe notar que el teatro de Corneille, el cual —como queda dicho— representa un extremo de disociación entre lo sublime y lo cotidiano, alcanza su apogeo en la primera mitad del siglo; es decir: antes del ascenso de Luis XIV y la consolidación de la monarquía absoluta. De ahí el olvido en que cae Corneille en sus últimos años de vida²⁰, puesto que sus antiguos temas y técnicas dramáticas ya no cuadran con un ambiente en el cual, como dice Brunetière, “On ne voulait plus rien que de poli, que de joli, que de tendre” (Brunetière, 1921: 203). Por otra parte, los tanteos que ensaya el autor de *Cinna* para adaptarse al gusto de la corte conducen a repetidos fracasos de público: educados en un ambiente más propicio al sensualismo y mejor dispuesto a percibir la perfección de las bellezas perceptibles, los espectadores modernos no descubrían ya el encanto de la espiritualidad incorpórea y del desprecio del sentimiento que caracterizaban a las obras del viejo dramaturgo. Aun cuando Corneille introduce en sus piezas tardías una cantidad cada vez mayor de intrigas

¹⁸ Cf., en Pascal: “La dignité royale n’est-elle pas assez grande d’elle même, pour celui qui la possède, pour le rendre heureux par la seule vue de ce qu’il est? faudra-t-il le divertir de cette pensée, comme les gens du commun? Je vois bien que c’est rendre un homme heureux, de le divertir de la vue de ses misères domestiques, pour remplir sa pensée du soin de bien danser. Mais en sera-t-il de même d’un roi? et sera-t-il plus heureux en s’attachant à ces vains amusements, qu’à la vue de sa grandeur? et quel objet plus satisfaisant pourrait-on donner à son esprit? Ne serait-ce donc pas faire tort à sa joie d’occuper son âme à penser à ajuster ses pas à la cadence d’un air ou à placer adroitement une barre, au lieu de le laisser jouir *-en repos-* de la contemplation de la gloire majestueuse qui l’environne? Qu’on en fasse l’épreuve; qu’on laisse un roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin dans l’esprit, sans compagnies et sans divertissement, penser à lui tout à loisir; et l’on verra si ce *qu’un roi sans divertissement* est un homme plein de misères” (Pascal, 1942: I, 80, fragm. 129).

¹⁹ “Nos magistrats ont bien connu ce mystère [i.e., el de la imaginación]. Leurs robes rouges, leurs hermines, dont ils s’emmaillotent en chats-fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lis, tout cet appareil auguste était fort nécessaire; et si les médecins n’avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n’eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n’auraient dupé le monde, qui ne peut résister à cette montre si authentique [...] C’est ainsi que nos rois n’ont pas recherché ces déguisements. Ils ne sont pas masqués d’habits extraordinaires, pour paraître tels; mais ils se sont accompagnés de gardes, de haliebardes, de troupes. Ces troupes armées, qui n’ont de mains et de force que pour eux, les trompettes et les tambours qui marchent au-devant, et ces légions qui les environnent, font trembler les plus fermes. Ils n’ont pas l’habit seulement, ils ont la force [...] Il faudrait avoir une raison bien épurée pour regarder comme un autre homme le grand Seigneur, environné dans son superbe séraïl, et de quarante mille janissaires” (Pascal, 1942: I, 18, fragm. 40).

²⁰ “Il vécut longtemps et continua d’écrire tragédies; mais il ne sut s’adapter ni à la galanterie tendre des précieuses ni au goût antiromanesque et à la psychologie plus intime et plus humaine de la génération de Louis XIV; toujours respecté et admiré, il cessa d’être à la mode, il fut quelque peu négligé et oublié; dans les derniers temps de sa vie, il fut d’humeur mo-

pasionales, esos injertos resultan inadecuados dentro de los viejos esquemas²¹. Por lo demás, la idea de atemperar la aspereza intelectualista de las obras abriendo un espacio para los afectos, deja intactas las peculiaridades del antiguo modelo, y los “héroes monstruosos” siguen detentando el predominio.

De lo que se trata ahora es de expulsar las figuras sobrehumanas del escenario, y uno de los requisitos para ello es la destrucción del héroe comeilleano²². La tragedia de Racine constituye ya un progreso en ese sentido; sin embargo, no debe pensarse que la literatura de fines del XVII haya decidido excluir la *sublimitas* de la literatura y de la moral: por el contrario, el ideal consiste en limitar la hegemonía del arte elevado (y de sus correlatos políticos) combinando sus cualidades con la visión sensualista del hombre y el moderado realismo que comienzan a propagarse. Una conjunción semejante la ofrece el jansenista Racine, en cuyas piezas tiene lugar la magnificencia de los *heroes, duces, reges* junto con la representación del hombre como criatura, sometida a las debilidades de la mortalidad. Viëtor ha llamado la atención sobre ese aplacamiento de la elevación trágica en el teatro raciniano, aun cuando subestima el influjo sobre ese fenómeno de las circunstancias políticas y sociales²³. Sin embargo, en el éxito de Racine y el eclipse de Corneille concurren factores de orden social; un detalle nada menor es el aumento de la afluencia femenina a los espectáculos teatrales: factor relevante para que la nueva dramaturgia se alejase del paradigma patriarcal del teatro comeilleano. Ya los espectadores y críticos contemporáneos reprobaron el hecho de que en el teatro de Corneille las mujeres no poseyesen densidad propia, y apareciesen como imágenes atenuadas del opresor y despótico carácter masculino: para elevarse hasta la dignidad trágica, un personaje femenino debía apropiarse de las cualidades presuntamente varoniles – y, por tanto, “positivas” – de la ambición y el poderío²⁴. Aun cuando esta visión frágil y apacible de la “naturaleza” femenina sigue siendo cuestionable, el reconocimiento de esas cualidades como aspectos tolerables e incluso propicios en la personalidad humana significa ya, no solo una mitigación de los prejuicios sexistas, sino también un tácito cuestionamiento de la estetización del poder. Lo cual justifica que la separación entre sublimidad y la belleza no solo busca reflejar una retrógrada oposición entre hombre y mujer, sino además la dialéctica entre despotismo (viril) y sumisión (femenina).

rose et très malveillant envers ses successeurs, surtout envers Racine, de beaucoup le plus important d'entre eux” (Auerbach, 1949: 183).

²¹ En sus últimas piezas, Corneille ha tratado de multiplicar los personajes femeninos con el fin de captar la simpatía del nuevo público; Cf. Brunetière, 1921: 204.

²² Brunetière refiere, como ejemplo de la naciente antipatía hacia los héroes inhumanos, las palabras que les dedica Bossuet en su oración fúnebre del príncipe de Condé: “Loin de nous les héros sans humanité! Ils pourront ravir les admirations et forcer les respects, comme font tous les objets extraordinaires, mais ils n'auront jamais les coeurs” (cit. en Brunetière, 1921: 210).

²³ “Doch indem Racine im Heros den Menschen aufdeckt, den Sturm der Leidenschaften malt, hohe Tugend in Verbindung mit menschlicher Schwäche zeigt und mittlere Charaktere mehr als strahlende Halbgötter zeichnet (“une bonté médiocre”), führt seine Dichtung schon hinüber zum Stil des neuen, des bürgerlichen Zeitalters, das psychologischer, realistischer, verständiger ist und die ‘heroische Stimmung’ nicht zu bewahren vermag” (Viëtor, 1952: 238).

²⁴ “Il a peint des femmes toujours viriles, parce que toujours elles agissent par volonté, par intelligence, plutôt que par instinct ou par sentiment. La femme selon la définition moderne, lui est inconnue: c'est Racine, le premier, qui l'a “constatée” (Lanson, 1909: 435).

2. Boileau y los inicios de la “sublimidad burguesa”

El pasaje de la *féodalité* a la llamada “aristocracia de *ancien régime*”²⁵ y de esta a la monarquía absoluta posee un momento ideológicamente significativo: el abandono de la estetización del poder, de la masculinidad y el intelectualismo, y el reconocimiento (aunque solo relativo) del valor de la sensibilidad y la necesidad de otorgar derecho de ciudadanía a los requerimientos corporales. Subrayemos que ese avance es limitado: el ámbito “ideal” de la corte sigue ejerciendo una presión mayor que el materialismo del *Tiers État*, y el equilibrio es lo bastante inseguro como para que la asociación entre *la cour et la ville* llegue a ser algo más que una solución de compromiso. De todos modos, el siglo de Luis XIV permanece en la historia del arte y del pensamiento como una instancia de integración de *bon goût* aristocrático y legalidad artística burguesa. En él, la razón pierde su apariencia aristocrática y se adapta a las cualidades de quien se apreste a emplearla, al margen de su pertenencia estamental; las reglas de perfección ética, como las de decoro estético, no dimanan (como en Corneille) de las personalidades sobresalientes, sino del uso. Más aun: es la *transgresión de las normas habituales* lo que constituye un crimen contra la belleza artística y el decoro en las costumbres. La sublimidad corneilleana se nutría de lo raro y anormal; para la generación de Boileau, el deseo de apartarse de la norma es la fuente del ridículo:

La plupart, emportés d'une fougue insensée,
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée:
Ils croiroient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensoient ce qu'un autre a pu penser comme eux.
Evitons ces excès: laissons à l'Italie

De tous ces faux brillans l'éclatante folie (Boileau, 1943: 159).

Es innecesario exponer aquí hasta qué punto el objeto de la sátira, como el de la comedia (y baste con mencionar a Molière) es castigar los excesos respecto del uso considerado como habitual. Lo importante es que, para la mentalidad de la época, lo racional (además de no consistir en una determinación abstracta, sino en la codificación del uso de *la cour et la ville*) corresponde a un punto medio entre exageraciones contrarias, y la capacidad para descubrir ese punto de equilibrio pertenece por igual al conjunto de los hombres. Parafraseando a Descartes, podríamos decir que la razón es, para Boileau o para su adversario Chapelain, *la chose du monde la plus répandue*, y sobre esa base se eleva a norma el modo de pensar de una porción de la sociedad francesa reducida, pero más amplia que la que constituía la antigua aristocracia. No nos corresponde indicar de qué manera las contradicciones internas de la monarquía absoluta condujeron a la formación de una nueva *élite* que, abandonando las propuestas originarias de apertura y movilidad social para las clases medias, reabrió la brecha entre nobleza y burguesía y obstruyó las oportunidades de conciliación. Solo nos interesa hacer referencia a ese fenómeno porque uno de los corolarios de esta política que subordina los ideales de *la ville* al gusto cortesano, para atribuir a

²⁵ La distinción entre estos períodos es explicitada por Goldmann (1955: 119-120).

este, por lo demás, alcances universales, es la formación de una cultura propiamente burguesa, que descubre en la corte al primordial obstáculo para la propia expansión. Gestada en medios jansenistas, o al menos muy cercanos a Port-Royal, esta resistencia incipiente procede de aquella *petite robe* que, como vimos, había sido el primer grupo en oponerse al arte y la moral sublimes de la aristocracia feudal. Es en la vecindad de estos círculos que nace la primera teoría burguesa de lo sublime, o —más concretamente— la primera concepción que no solo procede de autores burgueses, sino que es creada además con el fin de justificar la *Weltanschauung* del “tercer estado”.

Frente al retraimiento cortesano, la clase burguesa comienza a levantar cada vez más abiertamente los ideales universalistas. Que esa supuesta uniformidad del gusto es ficticia o, al menos, exagerada, es algo que puede deducirse de la sucesión de disputas que dividen el mundo literario y en las que no puede menos que verse una pugna entre fracciones clasistas. Un ejemplo lo aporta aquella lucha que podríamos señalar como modelo de todas estas polémicas: nos referimos a la *Querelle des Anciens et des Modernes*, que durante más de veinte años dividió en grupos contrarios a la intelectualidad francesa. Las causas de la contienda y las condiciones en que se ha desenvuelto son conocidas; indicaremos solo algunos puntos implicados en la génesis de las controversias en torno a lo sublime. Los primeros gérmenes de la *Querelle* son remotos, y está entre ellos la reacción de Boileau frente al *Clovis* (1657) de Desmarts de Saint-Sorlin: perturbado por el desdén modernista frente a la antigüedad y reacio a la inclusión de temas cristianos en la épica, Despréaux había ridiculizado tanto al poema como al autor. Esa hostilidad se intensifica con la aparición de *L'Art poétique* (1674) donde Boileau reanuda la defensa del paganismo literario. Es entonces que Desmarts inicia, con ayuda de los Perrault y, luego, de Fontenelle, una campaña de provocaciones contra los defensores de la antigüedad. Los documentos principales de esa ofensiva son el *Siècle de Louis le Grand* (1688) de Charles Perrault, la *Digression sur les anciens et les modernes* (1688) de Fontenelle y el *Parallèle des Anciens et des Modernes* (4 vv., 1688–1697), del mismo Perrault. En este contexto, Boileau presenta la primera consideración teórica sobre lo sublime que produjo la modernidad —en todo caso, la primera en alcanzar una repercusión dilatada—. Nos referimos a las *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* (1694), en que Boileau contesta a los cargos formulados por Perrault en el primer volumen de los *Parallèles*. Veinte años antes había publicado Despréaux su traducción de ‘Longino’, el *Traité du sublime* (1674), cuyo prefacio desplegaba la alabanza del crítico antiguo; pero es a partir de las *Réflexions*, y a raíz del interés concitado en toda Europa por la Querella, que la problemática de lo sublime alcanza dimensiones continentales.

La originalidad de Boileau no consiste solo en haber sido el primero en estimular el interés por lo sublime; también deriva de su capacidad para delinear un modelo de elevación artística y ética distinto

del aristocrático forjado por Corneille²⁶. De acuerdo con el autor de las *Réflexions*, lo sublime no es una esencia trascendente a la realidad habitual, sino una cualidad que solo puede florecer en contacto con la simplicidad más extrema. Los hábitos y expresiones rebuscadas, que aspiran a alejarse del uso común, se apartan igualmente de la sublimidad artística; incluso veremos que la sublimidad se encuentra, según Boileau, a tal punto disponible para el común de los hombres, que el surgimiento de la sociedad aristocrática es el único obstáculo para su universal difusión. Esta forma de pensamiento se encuentra tan implicada en el pensamiento de Boileau, que sorprende que la crítica no haya advertido su incidencia sobre la teoría de lo sublime. La razón principal para esta omisión estriba, tal vez, en que los críticos han considerado a esta última como un elemento extraño y, por tanto, accesorio, en la obra de Despréaux, y se han esforzado menos por explicar su función intrínseca que por revelar aquellos puntos en los que se descubre la posterior evolución de la *sublimitas*. Y es por eso que se ha tendido a obviar las discrepancias respecto de Corneille, o se las ha señalado como desplazamientos graduales: en uno u otro caso, se ha deformado el pensamiento del autor. Pero también es necesario soslayar otra clase de ingenuidad no menos riesgosa: la que consiste en creer que los modernos, por el mero hecho de defender a la literatura reciente, sostienen posiciones progresivas o, al menos más avanzadas que los partidarios de los *Anciens*. Afirmar esto equivaldría a olvidar que la causa de los modernos es, en lo político, la justificación de la monarquía absoluta, en tanto que en Boileau aparecen a menudo ideales que serán, más tarde, los de la burguesía en ascenso. En todo caso, las posiciones de los dos grupos son demasiado complejas y cambiantes como para que se las pueda situar con exactitud, y es por eso oportuno considerar individualmente los diferentes aspectos de la polémica.

Quienes exhiben consternación ante la evidencia de que el *Législateur du Parnasse* haya sido además el encargado de difundir por toda Europa la estética de lo sublime, y los que se sorprenden de que el año de publicación de *L'Art Poétique* coincida con el de la traducción del *De Sublimitate* —supuestamente, un texto orientado a minar la tradición clásica— parten de presupuestos reduccionistas, e incluso falsos²⁷. Así como Boileau *no* es el inflexible defensor del racionalismo que a menudo se postula, el ideal

²⁶ Resulta, por tanto, llamativa la ingenuidad con que proclama Viëtor la unidad de propósitos de Corneille y Boileau: “Der Wille zum Grossen, Außerordentlichen, der die aristokratische Elite des damaligen Frankreich beherrschte und im neoklassischen Drama seine idealische Verklärung erhielt, er war in Boileaus Longin-Übertragung zum erstenmal vom ästhetischen Denken gefasst und gedeutet worden. Man wurde sich bewußt, daß etwas Neues, Stolzes, Bewundernswertes hervorgetreten war, das nur in der römischen Literatur und Poesie seinesgleichen hatte” (Viëtor, 1952: 241). Tal como se deduce de nuestra argumentación, es errado proponer a Boileau como representante de la “élite aristocrática”, pero la asociación es característica del *mélange* que con frecuencia presenta el artículo de Viëtor, acaso por la exigida premura, que lo conduce a tratar rápidamente los autores. Así, en el párrafo anterior al del pasaje citado, se lee que la teoría de Boileau, que, según dice Viëtor “hereda” el aristocratismo de Corneille, anticipa además el republicanismo de Winckelmann (!). Se trata, pues, de confusiones que no desmerecen sin embargo la presencia de observaciones agudas que prodiga el ensayo.

²⁷ Cf.: “It is an interesting and a curious fact that in the same year, 1674, Boileau gave to the world his *L'Art Poétique* and his *Traité su Sublime ou du Merveilleux dans le Discours Traduit du Grec de Longin* [...] *L'Art Poétique* is a complete expression of taste in the neo-classic code (!) [...] The translation of Longinus, taking quite a different course, was, throughout the neo-classic period in England, the center around which revolved many of the ideas that influenced poets to lay the old aside. Thus Boileau unwittingly set at work in the world two forces that eventually became mutually hostile. Viewed historically,

de la sublimidad *tampoco* es en su obra un injerto extraño: por el contrario, el pensamiento de Boileau se halla permeado por el ideal de lo sublime, y, por tanto, el entusiasmo por 'Longino' no debe ser juzgado como una excepción insólita o fortuita en un escritor y crítico devoto de la filosofía cartesiana, sino como testimonio de una ideología que impregna las convicciones literarias y políticas de Boileau, y que aflora a cada paso en su obra: así, si en las *Réflexions* se enuncian pensamientos racionalistas, también en *L'Art Poétique* asoman principios longinianos.

Las versiones más aferradas a la imagen de un Despréaux racionalista contarán con dificultades para justificar la adhesión de este a los paradigmas de la antigüedad, como también su recelo ante la poesía por entonces moderna. Descartes había predicado el escepticismo —cuando no la indiferencia— ante los pensadores antiguos, como, asimismo, frente a toda autoridad consagrada por la tradición; es igualmente manifiesto que sus seguidores recomendaban hacer lo propio, en el terreno artístico, con los poetas y tratadistas del mundo clásico. Boileau, sin embargo, se empeñó en defender la superioridad de la poética horaciana y el arte de los poetas trágicos y épicos grecorromanos; el mito del racionalismo se resiente aun más luego de una lectura de la sátira cuarta, que constituye, a todas luces, una invectiva contra la razón. Defensa, entonces, del tradicionalismo, incredulidad ante el progreso artístico (y, como veremos, también frente al político), desconfianza frente a la soberanía absoluta de la razón: todos estos elementos están presentes en Boileau y, sin embargo, sería disparatado afirmar que nos enfrentamos con un pensamiento irracionalista. Tampoco sería apropiado reducir todo a incoherencias o contradicciones, ni puede zanjarse el problema recurriendo a desplazamientos estratégicos, o a artilugios urdidos para eludir la censura. La posición de Despréaux es más consistente de lo que puede parecer a simple vista, pero para explicarla es preciso apoyarse en determinantes más amplios.

Antoine Adam sostiene que las diatribas de Boileau no se dirigen contra el racionalismo *tout court*, sino hacia una de sus variantes históricas²⁸. Despréaux rechaza, bajo influencias jansenistas, el intelectualismo oficial que, comprometido en la tarea de legitimar la hegemonía absolutista, busca equiparar lo racional con la realidad empírica. Podríamos decir que, aun cuando *Anciens* y *Modernes* se apoyan en la razón para sostener sus respectivas posturas, unos y otros adjudican a la palabra connotaciones diversas. Para Perrault y Desmarets de Saint-Sorlin, la racionalidad es inmanente a la sociedad contemporánea, que con su lujo y refinamiento aventaja el torpe salvajismo de los antiguos; para Boileau, en cambio, la razón es incompatible con la *préciosité*, y solo existe donde el hombre vive en medio de costumbres sencillas y patriarcales. El argumento de Boileau en contra de la sociedad contemporánea es que

his credo has the dual physiognomy of Janus" (Monk, 1935: 29). "Paradoxalement, le sublime devait miner *L'Art poétique* et ouvrir la voie à des nouvelles conceptions esthétiques qui allaient éventuellement détruire le classicisme lui-même" (Litman, 1971: 67).

²⁸ "C'est contre le rationalisme contemporain, et point du tout contre une chimère, que Despréaux a composé sa nouvelle satire" (Adam, 1974: 89).

esta es *irracional* y solo honra el espectro del intelectualismo porque, en su artificiosidad, carece de la *sustancia misma de la razón*, que es simple y rehusa las formas recargadas.

Veremos que esta oposición entre apariencia (=afectación) y esencia (=verdad) es esencial al pensamiento de Boileau. También lo es la identificación de la *préciosité* con una sociedad convencional y, por tanto, *irracional*. El problema que descubre el abogado Despréaux en la jurisprudencia vigente es su carácter arbitrario y su absurda complicación; en consecuencia, lo que denuncia es la ausencia de racionalidad en un sistema que se presenta como basado en la razón, pero que está sustentado en el prejuicio. Estas críticas a la convencionalidad absolutista proceden de las relaciones que ha mantenido Boileau con la Academia de Lamoignon²⁹; y esto resulta tanto más sugestivo cuanto que el interés del poeta por 'Longino' tiene idéntica procedencia: aun cuando hereda de su hermano Gilles el deseo de traducir el tratado, es a partir del ingreso al Hôtel de Lamoignon, en 1667 que Boileau comienza a cobrar interés por lo sublime, gracias a los acercamientos al abbé Claude Fleury, a Bossuet y a Rapin.

No podría exagerarse el peso de tales figuras sobre el pensamiento posterior del crítico, en quien ahora se integran el desprecio por el preciosismo y el culto de la *simplicitas* (que datan ya de las visitas juveniles a la Académie d'Aubignac) con el respeto hacia la autenticidad moral y la elevación artística. La influencia decisiva es la de Fleury, cuyo proyecto de justificar la decadencia cultural sobre la base de la declinación de las instituciones políticas está en deuda con el capítulo final del *De Sublimitate*. En la *Lettre sur Homère* (1665), Fleury sostiene que los antiguos poemas griegos reflejan, como la Biblia, un mundo de simplicidad primigenia, inaccesible para el convencional hombre moderno. No es un tiempo de indómita barbarie el que engendró esa poesía, sino una edad regida por una sensibilidad diversa de la que ostenta la moral cortesana:

Peut-être que si nous étions bien dégagés de nos préventions, nous trouverions qu'il est autant raisonnable que les hommes cherchent leur subsistance par le travail de leurs mains que par tous les détours que l'avarice et la mollesse ont inventés depuis [...]. Peut-être y avoit-il plus de finesse, d'art et de véritable politesse dans le monde du temps d'Homère que du nôtre (cit. en Adam, 1974: 129).

El presente como era de la avaricia y la ociosidad: el "hombre de la cultura" solo aspira a una vida cómoda, placentera y refinada, y es por eso que se halla inhabilitado para experimentar la verdadera grandeza. Estos pensamientos —que se asemejan a los que Rousseau formulará casi un siglo después en el célebre *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750)— produjeron un fuerte impacto sobre Boileau, cuyas proclividades horacianas (y simpatías jansenistas) lo predisponían a aceptar tales ideas. La Sátira V —compuesta en el mismo año que el texto de Fleury— encerraba ya una exaltación burguesa de la *Saturnia aetas*, puesto que se insertaba en medio de una invectiva contra la aristocracia:

Que maudit soit le jour où cette vanité

²⁹ "Despréaux dénonce l'arbitraire des lois, l'absurdité des coutumes les mieux établies. Où la foule ignorante croit reconnaître les lois de la raison, il découvre, lui, l'erreur des préjugés. Mais ces critiques il les entendait faire dans l'entourage de Lamoignon. Lorsqu'il signalait certaines aberrations de la jurisprudence, il se trouvait d'accord avec le Premier Président. Celui-ci travaillait patiemment à introduire plus de raison dans les lois, à simplifier la procédure" (Adam, 1974: 114-115)

Vint ici de nos moeurs souiller la pureté!
 Dans les temps bienheureux du monde en son enfance,
 Chacun mettoit sa gloire en sa seule innocence;
 Chacun vivoit content, et sous d'égaux lois,
 Le mérite y faisoit la noblesse et les rois;
 Et sans chercher l'appui d'une naissance illustre,
 Un héros de soi-même empruntoit tout son lustre (Boileau, 1943: 41).

El mundo antiguo, anterior al surgimiento de la desigualdad entre clases y al desarrollo de la nobleza, no solo suponía un género de vida acorde con los dictados de la razón: también proveía la base material para el nacimiento de la poesía sublime. Razón y sublimidad van, en Boileau, de la mano, y solo germinan en forma genuina en un Estado libre e igualitario. Bajo el dominio de la monarquía, ambas asumen un carácter formal, ilusorio: suprimidas las condiciones materiales para su florecimiento, los artistas y los pensadores oficiales buscan compensar con el énfasis y el amaneramiento preciosistas, o por la defensa del intelectualismo a ultranza, la ausencia de la *sublimitas* y la *ratio*. Es necesario comprender los límites de esta forma de pensamiento: la única distancia que percibe Despréaux es la que separa a la *cour* de la *ville*, y a la aristocracia de la clase burguesa; los estratos inferiores quedan fuera de su perspectiva. A las mujeres les reserva un espacio aun menos grato: para él ellas son causa del debilitamiento de las antiguas virtudes y la consiguiente depravación de la sociedad. En esto sigue a Rapin: para el jesuita de Lamoignon, el sexo femenino es culpable del auge que los sentimientos delicados han alcanzado en los espectáculos teatrales. Otra prueba de esta degeneración es, según Rapin, la capitulación del lenguaje poético bajo las normas del *bon goût*³⁰. No debe sorprender que la corte aparezca como un medio "afeminado", es decir, débil y envilecido respecto del vigor de las edades tempranas. Idéntica misoginia exhibe Boileau, para quien la sublimidad posee, como la razón, rasgos masculinos; el poeta hace equivaler la "sublime" edad dorada con la salud y el vigor físicos, en tanto la enfermedad y la fragilidad "femeninas" son para él vicios peculiares de la nobleza³¹. Es una sátira de Despréaux contra el sexo femenino la que desencadena, como réplica, la *Apologie des femmes* (1694) de Perrault.

³⁰ "[C]ar on commença d'ôter à la poésie sa force et son élévation par une retenue trop timide, par une fausse pudeur, dont on s'avise de faire le caractère de notre Langue'. Les familiers du Président de Lamoignon attribuent cette nouvelle manière à l'influence des femmes et à celle de la Cour 'par son antipathie ordinaire pour la doctrine, et l'ignorance universelle des gens de qualité'" (Adam, 1974: 136).

³¹ Buena prueba de ello son estos versos de la Sátira V, en que la imagen del corcel vigoroso representa la contracara de la blanda ociosidad aristocrática:

Dites-moi, grand héros, esprit rare et sublime,
 Entre tant d'animaux, qui sont ceux qu'on estime?
 On fait cas d'un coursier qui, fier et plein de coeur,
 Fait paroître en courant sa bouillante vigueur,
 Qui jamais ne se lasse, et qui dans la carrière
 S'est couvert mille fois d'une noble poussière.
 Mais la postérité d'Alfane et de Bayard,
 Quand ce n'est qu'une rosse, est vendue au hasard,
 Sans respect des aïeux dont elle est descendue,
 Et va porter la malle, ou tirer de la charrue. (Boileau, 1943: 39).

Pero si la misoginia de Boileau ha conseguido concitar el odio de los críticos³², el desprecio por las mujeres se acomoda mal con un aspecto básico de su ideología, vinculado con su concepción de lo sublime: el desprecio por el poder despótico. Como sus amigos jansenistas, Boileau es partidario del pacifismo y opositor de la política expansiva de Luis XIV. De ahí que la violencia —en la medida en que es un elemento contrario a la naturaleza y a la razón— sea, desde su perspectiva, incapaz de elevar hasta la sublimidad a quienes la detentan. A diferencia de lo que propondrían un Corneille o un Burke, las exhibiciones de poder son para él indicios de ambición y frivolidad: vicios de la sociedad contemporánea, que no resisten la comparación con las simples pero racionales costumbres de los antiguos. Boileau observa a las tiranías (y entre ellas al absolutismo) como sistemas *formalistas*: los motivos de esa convicción se encuentran en el pensamiento jurídico de Lamoignon, según el cual la legislación vigente, que no ha sido refrendada por la libre voluntad de los ciudadanos, halla solo en el dominio su *raison d'être*. De esta manera las leyes, despojadas de los fundamentos racionales que deberían proporcionarles un contenido, perduran formas vacías y artificiales. Y esa artificialidad es tanto consecuencia como una de las causas del carácter constrictivo que asume el aparato legal. Si la aristocracia ha urdido la jurisprudencia imperante con el fin de borrar, tras una imagen de justicia, el recuerdo de la arbitrariedad y la violencia que han dado origen a su dominio, en las leyes mismas persisten, sin embargo, las huellas de la usurpación primigenia: porque las disposiciones del *ancien régime* no reclaman la obediencia por causa de su racionalidad interna, sino por representar la autoridad, sin que sea necesario añadir a ese hecho ulteriores justificaciones. Por tanto, solo quedan para los súbditos las opciones del ingenuo respeto o de la aceptación forzada; o —expresado en otros términos— para todo vasallo dotado de suficiente consciencia para advertir la usurpación, el fingimiento ha de convertirse en modo habitual de existencia: efecto lógico de un sistema constrictivo, que jamás podrá arrancarles una adhesión sincera.

Esta visión del aparato legal absolutista ha permeado las concepciones poéticas de Boileau, para quien existe perfecta correspondencia entre el formalismo jurídico y la ampulosidad y carencia de contenidos de la poesía oficial. Tal como ocurre con aquellas leyes que no pueden ser justificadas racionalmente, y que fueron engendradas para legitimar un irracional despotismo, así también la literatura de un Chapelain o de un Perrault se funda en formas artificiosas a las que no corresponde una verdad esencial. Uno de los síntomas del engaño absolutista lo proporcionaba, para Fleury, la complicación del sistema legal: basta solo con reducir esa intrincación a principios simples y racionales para que surja a la luz la hipocresía de sus principios. Idéntica superfluidad e intrincación en los poetas de la corte y, por antonomasia, en los *Modernes*: el designio de adular al monarca incita al cultivo de una pomposidad que, para Boileau, es el reverso de la auténtica elevación. También en el desprecio por las formas ampulosas

³²Es así que Brunetière achaca a la misoginia de Despréaux las numerosas deformaciones del carácter humano que presentan sus sátiras: (1921: 588).

pueden verse influencias de Fleury: según este, la verdadera belleza depende de su “fortaleza interna”, antes que del *ornatus*: el preciosismo disfraza con medios artificiales la pobreza de la obra artística³³. La solución es la búsqueda de una honesta simplicidad, tanto para el sistema jurídico y de gobierno como para el estilo poético: sujetemos a método la confusión de normas jurídicas y obtendremos un sistema racional y capaz de capturar la adhesión auténtica de los ciudadanos; adoptemos un estilo libre de afectación y conseguiremos crear un arte sublime. Como puede verse, en ambos casos no se pide solo el respeto de principios objetivos conformes con la razón, sino también la honradez moral³⁴; hay que recordar que la más perfecta sublimidad se obtiene, según Despréaux, cuando a la magnificencia de las palabras y a la construcción ágil de las frases se agregan la grandeza en las ideas y la nobleza de sentimiento, dotes que exigen la integridad moral del orador o poeta. Tras la verbosidad se oculta el engaño; de ahí que el lenguaje sublime se destaque por la reticencia. Por eso pone tanto cuidado Boileau en distinguir el estilo sublime de los retóricos de la sublimidad a la que se refiere ‘Longino’:

Il faut sçavoir que par *Sublime* Longin n’entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime; mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui fait qu’un Ouvrage enleve, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots, mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile sublime, et n’estre pourtant pas sublime (Boileau, 1942: 160)..

El autor de las *Reflexions* responde a las objeciones de le Clerc diciendo que estas se basan en un equívoco: “[...] tout ce qu’il y avance ne vient que d’une équivoque sur le mot de Sublime, qu’il confond avec le stile sublime, et qu’il croit entierement opposé au stile simple” (Boileau, 1942: 163). Los ejemplos que aporta Boileau en las *Reflexions* son instancias de *brevitas* estilística; así, por ejemplo, el *fiat lux* del “gran legislador de los hebreos”, que ya el propio ‘Longino’ había citado como paradigma de lo sublime. La paráfrasis “[...] le souverain arbitre de la nature d’une seule parole forma la lumière” (Boileau, 1942: 160-161). sugiere cierta nobleza, pero nada podrá igualar la efectividad de la breve sentencia bí-

³³ “C’est ainsi que Fleury définit avec une netteté remarquable la vraie notion de la beauté. Elle est, dit-il, ‘attachée à la substance de la chose’, c’est-à-dire qu’un être est beau lorsqu’il réalise pleinement son essence. D’où cette conclusion que les plus beaux corps sont ceux des hommes les plus robustes, et que la véritable beauté est une suite nécessaire de la santé et de la force. D’où encore cette maxime que la beauté de l’oeuvre littéraire lui doit être intérieure et qu’elle ne peut consister en des ornements ajoutés. Le poème doit être un, simple et pur. Car, dit-il, ‘ce qu’est simple et pur est toujours plus beau que ce qui a de la composition et du mélange’” (Adam, 1974: 135).

³⁴ Apuntemos que la retórica del siglo XVII considera la probidad ética como un requisito indispensable para alcanzar el gran estilo; tal como indica Sophie Laumailé, “Les rhétoriciens s’attachent donc à un art verbal dont la finalité soit avant tout d’ordre éthique. Reflet d’une grande âme, le sublime conduit à la vertu; reflet de la parole divine, il invite à la conversion. On peut estimer que ces deux fonctions conférées au discours parfait participent d’une seule et même conception morale, dont l’une est la version laïque et l’autre la version chrétienne. Or, cette justification éthique du sublime est riche d’implications dans le domaine rhétorique et esthétique; elle permet notamment de répondre à certaines questions concernant l’ornement, la simplicité et la juste mesure, l’expression de la passion. Les traités d’éloquence du XVIIe. siècle s’accordent en général pour rejeter catégoriquement ce qu’ils nomment ‘la pome’ ou ‘les faux brillants’. L’écrivain accusé d’enflure est celui qui manie les grands mots avec présomption sans que son discours soit assez solide; il est celui qui cherche à duper le public par les artifices de la rhétorique, et à la condamnation esthétique s’ajoute une condamnation d’ordre moral” (Laumailé, 1995: 384-385).

blica: “*Dieu dit: Que la lumière se fasse, et la lumière se fit*” (Boileau, 1942: 161)³⁵. Otra instancia de sublime simplicidad la proporciona, en opinión de Boileau, el “qu’il mourust” del viejo Horace de Corneille:

Sentiment d’autant plus sublime qu’il est simple et naturel, et que par là on voit que ce Héros parle du fond du coeur, et dans les transports d’une colere vraiment Romaine. La chose effectivement auroit perdu de sa force, si au lieu de dire, *qu’il mourust*, il avoit dit, qu’il suivist l’exemple de ses deux frères; ou: qu’il sacrifiait sa vie à l’interest et à la gloire de son país. Ainsi c’est la simplicité même de cet mot qui en fait la grandeur (Boileau, 1942: 166-167).

El *De Sublimitate* proporciona el ejemplo más puro, puesto que en él no solo coinciden tratamiento y tema, sino que en cada frase se trasluce la grandeza moral del *rhéteur*. “Le caractère d’honnête homme y paroît par-tout; et ses sentiments ont je ne sais quoi qui marque non seulement un esprit sublime, mais une âme fort élevée au-dessus du commun” (Boileau, 1942: 167). La identificación de Boileau con el autor del tratado es completa: después de todo, ‘Longino’ era un pesimista cultural, y veía a su propia época como consumación de la decadencia: en lo literario, pero también en lo moral y en lo político.

Esta insistencia sobre la simplicidad y la honradez personal no debe parecer sorprendente en un escritor que gusta de llamarse a sí mismo *l’ami du vrai*. Aun cuando la definición no hace justicia a las capitulaciones en que, a veces contra su voluntad, incidió Despréaux, sí ayuda a identificar un aspecto de la personalidad del escritor que está presente en sus obras desde un comienzo. Uno de los estímulos para iniciarse en el género satírico ha sido el famoso *affaire des gratifications*, tras el cual Chapelain — además de recibir de la corona una fortuna por servicios como el de comparar a Louis XIV con Marte, Júpiter y el Sol— pasa a convertirse en amo de la Academia y obligado punto de referencia para todas las relaciones entre los escritores y la corte. En la propia *Querelle* sostiene Boileau la causa de los antiguos porque ve en ella un frente de lucha contra la *flatterie*: idea acertada, si se considera que las teorías poéticas de Perrault y Fontenelle comprenden la alabanza del absolutismo. El *cri de guerre* de la avanzada moderna es el *Siècle de Louis le Grand* (1687) de Charles Perrault, poema que despliega las variantes más desmesuradas de la complacencia³⁶. Por otra parte, los enemigos modernizantes han denunciado la insatisfacción de Boileau con la política monárquica, y visto en las obras de este una amenaza contra el gobierno; Claude Perrault, hermano de Charles, aseguraba que las obras de Despréaux incluían “des choses dangereuses et qui regardoient l’Estat” (cit. en Adam, 1974: 107).

Boileau percibe en ambas contiendas una plena coherencia. En el bando de Chapelain, como en el de los modernos, no solo convergen los postulantes a poetas oficiales y los *laudatores temporis praesentis*; también acuden los promotores de los vicios que deplora Boileau, *l’affectation et l’enflure*. Así como el

³⁵ Kerslake pone de manifiesto que, en su análisis del *fiat lux* mosaico, Boileau establece una aguda distinción entre naturaleza (el objeto sublime) y arte (un discurso situado por encima de la espontaneidad): “Unlike Huet, who makes no distinction between the sublime object itself and its representation in speech, Boileau appears to have realized that discourse necessarily implies absence. When something intrinsically great is present, and therefore immediately perceptible, it can be admired directly, for itself; but when it is absent, the admiration evoked by direct perception is impossible and language must fulfil a mediating function [...] Considerations of the effective use of language are thus inescapable, and effectiveness necessarily involves choices, both of exclusion and of inclusion” (Kerslake, 2000: 52).

³⁶ El poema fue escrito para festejar la convalecencia del monarca.

reino de *Louis le Grand* —a quien Chapelain ha bautizado como *Roi-soleil*— representa la antítesis de la Edad de Oro, así también los poetas laureados son el extremo opuesto a la sublimidad. Sin embargo, se obstinan en ensayar los géneros y estilos elevados, y en eso estriba su desacierto, ya que las formas rebasan la estrechez del asunto: tan ridículo es el propósito de parangonar el presente con la *saturnia aetas* como el de adaptar la poesía heroica a las hazañas militares y políticas del Estado absolutista.

Podría sugerirse que el propio Boileau ha desplegado, en algunos de sus poemas, un desarreglo entre materia y forma muy similar al que descubre en la poesía heroica de los modernos. Así, con *Le Lutrin* (1673) inaugura Despréaux un epos cómico en que “une horlogère et un horloger parlent comme Dido et Enée”, y donde nuevamente la pomposidad estilística recubre un asunto trivial. Pero en este caso el autor del poema —y aquí está la diferencia con obras del género de *La Pucelle*— no solo es consciente de la existencia de ese desajuste, sino que además lo propicia para estimular la comicidad. Boileau reconoce que no es posible extraer de su época una materia lo suficientemente noble como para suministrar contenidos a un epos serio, y estima que un poema *héroi-comique* es el instrumento más apto para despertar en los lectores esa convicción: crítica a todo un mundo en el que los hombres “passent presque toute leur vie à faire sérieusement de très-grandes bagatelles, et qui se font souvent une affaire considérable d’une chose indifférente” (Boileau, 1943: 192), y donde los escasos virtuosos necesitan mitigar su esplendor “pour ne pas blesser les yeux d’un siècle aussi corrompu que le nôtre” (Ibíd.). El poeta asume, entonces, la tarea de convertirse en *consciencia* de una época de degradación, y es por eso que sus poemas proveen la contraparte satírica de los fallidos intentos de sublimidad de los escritores oficiales. La suspensión del *pathos* solemne (y por ende de la credulidad) que *Le Lutrin*, como las sátiras y epístolas, prodigan, tiene en el fondo un propósito serio: formular la denuncia de un sistema que impide el progreso de la integridad moral, y que condena a los virtuosos al aislamiento. El optimismo modernista miente cuando sitúa al *grand siècle* por encima de todas las épocas de florecimiento político y cultural, pero además incurre en injusticia. La comicidad de Boileau es el recurso inverso al de los modernos: si estos emplean el estilo elevado hasta sumirse en el ridículo, aquel recurre a los procedimientos cómicos para alzarse hasta lo trágico. No es ocioso que el “Avis au lecteur” de *Le Lutrin* se interrumpa con un comentario amargo sobre las *mores* del presente³⁷.

Boileau hace de lo risible una herramienta para despertar en los lectores contemporáneos la memoria de la poesía sublime, a la vez que para revelar el ridículo tras la falsa sublimidad. *Castigat ridendo mores*: la vieja divisa de la comedia puede resultar tan acertada en Boileau como en Molière. Pero esta presencia simultánea de la indignación y la risa es solo una de las múltiples duplicidades a las que se ven

³⁷ “Pourquoi faut-il que des hommes si dignes de vivre soient sitôt enlevés du monde, tandis que des misérables et des gens de rien arrivent à une extrême vieillesse! Je ne m’étendrai pas davantage sur un sujet si triste, car je sens bien que si je continuois à en parler, je ne pourrais m’empêcher de mouiller peut-être de larmes la préface d’un ouvrage de pure plaisanterie” (Boileau, 1943: 192).

forzados, en el mundo moderno, los partidarios de la virtud: la actualidad es, para Boileau, el tiempo de la desintegración, así como la antigüedad clásica era la época de la probidad y la pureza ética. Peter France ha advertido la presencia, en la sátira de Boileau, de una vacilación entre dos inflexiones contrarias, en la que no puede menos que verse un reflejo de la equívoca relación del poeta con el mundo cortesano. El interés —y la modernidad— de Boileau no radican en su aptitud para integrar momentos contrarios, elevándose hacia una instancia superadora, sino en la perpetua fluctuación incierta entre extremos, pero a la vez en la seguridad de que esa irresolución es menos digna que la simplicidad antigua. Este burgués procedente de la *petite robe*, orgulloso de su clase pero obligado a depender de la corte; que se define a sí mismo como *l'ami du vrai*, pero que se ve en la necesidad de incurrir en gestos de adulación o atemperar la causticidad de sus críticas; que proclama su desagrado por las insolencias de un Scarron, pero que contempla con disgusto los arrebatos de solemnidad del teatro comeilleano, encuentra una salida decorosa en la adopción de un carácter cínico y en la preservación de la autoconsciencia, único escape frente a una sociedad que lo ha condenado a la condición de *homo duplex*. France encuentra vestigios de esta duplicidad intencional en uno de los procedimientos más celebrados de la poesía de Boileau: la interrupción anticlimática de un discurso que parece avanzar hacia lo sublime, por medio de la irrupción de un pasaje irónico o de un comentario inoportuno que devuelve al lector a la realidad trivial. Igualmente característico es el recurso de cerrar (y suspender) un panegírico a través de la aparición irónica y prosaica, pero también autoconsciente, de la imagen del poeta:

This sort of self-conscious movement is frequent in Boileau's satires and epistles. We see the poet (or sometimes it is an imagined listener) watching himself write or listening to himself talk, smiling ironically and interrupting himself as he launches on an over-eloquent tirade... Instead of being asked to admire the finished piece... we are invited by the apparently more modest writer to share in the difficulties of his profession (France: 1972: 162).

No sería inexacto decir que la ubicación social de Boileau ante la corte aparece compendiada en este recurso. Más aun si, como señala France, existe en numerosas sátiras un primer momento de identificación sincera con la sublimidad, coartada luego por la conciencia de la inadecuación entre el encumbramiento del discurso y las circunstancias que lo han motivado. Las formas rebasan la pobreza de contenidos, y la elevación poética, para no degenerar en lo ampuloso, debe desviarse hacia la burla. Señalemos que Despréaux experimentó, a lo largo de su vida, un creciente descontento ante los efectos de la política absolutista: las violentas (y, para Boileau, innecesarias) guerras de conquista, la intolerancia religiosa, la centralización en la corte y el afectado culto de la figura del monarca no se acordaban con la filosofía intimista y el afán de seguridad y pacifismo burgueses que profesaba el poeta. El presente, para sus enemigos un período de inigualado esplendor, es para él un momento de declinación, que no podría despertar en los artistas el entusiasmo que requieren la épica o el drama heroicos. De ahí la resolución de permanecer en el cinismo: para un escritor que se halla en disconformidad con la política de la corte, pero cuya prosperidad económica se encuentra ligada al destino de ella, el antagonismo directo

con la cultura aristocrática y la adopción de formas artísticas y políticas propiamente burguesas no es una salida; en consecuencia, restan dos opciones. Una es la que, en opinión de Boileau, han escogido los Chapelain o los Scudéry: falsear las propias convicciones y alabar la política real, dilapidando la belleza artística en función de un contenido mezquino. La otra es la elegida por Despréaux: sin entrar en oposición al *statu quo*, pero a la vez sin sustraerse por entero a los encantos del mundo cortesano, el autor de *Le Lutrin* prefiere explotar las posibilidades lúcidas de la ironía y el sarcasmo.

De esta manera, nos encontramos con un cuadro más complejo del que se acepta y difunde tradicionalmente. Sobre todo, se ha podido descubrir el lugar reservado a la poesía elevada. La sublimidad exige la simplicidad más extrema y, al mismo tiempo, la franqueza por parte del poeta u orador: no podrían acceder a ella los poetas cortesanos que, determinados a escribir *verses d'occasion*, necesitan inflar con palabras la ausencia del sentimiento y ocultar, por ende, todo conato de desacuerdo. Recordemos que, según Boileau, la ampulosidad es el vicio de la poesía contemporánea, por oposición a la espontaneidad de los antiguos: lo que le falta al poeta no es la plenitud formal, sino las condiciones objetivas, la ocasión y el pretexto para componer obras sublimes. No se trata, entonces, de que Boileau estime que los géneros heroicos son despreciables, sino tan solo que su pleno desarrollo exige una estructura social con la que no pueden ya enfrentarse los escritores del *grand siècle*. Porque al hostigar la poesía moderna, Boileau en verdad ataca a un sistema que ha reducido al poeta a la categoría de dócil súbdito de la majestad, produciendo en las artes de la palabra un hondo desgarramiento. Y así es que el poeta moderno debe decidirse entre las "grandes palabras" vaciadas de verdad (de un Scudéry) o el lenguaje llano y simple, pero incapaz de alcanzar la *sublimitas* heroica y condenado, por tanto, a la poesía satírica (el propio Boileau). Para Boileau, la segunda opción es mejor que la primera, pero preferible a ambas es la libertad de que gozaba el poeta antiguo para entregarse al cultivo de las "grandes palabras" sin abandonar la simplicidad. Libertad que poseía porque se sabía unido a una sociedad que no exigía de él la adulación o la mentira. Reconocer lo contrario significa —como en Perrault— celebrar el despotismo como un progreso frente a los antiguos, justificando por tanto el sometimiento de la libertad creadora y la conversión de todo escritor en un poeta oficial. Se deduce de lo anterior que no debería verse en Boileau a un tradicionalista arrepentido o sugestionado por la *sublimitas*, ni a un poeta dividido entre los viejos ideales clásicos y el nuevo entusiasmo (romántico: *avant la lettre*) por el *beau désordre*. La línea divisoria se sitúa entre el escindido poeta moderno y el indiviso ciudadano del mundo antiguo, por cuanto la sublimidad es la perfección previa al desgarramiento y se diferencia de él como la verdad de la mentira, o, mejor aun, como la inocencia edénica del estadio de la caída. La estrategia legítima consiste, no ya en cultivar la poesía sublime —lo que constituiría un sinsentido histórico, a la vez que podría conducir a una peligrosa apología del presente—, sino en mantener vivo el entusiasmo por la pérdida elevación artística, denunciando la abyección de la sociedad contemporánea que impide su florecimiento: este do-

ble propósito es el que revelan las sátiras de Boileau, situadas en las antípodas de lo sublime corneilleano, pero sin dejar de anticipar tendencias ulteriores de la literatura y la crítica burguesas.

Las secuelas de esta problemática en Alemania –aun cuando no siempre se trata de influencias directas– son significativas. En autores como Bodmer y Breitinger, Winckelmann, Lessing o Herder, volverán a cobrar vida el culto de las costumbres patriarcales de los antiguos y la crítica del convencionalismo moderno, principalmente en sus manifestaciones artísticas. Bodmer y Breitinger en particular, como luego Pyra, retomarán la causa de los *Anciens*, pero respondiendo sobre todo a la segunda *Querelle* entre antiguos y modernos, es decir, la que sostuvieron Houdar de La Motte y la Dacier en torno al *épos* homérico. Distinto es lo que ocurre con Schiller y, posteriormente, con el romanticismo de Jena. Estos últimos, y ante todo A.W. Schlegel, retomarán cuestiones dirimidas en la primera *Querelle* para formular sus propias teorías sobre los géneros poéticos: de hecho, la concepción del escritor moderno como sujeto desgarrado, y la del poeta antiguo como representante de un *ethos* comunitario, proporcionan una base para la distinción entre poesía ingenua y poesía sentimental, como también para la oposición entre clasicismo y romanticismo, tal como la establecerán los Schlegel. Solo que ahora, además de haberse alterado las preferencias (puesto que Schiller y los románticos de Jena sostienen la superioridad del escindido poeta moderno por encima de la integración y la simplicidad clásica) *también se ha desplazado el emplazamiento histórico de lo sublime, hasta convertirse en una cualidad correspondiente al “espiritualista” y subjetivista arte moderno*. En consecuencia, la tradición romántica se apoyará en una oposición próxima a la fundada por Boileau, pero con el ánimo de sostener la causa contraria. Es revelador que, junto con estos, una larga sucesión de escritores y críticos alemanes atribuyan a lo sublime características afines a las que observamos en Corneille, aunque sin señalar a este como su antecesor más inmediato: espiritualidad e intelectualismo, hostilidad a las pasiones y necesidades corpóreas, afinidad con el poder despótico y los ideales aristocráticos, inadecuación a los intereses materiales del hombre corriente. Poco queda ya de la asimilación de lo sublime con la *simplicitas*, tanto artística como moral; tampoco de aquella creencia en que la elevación reside en las ideas y expresiones más corrientes y sencillas, las que todo hombre podría haber formulado³⁸. Para los románticos, y para la tradición irracionalista que sostiene sus preceptos, lo sublime, además de exigir oscuridad y rebuscamiento, es la marca distintiva de los espíritus eminentes, de aquellos que escapan al contacto con las ocupaciones de la vida prosaica. El modelo será historicista, mucho más de lo que podían serlo los conatos de Boileau.

³⁸ “Qu’est qu’une pensée neuve, brillante, extraordinaire? Ce n’est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n’a jamais eue ni dû avoir; c’est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde, et que quelqu’un s’avise le premier, d’exprimer” (cit. en Brunetière, 1921: 589).

3. La leyenda de la “Sublime” Germania

La atención de la teoría estética alemana por la sublimidad es tan considerable y peculiar que tal vez podría preguntarse si no hay algo de “específicamente germánico” en la preferencia por el arte elevado. Al plantear una interrogación semejante, no querríamos recaer en las anacrónicas simplificaciones de la psicología de las nacionalidades; nuestra intención no es emplear criterios esencialistas para determinar cualidades “sustanciales” o “eternas” de la nación alemana, sino comprender las razones que justifican la identificación con un específico ideal estético; o, para decirlo de otra manera, querríamos dar cuenta de por qué Alemania, desde la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo de la mayor parte del siglo XIX, ha recurrido a imágenes procedentes de las estéticas de lo sublime para dar cuenta de su propia identidad. Digamos que Francia ha desempeñado un papel nada desdeñable en la formación de esa conciencia nacional: al apoyarse en las determinaciones materiales para justificar la propia hegemonía política y cultural, los teóricos franceses han forjado una imagen de su país en la que confluyen propiedades tradicionalmente adscriptas a la belleza: armonía, proporcionalidad, plenitud formal. Las alusiones a la riqueza material y a la exuberancia de las formaciones naturales no podía menos que reforzar esa imagen de opulencia y profundizar la ilusión de que la cualidad específica del “ser” francés es un contacto normal, armonioso con el mundo externo, que jamás requerirá de un torturado repliegue hacia la subjetividad. Y la causa de esa prosperidad se rastrea en las condiciones ambientales: los franceses deberían agradecer, pues, a la presencia de un clima templado su florecimiento cultural, la mayor libertad y la hegemonía política; incluso la universalidad de su lengua³⁹. De tal modo, Francia no será ya únicamente *de facto*, a través del siglo XVII y buena parte del XVIII, una potencia política, filosófica y artística; también conseguirá proyectar la imagen de que su poderío es, a la vez, *de iure*, y el resultado de determinantes naturales que espontáneamente la han predestinado a la supremacía. La estrategia coincide, *grosso modo*, con la ensayada por Aristóteles en la *Política* para legitimar sobre bases pseudocientíficas el dominio griego⁴⁰. Tal como en el tratado del estagirita, los “bárbaros” países nórdicos vuelven a cumplir la función de mero elemento de contraste, en oposición con la mediterránea plenitud francesa; de acuerdo con esquemas estereotipados, los pueblos germánicos —productos de las hostiles acciones de un clima poco benévolo— son presentados como una reedición de los escitas. Esta teoría ha conocido vasta difusión, y dos de las principales figuras de la estética francesa de la segunda mitad del siglo XVII y de las primeras décadas del XVIII han contribuido a propagarla: Bouhours, en los *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) y Dubos en sus *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Ha habido intentos de oposición —así, el de Montesquieu en *L'Esprit des Lois* (1748), donde las razas germánicas

³⁹ Para un análisis detallado de la evolución francesa de la *Klimateorie* y de su continuación en Alemania, Cf. Fink, 1987.

⁴⁰ “So hatte Aristoteles mit Hilfe der Klimateorie den Vorrang der Griechen wenigstens im politischen Bereich anscheinend wissenschaftlich gerechtfertigt, zugleich aber ein Modell geschaffen, das in der Folge andere Völker verwenden

son consideradas antepasados de los franceses—, pero la otra versión ha gozado de mayor popularidad y prestigio, sobre todo porque contribuía a alimentar el narcisismo nacional francés.

El efecto de la “teoría climática” sobre Alemania ha sido considerable. Por un lado, permitió que se incrementase *ad nauseam* el autoodio nacional. Por otro, consiguió engendrar una resistencia: esta no consistía en rechazar de plano la teoría climática, sino en hacer de la necesidad una virtud. Se aceptaba la diferencia entre la plenitud material francesa y la penuria germánica y se concedía que esa disparidad era la fuente de las diferencias culturales y políticas; pero, una vez ratificados esos presupuestos, se afirmaba que en esa inferioridad material se encuentran las bases de la *superioridad moral* germánica. Para documentar esta dignidad existía un remoto pero prestigioso antecedente: la *Germania* (98) de Tácito⁴¹, obra en la que se presenta una imagen mítica de los germanos como ejemplos prototípicos del *bon sauvage*: privados de la cultura y del refinamiento en las costumbres que caracterizan a la Roma del siglo primero, los bárbaros exhiben, a cambio, nobleza y desdén por los intereses mundanos. Sus valores son intimistas: austeros, espontáneos, parcios en el trato social y enemigos del desenfreno, constituyen el retrato mismo de aquella *prisca latinitas* que el esplendor político y económico había logrado disolver. La *Germania* es una obra de pesimismo cultural; los germanos son para Tácito lo que los persas para Jenofonte o los nómadas para Salustio: una imagen idealizada de la propia grandeza perdida. La sobriedad religiosa es un componente descollante: la lectura de Tácito deja entrever que en la inexistencia de imágenes de las divinidades autóctonas se ratifica la relativa desatención germánica hacia los intereses materiales; los cultos de estas naciones no encarnan sus sentimientos en imágenes antropomórficas: “ceterum nec cohibere parietibus deos neque in ullam humani oris speciem assimilare ex magnitudine caelestium arbitrantur: lucos ac nemora consecrant deorumque nominibus appellant secretum illud, quod sola reverentia vident” (Tácito, 1935: 9). Esto no vale solo para las divinidades autóctonas; incluso cuando la *Germania* adapta cultos extranjeros —el de Cástor y Pólux, el de Hércules—, rehúsa toda figuración artística de los dioses. Como señala Gaston Boissier, en su libro sobre Tácito:

Contrairement aux habitudes des gens du Midi qui se rapprochent et se groupent, le Germain aime à vivre isolé. Il n’habite pas dans les villes; il ne veut pas que sa maison se serre contre celle du voisin et il laisse autour d’elle un espace vide: il entend être tout à fait chez lui. En Grèce et à Rome, la communauté absorbe l’individu et lui fait la loi; chez le Germain, l’individu reprend son importance. De là viennent ses meilleures qualités, le respect de soi, le goût de l’indépendance, le sentiment de l’honneur. Tacite a très bien compris aussi la religion des peuples germaniques [...] il laisse bien voir que ce n’est pas une religion riante, une religion de fêtes, de chants et de danses, comme celle des Grecs; elle est sérieuse et sombre, elle n’enferme pas ses dieux dans les temples, elle croit indigne de leur majesté de les représenter sous des formes humaines, elle leur consacre les bois, les forêts, et les adore sans les voir dans ces mystérieuses solitudes. Cette religion sans temples, sans images, fait songer au protestantisme (Boissier, 1903: 41; las cursivas son nuestras).

konnten, wenn sie ihrerseits versucht waren, ihre momentane Hegemonie als gleichsam von der Natur gegeben und gewollt auszugeben” (Fink, 1987: 158).

⁴¹ No ignoramos que nuestra postura es *parti pris*, dado que nos colocamos a favor de quienes postulan una cierta simpatía de Tácito por los germanos y un descontento frente al decaimiento de las *mores* romanas. No han faltado estudiosos que afirmaran la radical oposición entre las convicciones de Tácito y las cualidades morales de los pueblos descriptos.

La última observación de Boissier parece ratificar lo que venimos diciendo. Pero los comentarios que la preceden no resultan menos adecuados. Recusación de la mimesis, desprecio por la materialidad, introversión, culto de lo invisible e inhumano: estas características no solo habrán de considerarse, durante siglos, como atributos intrínsecos de los pueblos germánicos; también constituyen cualidades habitualmente asociadas con lo sublime artístico y literario. El hecho de que pensadores como Kant o Hegel descubran sublimidad en el carácter y en el arte semíticos se halla, como veremos, en estrecha concomitancia con la prohibición hebrea de construir imágenes de la divinidad; el culto de un dios incorpóreo e irrepresentable representa el *humus* ideal para el surgimiento del arte sublime (y es significativo que, de acuerdo con Kant, este se encuentre enlazado a una religión que reverencia a una divinidad suprasensible). El punto es que en la Germania se ha gestado una cosmovisión comparable en muchos puntos con la hebrea: sobre todo en lo que respecta a la reverencia por la inmaterialidad y al interés por cultivar un arte alejado de las formas sensoriales y corpóreas. De ahí que el cristianismo, al implantarse en suelo alemán, asuma una austeridad y un antiseccularismo que solo existían en forma mitigada en el culto católico. No será necesario recurrir a los clásicos cotejos entre religión hebrea y protestantismo (basados, por ejemplo, en el escepticismo ante el arte representativo, en la separación respecto de la naturaleza y en el culto de lo ideal)⁴² para comprender estas coincidencias. Lo que importa es comprender que, aun cuando en dicha imagen se unen los primitivos valores espiritualistas con elementos procedentes del cristianismo, es en las condiciones histórico-sociales donde debe hallarse el fundamento de las explicaciones: *solo en un pueblo materialmente atrasado y políticamente dividido como el alemán ha podido medrar una ideología antiseccularista como la que estamos describiendo.*

Durante buena parte del siglo XVIII, y a través de todo el XIX, se buscó conciliar las viejas formulaciones de Tácito con el *animus* germánico más reciente —inaugurado con la Reforma luterana— con el fin de redondear la imagen de Alemania como un pueblo esencialmente espiritualista, ascético, intimista y hostil a los atractivos sensuales; también (y por razones que expondremos luego) se intentó presentar a la “ideología alemana” como portadora del principio inmanente a la actualidad y al futuro de la humanidad. Quien quiera aclararse este punto solo tendrá que pensar que la asociación del carácter alemán con los valores subjetivistas y ultramundanos del cristianismo, y, a la vez, con la condición actual del espíritu del mundo, había sido adoptada, no solo ya por las vulgarizaciones de la filosofía hegeliana, sino aun por el mismo Hegel. Se sabe que para este —quien, en los pasajes de las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*⁴³ referentes al surgimiento del mundo germánico, se apoya reiteradamente en Tácito— los “bárbaros del norte” son los encargados de introducir en la historia universal los

⁴² Cf.: ej., el artículo de Leo Spitzer, “The gentiles”, en: *Essays in historical semantics*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1947: 22-37. Spitzer destaca varias semejanzas entre hebreos y protestantes: el interés prioritario por el Antiguo Testamento, el hecho de que se trata de dos “religiones de circuncisos”, el antiseccularismo, etc.

gérmenes espiritualistas contenidos en el cristianismo. Y ello tiene que ver, antes que nada, con el importante papel que ha cumplido la Reforma en la historia de la modernidad; los pueblos latinos, ignorantes de la intimidad, han permanecido, en general, indiferentes ante el protestantismo, el cual tampoco consiguió impregnar el sur de Alemania, dado que el subjetivismo solo se encarna en los pueblos germánicos puros. Las naciones latinas, extrovertidas, han necesitado expandirse hacia afuera, a fin de acumular un poderío mundano cuyo territorio diera la vuelta a la tierra y en el que nunca se pusiera el sol; los hijos de Lutero, en cambio, prefieren encontrar la verdad lejos de este mundo, en la interioridad del espíritu. Sin embargo, el principio subjetivista estaba llamado a alcanzar proporciones universales, a convertirse en el auténtico espíritu de los tiempos modernos: “Der germanische Geist ist der Geist der neuen Welt, deren Zweck die Realisirung der absoluten Wahrheit als der unendlichen Selbstbestimmung der Freiheit ist, der Freiheit, die ihre absolute Form selbst zum Inhalte hat. Die Bestimmung der germanischen Völker ist, Träger des christlichen Princips abzugeben” (Hegel, 1949: 437). Gracias a la expansión de la interioridad nórdica, la humanidad descubre los beneficios del intelecto puro, se sustrae a los encantos de la naturaleza —por la que se había dejado subyugar el paganismo— y se entrega al sondeo de la propia subjetividad. La ruptura con la realidad externa y el deslizamiento hacia la subjetividad, atributos distintivos, según Hegel, del hombre moderno, constituyen la principal contribución a la Historia que han realizado los pueblos germánicos. El espíritu universal había asignado a las naciones germanas la tarea de llevar un embrión hasta la figura del “hombre pensante”. En las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* explica Hegel de qué manera el intimismo se convierte en la necesaria puerta de acceso hacia la “libertad superior” del hombre moderno: libertad del espíritu, que contrasta con la autonomía política y la extendida publicidad de las antiguas *póleis*. La actitud de Hegel maduro frente al surgimiento del espiritualismo es relativamente positiva, a diferencia de la hostilidad a la cosmovisión cristiana que había caracterizado al republicanismo juvenil. En uno y otro caso, se mantiene la visión de la modernidad como doble proceso de huida: del mundo externo y la naturaleza, y de retraimiento hacia el espíritu. En ambas instancias, las democracias antiguas proveen el contrapeso para el espiritualismo del presente: ajena a la objetividad asiática, pero también a la “subjetividad infinita” del mundo contemporáneo, la sociedad griega encarna la perfecta concordia entre materia e idea; un irrepetible punto de equilibrio donde la esencia, por única vez en la historia, ha dejado de ser trascendente a la realidad visible. Desde sus primeras reflexiones en Berna, Hegel había procurado enfrentar la cosmovisión dualista y la hostilidad a la vida de la religión cristiana con la cismundanía y la devoción a la naturaleza del paganismo antiguo. El concepto de *positividad*, que recorre la producción juvenil de Hegel hasta la *Phänomenologie des Geistes* (1807), es la categoría clave para comprender esa contraposición

⁴³ Publicada póstumamente a partir de las notas de los alumnos. En 1837 aparece la primera edición (ed. por Eduard Gans); Carl Hegel publica una segunda edición en 1840.

entre las dos religiones y sus correspondientes estructuras sociales: para Hegel, el culto pagano era una religión de hombres libres, adecuada a una sociedad republicana que creía en la posibilidad y en la necesidad de que el género humano realice sobre esta tierra sus fines; esa realidad se altera a partir de la disolución de las ciudades antiguas y de la caída en el despotismo: alejado de la *vita activa*, relegado a una existencia privada y reducido a la contemplación de procesos históricos y sociales que parecen desenvolverse con total independencia de sus decisiones, el hombre se enfrenta ahora al mundo como a algo dado, que no puede comprenderse como resultado de la propia actividad. A este mundo vaciado de sentido corresponde una religión que —como el cristianismo— proyecta sus valores hacia un más allá por completo ajeno a esta vida: hacia una esfera inmaterial e incomprensible, hacia el dominio de un Espíritu puro cuyos designios se imponen, a su vez, al hombre con el carácter opresor de una ley objetiva, “positiva”. Dicho de otro modo: a un culto que consideraba a la esencia como inmanente al Ser, sucede ahora una religión que desgarrar ambos órdenes y proyecta el pensamiento —la Idea— como única realidad substancial frente a la desgarrada *facies hippocratica* del mundo visible. Hegel ha dicho que la positividad no es una realidad efectiva, sino una relación “puramente pensada”: los valores no son ya inmanentes a la realidad, sino un postulado, un *Sollen* que se enfrenta al mundo real sin pretender hacerse uno con él. Es esta la expresión de una era histórica en la que el pensamiento se ha divorciado del mundo sensible, pero también donde la máxima moral se enfrenta con las exigencias corpóreas. Por eso, la certidumbre hegeliana de que el presente representa la era de los intelectuales⁴⁴, es hermana de la convicción de que el supremo bien no es una realidad existente, sino un imperativo moral⁴⁵. Esta victoria del cristianismo y del intelecto es, a la vez, hija del despotismo, que empuja a los hombres como individuos privados, burgueses, a la esfera de la intimidad, inhabilitándolos para transformar la realidad externa y reduciéndolos a la condición de extranjeros sobre una tierra que no les pertenece.

Esta supremacía del espíritu ha tenido efectos sobre la evolución del arte. Hegel comprende que la plasmación artística exige, como condición necesaria, la aparición sensible de la Idea; una preeminencia absoluta del concepto por sobre la realidad empírica, como la que presenta, en su opinión, el mundo moderno, no puede menos que desgarrar la esencia del arte. Es por ello que Hegel se atreve, por un lado, a situar en la antigüedad clásica el punto culminante de la historia del arte, y, por otro, a predecir la necesaria muerte de las formas artísticas. Pero, además de señalar la concomitancia de todos estos fenómenos, los ve representados por los pueblos germánicos: como hemos apuntado, la interioridad nórdica es para él la portadora del subjetivismo y de la religiosidad espiritualista, la encargada de

⁴⁴ El apogeo de la filosofía y del pensamiento no deja de ser, en Hegel, un argumento probatorio de la desintegración del mundo y de la discordancia entre los ideales humanos y la realidad externa; el triunfo de la filosofía va de la mano con el del cristianismo; como señala Kojève: “L’Homme voudra faire concorder la réalité du monde où il vit avec l’idéal exprimé dans son discours. Le Monde chrétien est le monde des Intellectuels et des Idéologues” (Kojève, 1968; 117).

⁴⁵ “Le Bien chrétien remplace le parfait païen. C’est dire qu’une catégorie morale (une “valeur”) remplace une catégorie ontologique: le Parfait *est* (Sein), le Bien *doit être* (Werden, devenir).” (Kojève, 1968: 123).

difundir una experiencia vital ligada a la contemplación antes que a la actividad, y una sensibilidad estética más próxima a la representación de las incorpóreas ideas que al libre juego con las formas, sensibles. No necesitamos indicar la efectividad de la versión hegeliana: la historiografía y, lo que nos interesa más, la teoría literaria y artística decimonónicas se encuentran permeadas por estos razonamientos, y ello sucede hasta finales de ese siglo. A la hora de definir las cualidades de los hombres germánicos, Taine presenta un cuadro muy similar al que venimos detallando:

L'homme, dans cette race, peut accepter un supérieur, être capable de dévouement et de respect. Replié sur lui-même par la tristesse et la rudesse de son climat, il a découvert la beauté morale pendant que les autres découvraient la beauté sensible. Cette espèce de brute nue [...] dont les organes rouillés ne peuvent suivre les linéaments nets et fins des heureuses formes poétiques, entrevoit le sublime dans ses rêves troubles. Il ne le figure pas, il le sent; sa religion est déjà intérieure [...] Ce qu'il désigne par des noms divins, c'est ce je ne sais quoi d'invisible et de grandiose qui circule à travers la nature et qu'on devine au delà d'elle, mystérieux infini que les sens n'atteignent pas, mais que 'la vénération révèle' (Taine, 1911: I, 17; las cursivas son nuestras).

Puede verse que el cuadro de Taine resalta cualidades emparentadas con el espiritualismo: descontento ante el mundo externo y repliegue hacia la subjetividad, preponderancia de la perfección moral por sobre la felicidad de los sentidos, acatamiento del despotismo, culto de una divinidad trascendente e incorpórea, inhabilidad para percibir (y engendrar) los contornos delicados que exige el arte bello. Pero si es incapaz de experimentar la belleza, el hombre germánico conoce a cambio un género muy diverso de emoción estética, inmaterial e informe, y que el propio Taine designa como *le sublime*. Ese arte idealista es, según Taine, aquel que representa la índole de los pueblos germánicos: de ahí proviene la incapacidad de tales pueblos para las artes plásticas, cuyo florecimiento exigiría un placentero contacto con la materia, la atención al mundo externo, el deleite en la sensualidad de las formas: "En Allemagne, la domination trop forte des pures idées n'a pas laissé de place à la sensualité de l'oeil. La première école, celle de Cologne, a peint, non des corps, mais des âmes mystiques, pieuses et tendres" (Taine, 1906: I, 263-264). Y esto es válido incluso para el artista más sobresaliente y anómalo que ha producido Alemania, Durero, en quien el estudio de los pintores italianos no ha suprimido todas las huellas de la inhabilidad germánica para medirse con las formas sensibles: "La fantaisie étrange, le profond sentiment religieux, les vagues divinations philosophiques qui percent dans ses oeuvres montrent un esprit à qui la forme ne suffit pas" (Taine, 1906: I, 264).

Podría argumentarse que estas ideas son aplicadas también por Taine al conjunto de las naciones nórdicas. Pero esa objeción ayudará a descubrir ciertas limitaciones en los esquemas del crítico francés, a partir de las cuales podremos definir con más claridad la identificación del pueblo alemán con el idealismo y el espiritualismo. Indiquemos que los intentos de comprender a Alemania a partir de las características genéricas de las razas nórdicas puede encontrar un asidero —y solo hasta cierto punto— en las condiciones naturales, pero no en las evoluciones económicas y sociales. Dicho de otro modo: aun cuando las semejanzas de Alemania con Inglaterra u Holanda puedan parecer admisibles en lo que respecta a la naturaleza primera, es notorio que los países más desarrollados del Norte han conseguido

crear un estado de prosperidad material inalcanzable, hasta la segunda mitad del siglo XIX, para Alemania. Los argumentos de Taine desarrollan en forma tan ostensible el contraste entre la penuria natural y la riqueza económica, que resulta inevitable la exclusión de la nación alemana. Ante todo, para definir las cualidades de los países del Norte, Taine se apoya en las características del *milieu*: la humedad y la gelidez del clima, la general inclemencia de las condiciones autóctonas, han inducido en los hombres nórdicos tanto el desencanto ante la naturaleza como la subestimación de la existencia física, que en tales circunstancias no podía desenvolverse. Pero a la conformación del entorno se añaden los determinantes sociales: porque, para Taine, han sido los países del Norte los fundadores de las modernas condiciones de vida, capitalistas y burguesas. Afectados por la hostilidad del ambiente natural, los nórdicos se han entregado a la creación de un espacio social que los protegiese de las amenazas externas:

La civilisation, en se déplaçant vers le nord, a dû pourvoir à toutes sortes de besoins qu'elle n'était pas obligée de satisfaire dans ses premières stations du sud. Dans un climat humide ou froid comme la Gaule, la Germanie, l'Angleterre, l'Amérique du Nord, l'homme mange davantage; il lui faut des maisons plus solides et mieux closes, des habits plus chauds et plus épais, plus de feu et plus de lumière, plus d'abris, de vivres, d'instruments et d'industries. Il devient forcément industriel, et, comme ses exigences croissent avec ses satisfactions, il tourne les trois quarts de son effort vers l'acquisition du bien-être (Taine, 1906: II, 137).

El originario ademán de conquista degenera, según Taine, en comodidad burguesa: la proliferación de bienes producidos por el hombre provoca el tránsito de la voluntad de producción a un ideal consumista. Los atractivos de una vida confortable dejan atrás la simplicidad de costumbres y la exuberancia física propias de las civilizaciones mediterráneas: afirmado en prácticas convencionales que se le han incorporado como segunda naturaleza, el hombre del Norte levanta en derredor de sí un espacio social, fruto de su labor, donde pueda reconocer un *habitat* propio, hermético y reservado. No debe pasar inadvertido el efecto esclavizador de este desarrollo, que conduce al sojuzgamiento del ser humano bajo la tiranía del universo de los objetos: "les commodités dont il se munit sont autant d'assujettissements dans lesquels il s'embarrasse, et l'artifice de son confortable le tient captif. Combien de choses aujourd'hui dans l'habillement d'un homme ordinaire! Combien plus de choses encore dans la toilette d'une femme, même de la condition moyenne!" (Taine, 1906: II, 137). Pero, por otra parte, Taine señala que esta evolución, originada en los países nórdicos, se encontraba destinada a expandirse hasta alcanzar dimensiones universales, destruyendo incluso la libre naturalidad de las naciones del Sur:

Notez qu'aujourd'hui les dames de Naples ou d'Athènes nous empruntent nos modes. Un Pallicare porte un accoutrement aussi surabondant que le nôtre. Nos civilisations du Nord, en refluant sur les peuples arrières du Midi, y ont importé un costume étranger, d'une complication superflue, et il faut aller dans les districts reculés, descendre jusqu'à la classe très pauvre, pour trouver comme à Naples des lazzaroni vêtus d'un pagne, comme en Arcadie des femmes couvertes d'une simple chemise, bref, des gens qui réduisent et proportionnent leur habillement aux petites exigences de leur climat (Taine, 1906: II, 137-138).

El avance del Norte sobre el Sur implica el triunfo histórico de la industria, la privacidad y la conveniencia social sobre la vida pública y en contacto con la naturaleza que había individualizado, según Taine, a los países meridionales. Pero también es la victoria del ascetismo burgués sobre las tendencias materialistas y sensualistas, ligadas a la gratificación del cuerpo, que eran posibles (aunque para sectores so-

ciales reducidos) en períodos anteriores al capitalismo avanzado. De ahí que, para el hombre moderno, la categoría de materialismo no designe ya la plena satisfacción de las necesidades corporales y el libre desarrollo de las facultades sensibles del hombre, en el marco de una relación armónica con la naturaleza. En los tiempos modernos, un materialista es alguien que persigue el éxito económico, para lo cual necesita de la ascética renuncia a satisfacer inmediatamente las exigencias corpóreas, no menos que de la represión de la naturaleza externa⁴⁶.

En otras palabras, las naciones nórdicas han suplido la penuria de las condiciones externas creando una opulencia “social”, artificialmente producida: la riqueza mercantil vence a la austera hostilidad del paisaje, e inicia una expansión que alcanza luego a los “bellos” países mediterráneos. Pero aquí se evidencia la dificultad ya aludida: las categorías de Taine, acaso pertinentes cuando se trata de explicar el desarrollo industrial de Inglaterra, de América del Norte y de los Países Bajos, resultan ineficaces para describir la evolución alemana. Porque Alemania, sometida a condicionamientos hostiles semejantes a los que presentaban las restantes “naciones del Norte”, no ha conseguido crear a cambio (al menos, durante el período que nos ocupa) un estado de riqueza económica capaz de compensar las inclemencias naturales. De manera que el pueblo alemán se ha visto privado de la prosperidad material en ambos sentidos: naturalmente pobre y económicamente atrasado, no puede imaginar ninguna forma fructífera de realización terrenal, ninguna vía para emprender una aproximación satisfactoria al mundo externo. Es sobre la base de esta inhabilidad para resolver los conflictos económicos, políticos y sociales, que un sector significativo de la intelectualidad nativa comienza a crear y difundir la apologética imagen de Alemania como nación de la espiritualidad pura, patria de los pensadores eminentes y los escritores geniales: estrategia destinada a borrar la imagen del país políticamente retrasado y materialmente indigente. Así, durante el último cuarto del siglo XVIII y los dos primeros tercios del siglo XIX, se difunde por toda Europa, junto a la fe en la “superioridad cultural” germánica, la creencia en que la aptitud de los pensadores y artistas alemanes para entregarse al pensamiento abstracto o a la introspección psicológica es un resultado directo de la ausencia casi absoluta de vida política. Durante algo más de un siglo, resulta poco menos que inobjetable, ante los ojos del mundo, la tesis según la cual

[...] les Allemands avaient la tête philosophique dans la mesure précisément où ils n'avaient pas la tête politique, en l'absence d'un esprit national authentique qui orientât leurs idées dans ce domaine. Obscure et profonde Allemagne, où l'impossibilité d'une solidarité concrète entre les individus a laissé le champ libre à la prolifération d'idées abstraites, poussant de manière anémique au hasard d'un foisonnement incontrôlé... une telle culture spirituelle, nordique par excellence, n'était possible que là où les contingences et les obli-

⁴⁶ Podría verse quizás una contradicción entre esta voluntad ascética de renuncia, y el modelo del consumismo burgués, al que hacían referencia las anteriores citas de Taine. Sin embargo, diversos estudios han insinuado la estrecha (e incluso necesaria) relación existente entre ambos fenómenos. En “Egoismus und Freiheitsbewegung”, Horkheimer desarrolla la idea de que las formas de gratificación desarrolladas bajo el capitalismo -cuya expresión más clara es el descomunal crecimiento de la *Vergnügungsindustrie*- no es sino una nueva y solapada expresión del ascetismo burgués. En el capítulo dedicado a Kant, recurrimos de nuevo, y con más detalle, al citado artículo de Horkheimer.

gations de l'existence concrète ont été surmontées, comme transfigurées par une lumière surnaturelle en déniaut le caractère positif immédiat (Macherey, 1990: 32).

De lo que se trata es de estetizar las condiciones de atraso, viendo en ellas la manifestación de la superioridad germánica: en su grandeza moral, en su resistencia a degradarse por el contacto envilecedor con las ocupaciones mundanas, los alemanes se aplican a las nobles actividades del espíritu. De la necesidad, virtud: las consecuencias de la situación social son presentadas como resultado de una decisión deliberada. Lo cierto es que de ese estado de cosas nacieron algunos de los productos más característicos de la cultura alemana: la teología intimista, el idealismo y el subjetivismo filosóficos, la ética formal. Pero así como el pensamiento ha triunfado por sobre la realidad sensible, así como la naturaleza ha sido superada por la Idea, y una versión idealizante de la religión cristiana ha pronunciado la reprobación de la vida terrenal, también se ha gestado una forma de intuición estética en la que cobran expresión las orientaciones espiritualistas ya mencionadas. Y la categoría mediante la cual se incorpora esta problemática en el terreno artístico, es, según veremos, la de lo sublime⁴⁷.

Todo aquel que apruebe las tesis de Taine, estimará razonable que un pueblo nórdico halle su paradigma estético en un arte espiritualista, alejado de la sensualidad propia de las naciones del Sur. Dejando de lado su carácter esencialista y simplificador, esas tesis encuentran su confirmación en la corriente más influyente de la literatura y la crítica alemanas. Escritores y tratadistas de arte (como derivación de las circunstancias sociales y políticas de Alemania, y, a menudo, con el fin de estetizar el orden vigente) han procurado distinguir un arte que no se hallase sustentado en una apariencia armónica, sino en la irregularidad, la fealdad o la ausencia de formas, y cuyo objeto no fuera ya halagar la sensibilidad, sino despertar en el espectador el entusiasmo por la esfera de los seres y valores suprasensibles.

Al menos desde Klopstock, la poesía sublime ha tenido, como uno de sus principales propósitos, la representación de entidades incorpóreas, de disposiciones subjetivas y *états d'âme*: en efecto, *Der Messias* es el primer ejemplo en Alemania, pero también el más logrado, de un *epos* puramente subjetivo, en el cual —a diferencia de lo que ocurría en la épica clásica— la revelación de emociones y sentimientos subjetivos es más importante que la narración de acciones externas; de ahí la pasividad de los personajes, cuyo desinterés por los problemas mundanos acaba por reducirlos a puras abstracciones inmaterial-
les⁴⁸. El propósito de esta vertiente de la obra de Klopstock es preservar ascéticamente a la poesía del contacto con la realidad visible, y (si se atiende a los fines moralizantes del *Messias*) distraer a los hom-

⁴⁷ No en Hegel, porque este —en contra de la corriente más importante de la estética alemana— sitúa a lo sublime dentro del arte simbólico, es decir: dentro del período más primitivo de la evolución artística, totalmente superado tanto por el arte clásico como por el romántico. Las razones para esta divergencia están en que Hegel, como señalaremos más tarde, se apoya en las teorías de Winckelmann acerca de lo sublime, que por cierto representan una excepción en Alemania.

⁴⁸ "Avant de terminer son poème, Klopstock veut enconre [...] rappeler à ses lecteurs le but qu'il s'est proposé: émouvoir l'âme toute entière et la préparer pour le ciel, en la détachant de la terre. Aussi l'attitude la plus fréquente des personnages est-elle celle de la "meditation" et non celle de l'action. Le héros principal lui-même, Jesus, est un caractère effacé; il reste souvent inactif ou caché. Les autres sont le plus souvent de simples "abstractions", représentant une vertu ou un vice et non "des figures vivantes", suivant la remarque de Schiller" (Grand, 1939: 35).

bres de las ocupaciones materiales; así pues, la plasmación poética no debe buscar una apariencia corpórea que vuelva intuibles los contenidos, que los torne comprensibles para la *perceptio sensitiva*⁴⁹. Las propuestas del poeta resultarán aun más elocuentes si se piensa que la vertiente más autoconsciente de la estética burguesa, representada en Alemania por pensadores como Baumgarten, Herder y Lessing, estaba empeñada por entonces en presentar al lenguaje poético como una alternativa frente a la hegemonía de las ideas abstractas: la *perceptio clara sed indistincta* se distinguía de la lógica por no hacer abstracción de la riqueza y diversidad del mundo visible, y por no dividir al hombre en un “saco de facultades anímicas” (Herder), separadas e inertes. La teoría semiótica formulada por Lessing en el *Laokoon* (1766) y en el epistolario con Mendelssohn, con su propuesta de reconducir los signos arbitrarios del lenguaje discursivo a la emotividad sensorial de los signos naturales, participa de ese mismo proyecto de vislumbrar un impulso emancipador en la obra de arte, en cuanto condensación de una experiencia sensitiva material y concreta, contrapuesta a la abstracción espiritualista. Frente a tales posturas, el idealismo del *Messias* parece una claudicación frente a las circunstancias germánicas. Esto se verifica con igual claridad entre los sucesores más cercanos del poema de Klopstock, menos ilustres que su modelo: el *epos* cristiano y “sublime” de Bodmer y el del joven Wieland. La evolución posterior de este último, su rechazo de la obra juvenil espiritualista y la adopción de una variedad “burguesa” de la épica como la que representa la novela, tiene un carácter ejemplar; más aun cuando esta alteración en los hábitos artísticos estuvo acompañada por la aparición del compromiso con la vida política y la adhesión al pensamiento ilustrado, sendas reacciones ante la Revolución en Francia. Luego veremos que, en el campo de la poesía dramática, la burguesía progresista presenta al drama burgués como una alternativa frente a la tragedia sublime (en la que ve, siguiendo a Diderot, un género antiburgués y aristocrático) y, en especial, frente a uno de sus recursos técnicos más habituales: la *Ständeklausel*.

Pero lo que advertimos en la práctica artística se reproduce en las formulaciones teóricas: en buena parte de los pensadores que se han ocupado de lo sublime aparece esa incompatibilidad entre el sentimiento de lo sublime y la dimensión sensible, material y corpórea de la experiencia humana, aunque en formas y magnitudes diversas. Ya en los suizos, donde la causa de la superioridad —y, por ende, de la mayor “sublimidad”— del poeta sobre el artista plástico estriba en su aptitud para plasmar realidades espirituales, carentes de forma y, por tanto, inaccesibles para la percepción sensible. También en Winckelmann, en cuya teoría el estilo elevado, con su austera inmaterialidad, se enfrenta a la plenitud formal del arte bello: si en el primer caso la profundidad de la idea excede su presentación sensible, en el último, la voluptuosidad de las formas aplaca la densidad del pensamiento subyacente.

⁴⁹ “Nirgends hat der Dichter [i.e., Klopstock] gesagt, die heiligen Gestalten für das menschliche Auge klar und fassbar zu begrenzen und sie in das volle handelnde Leben und dessen natürliche Einseitigkeit und Beschränktheit hineinzusetzen; selbst die Gleichnisse sind nicht der sinnlichen Körperwelt, sondern immer nur der Innerlichkeit des Seelenlebens entnommen” (Hettner, 1862: 124).

En las sucesivas partes de este estudio mostraremos de qué modos se ha desarrollado la identificación entre lo sublime y lo suprasensible por un lado y, por otro, la afinidad de la belleza con el mundo físico y material; querríamos destacar aquí que, si bien existe toda una tradición de pensadores que anticipan o heredan el dualismo kantiano entre mundo inteligible y empírico, y la convicción en la preeminencia de aquel por sobre este, existe una tradición diversa, para la cual el hombre es una realidad única, indisoluble, cuyo desgarramiento es el resultado de condiciones contingentes que pueden y deben ser revertidas. La existencia de esta segunda tradición, que se insinúa en Baumgarten y Herder y confluye luego en la tradición materialista, ayuda a relativizar la supremacía kantiana. Permite descubrir que, junto al espiritualismo hegemónico, existen voces disidentes, comprometidas en la tarea de reivindicar los derechos del cuerpo y de la sensibilidad frente a la “tiranía absoluta” del intelecto.

4. Romanticismo, elevación y espiritualidad: Mme de Staël en Alemania

La imagen de la “sublime Alemania” debía convertirse, a partir del último cuarto del siglo XVIII, en una de las leyendas más difundidas entre la *intelligentsia* francesa. En ese cambio de actitud ha influido el florecimiento cultural alemán, pero se haría mal en buscar allí la razón determinante. Detrás del reconocimiento de lo distinto sigue habiendo una rémora de fervor nacionalista: en el fondo, la “nueva” imagen de Alemania sirve más para redefinir las cualidades y el destino franceses que para despertar una recta comprensión de la cultura extranjera. Detrás del entusiasmo por los románticos de Jena o por la filosofía kantiana debería verse una defensa entusiasta de los ideales propulsados por ciertos sectores de la burguesía francesa postrevolucionaria. Al desprecio por la “barbarie nórdica” —gestado durante el neoclasicismo y reafirmado por la naciente estética burguesa— sucede ahora una defensa ferviente de ese país en el que aparecen condensados los valores ideales y espiritualistas de los que, al parecer, se han visto privadas las naciones meridionales. Esta versión alcanza su apogeo durante la primera mitad del siglo XIX, cuando Alemania, reconocida y celebrada como “el país de los pensadores y de los poetas”, aparezca ante el romanticismo europeo como paradigma de un nuevo temperamento y una nueva sensibilidad. Ese entusiasmo incipiente supone también una ostensible simpatía por las tendencias idealistas del modelo, según puede deducirse de las cualidades a él atribuidas. De acuerdo con la imagen trazada por Mme de Staël en *De l'Allemagne*, el pueblo alemán no solo se encuentra asociado con la especulación abstracta y la fantasía pura, sino que —como resultado de una propensión congénita al fervor religioso— representa, en su más alto grado de desarrollo, las cualidades del intimismo y la espiritualidad pura, de la meditación y el distanciamiento de los intereses mundanos. Que esta caracterización no es resultado de un conocimiento efectivo del medio descrito, sino de suposiciones previas y de estereotipos difundidos en la época, es algo que bien podemos inferir del hecho de que Mme de Staël ya había formulado una caracterización muy similar algunos años antes de realizar su viaje por Alemania. En efecto, el *tour* tiene lugar durante 1802 y 1803 (es decir, siete años antes de la primera

aparición de *De l'Allemagne*), pero las experiencias que resultan de él valen como confirmación de las ideas desarrolladas en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions nationales* (1800); cabe recordar que este ensayo incluía una confrontación entre naciones nórdicas y meridionales en la que, además de desplegar los preconceptos que matizarán su visita a Alemania, la autora invoca los lugares comunes urdidos para describir las características de los pueblos germánicos.

En *De la littérature* el Norte aparece representado como aquel ámbito en que se encarnan el presente y el futuro de la humanidad, por oposición a esas naciones meridionales cuyo pensamiento, expresiones artísticas y “estructuras de sentimiento” –dejando de lado su específica significación histórica– se encuentran confinados al pasado. Los argumentos de Mme de Staël recuerdan las reflexiones schillerianas en *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1795) y su reformulación a manos de los Schlegel: el poeta de la naturaleza, con su realismo y aceptación irreflexiva del *ethos* comunitario, corresponde a la infancia de la humanidad, en tanto el presente pertenece al poeta sentimental que, convertido en extranjero en la tierra, extrae su única esperanza de la creencia en una dimensión inmaterial o de la pura utopía. Para Mme de Staël, como para Schiller, la realidad palpable resulta desacreditada, junto con la creencia en valores comunitarios, y se coloca en su lugar una devoción ascética por la soledad que, unida al culto de las imágenes sombrías, a la afición por la abstracción filosófica y el *Weltschmerz*, configurará el imaginario del temperamento alemán y –por extensión– del poeta romántico decimonónico:

La poésie mélancolique est plus d'accord avec la philosophie. La tristesse fait pénétrer bien plus avant dans le caractère et le destinée de l'homme que toute autre disposition de l'âme [...] L'imagination des hommes du Nord s'élance au-delà de cette terre dont ils habitent les confins, elle s'élance à travers les nuages qui bordent leur horizon et semblent représenter l'obscur passage de la vie à la mort (Stael, 1935: I, 85).

De la mano de esta glorificación de lo suprasensible (a la que se encuentra unida, según puede verse, la estetización de la muerte) va el repudio del temple meridional, por lo que conlleva de voluptuosidad y materialismo, y porque en él se consuma la exaltación del ser físico y mortal, ya que el “hombre del sur” antepone la naturaleza al espíritu y aspira a conquistar la felicidad en la vida presente. De ahí su incapacidad para el pensamiento abstracto, metafísico o moral, que exige el desprecio de la existencia corpórea y las ocupaciones prácticas: “Les idées philosophiques s'unissent comme d'elles-mêmes aux images sombres. La poésie du Midi, loin de s'accomoder comme celle du Nord avec la méditation et d'inspirer pour ainsi dire ce que la réflexion doit prouver, la poésie voluptueuse exclut presque les idées d'un certain ordre” (Stael, 1935: I, 89).

Esta imagen del pueblo alemán como expresión superlativa de espiritualidad y refinamiento implica un cambio en relación con aquellos tiempos en que se veía en él un modelo de costumbres rudas, supersticiones atávicas e instintos elementales. Entre ambos momentos se desarrolla una transformación en los parámetros estéticos y filosóficos. Si la Ilustración francesa (como la alemana) había denunciado la “barbarie” germánica como consecuencia del atraso económico y del despotismo de los

gobiernos reinantes, y había señalado hasta qué punto esas condiciones frenaban el desarrollo de una auténtica esfera pública, la burguesía postrevolucionaria descubre en Alemania un nuevo género de *decorum*. Concluido el enfrentamiento con la nobleza, la burguesía francesa en el poder procura adoptar ahora las formas externas de la extinguida representatividad aristocrática, a fin de legitimar su posición dominante frente a las clases inferiores. Estas, a su vez, son degradadas al rango de criaturas “naturales”: confinadas a la satisfacción de sus necesidades físicas, segregadas del ámbito “espiritual” del conocimiento y el arte⁵⁰. Así, si la escisión entre una casta de criaturas corpóreas y otra de esencias anímicas recubre la polarización entre un estrato de consumidores y otro de productores, no parece insólito que, por momentos, las apariencias se quiebren, y se vuelvan ostensibles las diferencias esenciales. Esto es claro en Staël, para quien Alemania es la proyección idealizada de la burguesía francesa: “Les Allemands, dans les richesses de l’esprit, sont des véritables propriétaires: ceux qui s’entretiennent à leurs lumières naturelles ne sont que des prolétaires en comparaison d’eux” Staël, 1935: II, 54).

El pasaje citado cierra una descripción de la labor crítica de Friedrich Schlegel, cuya erudición es transmutada en capital: el sabio se diferencia de los indoctos como el propietario se distingue de los desposeídos. A semejanza de aquel, el erudito puede entregarse a su labor contemplativa porque ha delegado en manos de otros el contacto con el mundo material y con las actividades prosaicas de la vida diaria. La conocida aseveración hegeliana según la cual no hay gran hombre para su ayuda de cámara, tiene la finalidad de expulsar a este de la *dynamis* histórica, en tanto aquel constituyen legítimas encarnaciones del Espíritu Universal. Por analogía con las criaturas meridionales de Mme de Staël, los hombres corrientes aparecen en Hegel como una resistencia ante el progreso histórico, así también representan un estorbo para la expansión fáustica las figuras de Filemón y Baucis, a quienes se ha definido como “criaturas de la naturaleza”. Solo que, a diferencia del “grande hombre” postulado por Hegel, el modelo de Mme de Staël —más radical en su espiritualismo— rehúsa todo contacto con el mundo de la política: “Ce coin de la terre —escribe Mme de Staël, desde Alemania— est très étranger à la politique” (en Hausonville, s/a: 63). El alemán puede entregarse con mayor escrúpulo a la reflexión abstracta porque carece de conciencia nacional; la ausencia de espacio para la acción política es convertida por la burguesía francesa en paradigma de superioridad moral y social. El encomio de la soledad y la incomunicación del escritor expresado en *De l’Allemagne*, y al que ya hemos hecho referencia anteriormente, tiene en Francia un significado distinto del que poseía en el disgregado ámbito germánico: es llamativo que la burguesía postrevolucionaria francesa necesite ahora denostar aquellas circunstancias que hicieron posible su propio desarrollo, y exaltar las circunstancias que en Alemania estorbaron el nacimiento de la

⁵⁰ Una muestra de la escasa simpatía de Mme de Staël por las clases inferiores la proporcionan los juicios sobre Klärchen o sobre Gretchen incluidos en *De l’Allemagne*, como también el desagrado ante los insultos de Valentín en *Faust I*, poco adecuados, en opinión de la autora, a la elevación exigida por la forma trágica: “La dignité de la tragédie ne saurait permettre d’enfoncer si avant les traits de la nature dans le coeur” (Staël, 1968: I, 354).

sociedad civil. Porque si el culto romántico de la soledad es, en Francia, una secuela del cierre de la esfera pública, en Alemania no han existido nunca condiciones propicias para que esta naciese⁵¹. Habermas se ha referido a la debilidad con que se desarrollaron en Alemania los salones y *Tischgesellschaften*, por oposición a lo que ocurría en esos mismos tiempos en otras naciones europeas⁵². Si el desarrollo de la esfera pública es paralelo al de la Ilustración, y si la burguesía decimonónica necesita repudiar ambas, es lógico que su interés se incline hacia aquellos países en que han sido más exiguos los efectos de la ideología iluminista. Es así que Alemania se convierte, durante el siglo XIX, en modelo a imitar para buena parte de la intelectualidad burguesa europea, desempeñando un papel que había correspondido a Francia durante el siglo anterior.

La relación de Mme de Staël con el ámbito alemán es, como puede verse, selectiva y utilitaria: de ahí que su imagen previa de la mentalidad nórdica le resultase más importante y más útil que los resultados de la contemplación efectiva. En su representación *a priori*, el pueblo alemán viene a resolver una necesidad; llega para proveer a Francia de valores que en el pasado no le habían sido propios, pero que ya comenzaban a cobrar vigor en obras como *Obermann* (1804) o *René* (1805) y que habrían de alcanzar su más alto apogeo con las *Confessions d'un enfant du siècle* (1836). Así como todas estas obras encuentran su antepasado en un *Werther* reinterpretado en clave romántica, también puede extraerse de ellas una filosofía vital y un conjunto de cualidades y valores asimilables al carácter nórdico bosquejado por Staël: debilidad y languidez, *taedium vitae*, *Weltschmerz*, sensibilidad, patetismo, angustia, concentración y retraimiento, espiritualismo, alejamiento de los intereses mundanos. No es casual que, bajo la influencia de A.W. Schlegel, el libro sobre Alemania presentase el término "romántico" como un simple sustituto para la anterior categoría de "nórdico": porque si para Staël la literatura moderna está signada por valores cristianos y caballerescos, estos encuentran su cabal expresión en el romanticismo alemán.

Mme de Staël presenta al medio cultural alemán como un espacio uniforme, borrando de su esquema todas aquellas voces disonantes que habían tratado de encaminar a Alemania por otros derroteros, aun cuando entre esas voces se encuentren ejemplos tan descollantes como los de Winckelmann, Lessing, Herder o Goethe, a quienes Mme de Staël y sucesores simplifican y distorsionan, al punto de convertirlos en predecesores o miembros de la escuela romántica. Con *De l'Allemagne* se inicia ese movimiento reduccionista que acabará por unificar el panorama cultural alemán de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX bajo la categoría única de romanticismo: de acuerdo con esta versión, son catalogados como románticos autores que, como Goethe o Heine, han sido enemigos de esas tendencias.

⁵¹ Es significativo que Mme de Staël resaltase elogiosamente la ausencia de vida social en Alemania, y viese en ella la causa de la inusitada erudición de filósofos y críticos. En carta a Goethe, afirma: "Au milieu de tout cela, on discerne dans le monde littéraire ce qui caractérise l'Allemagne: érudition philosophique, droiture, mais il n'y a pas l'ombre d'une comparaison entre ce que nous appelons 'société' en France et ceci, et je ne suis pas étonnée que les savants aient en Allemagne plus de temps pour l'étude que partout ailleurs, car la séduction de la société n'existe pas" (en Hausonville, s/a: 182).

⁵² Cf. Habermas, 1965: 45 ss.

Para evaluar este fenómeno habría que tener en cuenta que el romanticismo es el primer movimiento originariamente alemán que haya alcanzado dimensión europea, precisamente a partir de su recepción en Francia. El hecho es que ciertas peculiaridades de la escuela de Jena —el medievalismo de los Schlegel, el idealismo mágico y el pesimismo cultural de Novalis, el irracionalismo de Schelling, unido todo ello al elitismo cultural y el antiiluminismo propios del grupo— resultaban más apropiadas para los requerimientos de la burguesía francesa que los principios clásicos de Winckelmann, Lessing o el clasicismo de Weimar, o que el entusiasmo republicano de Hölderlin. Y la propuesta de un arte que se reconcilie con las condiciones prosaicas de la vida burguesa, tal como se advierte en el *Wilhelm Meister* de Goethe o en la estética hegeliana, resulta desacertado para una clase que, por el momento, ansía colocarse por encima de las contingencias de la vida corriente.

Puede decirse, entonces, que Mme de Staël realiza, siguiendo los caminos trazados por los Schlegel, un doble movimiento de identificación: comienza por asimilar la cultura alemana en su totalidad a los cánones éticos, estéticos y políticos del romanticismo (omitiendo o desestimando toda discrepancia) para luego exaltar dichos cánones al rango de categorías distintivas del arte y el pensamiento modernos. Esta presión identificatoria es la que descalifica por completo las versiones que hacen de Staël una partidaria temprana del relativismo cultural: aun cuando se ha querido ver en ella a una defensora del ideal goetheano de *Weltliteratur* —aduciendo como ejemplo sus exhortaciones a armonizar los temperamentos nacionales antagónicos— es claro de qué lado están puestas sus simpatías, más aun cuando estas son refrendadas, en su opinión, por la evolución histórica misma. Macherey ha demostrado que el eclecticismo proclamado por Staël se encuentra subordinado a un esquema histórico que lo trasciende y lo engloba, y que sustituye la “lógica espacial” del relativismo por un esquema ascendente⁵³. En tal sentido, el progreso de la humanidad conduce a la destrucción de los instintos elementales y a la supremacía absoluta de la Idea, antes que a una reconciliación de las mentalidades en conflicto.

Podría verse en la obra de Mme de Staël una de las primeras tentativas para explicar la evolución de la literatura y del arte sobre bases sociológicas. Aun cuando una afirmación semejante tiene el mérito de ajustarse a los propósitos declarados por la autora⁵⁴, no concuerda con los hechos. En primer término, *De la littérature* y *De l'Allemagne* no descubren un territorio inexplorado: han sido precedidos por una línea de investigaciones históricas y sociales que, además de haber obtenido vasto renombre, superan por la profundidad de los análisis, la originalidad de las propuestas y el rigor metodológico, a

⁵³ “Ceci signifie que le polymorphisme des cultures peut être concilié avec un modèle de développement rentrant dans le cadre d'une philosophie de l'histoire universelle: on n'est pas bien loin de la conception hegelienne qui effectue une synthèse analogue du géographique et de l'historique. Ici, est postulé le caractère essentiellement archaïque des littératures méridionales [...] et sont corrélativement affirmées les vertus novatrices des littératures, et plus généralement des cultures, nordiques: ces dernières apparaissent les mieux adaptées à l'étape actuelle de l'évolution historique” (Macherey, 1990: 21; las cursivas son nuestras).

⁵⁴ “Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des moeurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les moeurs et les lois” (Staël, 1945: I, 1).

los ensayos de Staël: baste con citar las *Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains, et de leur Décadence* de Montesquieu (1734), la *Kunstgeschichte* de Winckelmann (1764), el *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de Diderot (1782), y los aportes de Herder y de los Schlegel. Pero, en segunda instancia, los trabajos de Mme de Staël *tampoco* pueden preciarse de haber superado las investigaciones precedentes gracias a un aprovechamiento de los resultados de estas; más aun: si se compara su obra con la de los antecesores mencionados, podrá verse hasta qué punto su actitud supone un retroceso hacia posturas esencialistas ya por entonces superadas. Así, los caracteres nórdico y meridional aparecen representados como realidades trascendentes, abstraídas de una periodización histórica concreta. Mme de Staël no se afana por dilucidar el origen y crecimiento de las culturas, ni por diferenciar las épocas con precisión: la creencia en la superioridad de la literatura contemporánea sobre la antigua no se apoya en ejemplos o desarrollos argumentativos, sino en la confianza en la perfectibilidad natural del género humano⁵⁵. Y la simpatía por el idealismo y el “espiritualismo” lleva a Staël a cimentar sus concepciones en las objetivaciones artísticas y filosóficas sin atender a las condiciones en que ha tenido lugar su surgimiento. Así, caen fuera del alcance de su estudio las formas populares e “inferiores” del pensamiento y del arte, como también las experiencias vitales de la cotidianidad.

5. Heinrich Heine y la ‘rehabilitación de la carne’

Las divergencias entre la realidad cultural de Alemania y la estampa trazada por Mme de Staël resultan aun más notorias si se fija como término de comparación una obra igualmente destinada a la difusión de la cultura alemana en Francia, pero edificada sobre presupuestos ideológicos diversos, como lo es el libro de Heine *De l'Allemagne* (1835). Concebido como respuesta al libro de Mme de Staël –y de ahí la identidad en los títulos–, el estudio de Heine supera en varios puntos las limitaciones de su antecesor. En primer lugar, evade la ingenuidad de atribuir al idealismo alemán alcances universales, y comprende que los efectos del espiritualismo y la fascinación por el medioevo son muy diversos en la Francia post-revolucionaria y en la Alemania semifeudal:

La mode du gothique n'était en France qu'une mode, et ne servait qu'à rehausser la joie des temps présents. On laisse flotter ses cheveux en longues boucles de moyen âge; mais il suffit d'une observation distraite du coiffeur qui vous dit que cela va mal, pour qu'on se fasse abattre du même coup de ciseaux la chevelure moyen âge et les idées qui s'y rattachent. Hélas! c'est toute autre chose en Allemagne. La raison en est que le moyen âge allemand ne gît point pourri dans son tombeau; il est souvent animé par un méchant fantôme; il apparaît au milieu de nous à la pleine clarté du jour, et suce la vie la plus colorée de notre coeur (Heine, 1979: 260).

Del mismo modo, el espiritualismo no es para Heine una impronta trascendente, estigma que la naturaleza ha grabado en las razas septentrionales, sino el resultado de circunstancias históricas que alteraron

⁵⁵ Así es que Mme de Staël concluye en afirmar la superioridad de la filosofía romana por sobre la griega y la del pensamiento moderno por sobre el antiguo, como un simple efecto del transcurrir del tiempo: “[...] la philosophie des Grecs me paraît fort au-dessous de leurs imitateurs, les Romains; et la philosophie moderne a cependant sur celle des Romains la supériorité que doivent assurer à la pensée de l'homme deux mille ans de méditation de plus” (Staël, 1945: I, 18).

la idiosincrasia originaria de los pueblos germánicos. El acontecimiento cardinal es la irrupción del cristianismo que, al sustituir la mitología autóctona por dogmas hasta entonces desconocidos, provoca una entera transformación en las creencias populares. Sin embargo, esto no debería incitarnos a enaltecer la antigua Germania: el impulso inicial del cristianismo poseía un efecto positivo, en la medida en que inducía a los pueblos bárbaros a morigerar la inclinación a la violencia: “Ces corps de barbares, trop vigoureux et trop chargés de sang, furent modifiés par l’esprit chrétien, et la civilisation européenne commença... Par des institutions larges et pleines de génie, elle a su mettre un frein à la bestialité des barbares du Nord, et elle a su maîtriser la matière brutale” (Heine, 1979: 353). El principio destructor del cristianismo no está en la intención inicial sino en los efectos finales. Está presente en sus excesos, que han conducido a la tiranía de la Idea y a la indiferencia hacia el bienestar físico de los hombres, con todos sus correlatos destructores: la violentación de la naturaleza, la represión del cuerpo, la reducción de los instintos profanos a un conglomerado de fuerzas maléficas.

La concepción de Heine no solo presenta una mayor complejidad histórica que la de Staël: también hace de la contraposición entre materialismo y espiritualismo una pareja de conceptos dinámicos, cada uno de los cuales aporta la clave para descifrar al otro. El espiritualismo no es ya un rasgo nórdico destinado a elevarse por propio impulso hasta la universalidad, sino una categoría dialéctica, susceptible de transmutarse en su contrario o de ser relevada por él. Lo que parecía ser un rasgo ingénito de la Germania, pasa ahora a convertirse en un injerto traído —por paradójico que ello resulte— de las naciones meridionales, y que se impone sobre el materialismo nativo. Por otro lado, si Roma constituye el centro de irradiación del espiritualismo cristiano, ello tampoco se explica por una atracción innata hacia el idealismo, sino por las razones opuestas: una vez que el imperio hubo incurrido, durante la decadencia, en las formas más unilaterales del sensualismo, necesitó buscar un contrapeso en los principios espiritualistas procedentes de Judea.

En Heine, los emplazamientos fijos son reemplazados por una realidad móvil; el carácter de una nación no es el reflejo de las condiciones climáticas y la conformación racial, sino el corolario de procesos históricos, capaces de alterar hasta lo irreconocible las cualidades originarias de los pueblos. La historia de Europa (y la de Alemania en particular) no es un hecho consumado, y tampoco cree Heine que se encuentre inscripto en el futuro el necesario triunfo del espiritualismo: de ahí la vehemencia con que sostiene su prédica, puesto que confía en la posibilidad de modificar el curso de las cosas. En la medida en que su propósito no es justificar las circunstancias vigentes, tampoco abriga el designio de ocultar, bajo apariencias científicas, su visión de la actualidad alemana. No estima que el florecimiento del idealismo en Alemania constituya un irresistible progreso: el estado de cosas puede ser alterado, ya que los hombres tienen la capacidad de modificar lo que ellos mismos han producido: así como, por efecto del cristianismo, fuera reformado ya una vez el materialismo del pueblo germánico, del mismo modo será posible introducir ahora una segunda corrección, destinada a encauzar los excesos opuestos

del espiritualismo. La intención de Heine es trascender la contraposición entre materia y espíritu; por ello reivindica los derechos de la materia, en cuyo desprestigio insiste la ideología hegemónica:

Le but le plus immédiat de toutes nos institutions modernes est ainsi la réhabilitation de la matière; sa réintégration dans sa dignité, sa reconnaissance religieuse, sa sanctification morale, sa réconciliation avec l'esprit. Pourousa est unie de nouveau à Pakriti; c'est de leur violente séparation, comme le démontra si ingénieusement le mythe indien, qu'est venu le grand déchirement du monde, le mal (Heine, 1979: 299).

Heine cree que la perfección solo es posible allí donde existe un acuerdo entre la *res extensa* y las determinaciones del pensamiento; el predominio de uno de los principios conduce al despotismo. La materia se torna "maligna" y extraña al hombre por la acción coercitiva del espíritu:

Les spiritualistes nous ont toujours reproché que, dans les idées panthéistiques, toute distinction cessait entre le bien et le mal; mais le mal, d'une part, n'existe que dans leur fausse manière d'envisager le monde, et de l'autre, il n'est réellement qu'un produit de leur propre arrangement des choses ici-bas. D'après leur point de vue, la matière est mauvaise par elle-même et en elle-même, ce qui est en vérité une calomnie, un affreux blasphème contre Dieu. La matière ne devient mauvaise que lorsqu'elle est obligée de conspirer en secret contre l'usurpation de l'esprit, quand l'esprit l'a flétrie et qu'elle s'est prostituée par mépris d'elle-même, ou bien encore, quand, avec la haine du désespoir, elle se venge soumoisement de l'esprit; et ainsi le mal n'est que le résultat de l'arrangement du monde par les spiritualistes (Heine, 1979: 299-300).

Heine señala que los excesos carnales son efecto de la represión espiritualista: es el cristianismo el que, al señalar a la carne como sede del mal y a la naturaleza como campo de acción de las fuerzas satánicas, contribuye a propagar las manifestaciones violentas y anárquicas de la materia reprimida. Es una paradoja que la iglesia apoyase su poder temporal en el florecimiento del pecado: el patrimonio eclesiástico aumenta en razón directa a la multiplicación de las faltas. De lo que se deduce hasta qué punto el espiritualismo fomenta tanto el materialismo bestial como la hipocresía. Los desbordes hedonistas solo desaparecerán cuando se reestablezca la concordia, hace tiempo disuelta, entre la idea y el reino de este mundo. Esa es, según Heine, la estrategia ensayada por la burguesía revolucionaria francesa, que se ha enfrentado a la hipocresía religiosa con las armas de la sátira:

Le combat qu'on livra, pendant le XVII^e et XVIII^e siècle, en France, contre le catholicisme, fut [...] une guerre que le sensualisme entreprit, lorsque, se voyant souverain *de facto*, il ne voulut plus souffrir que le spiritualisme, qui n'existait que *de jure*, condamnât chacun de ses actes comme illégitimes et les honnît de la façon la plus cruelle. Au lieu de combattre sérieusement et chastement comme en Allemagne, on soutint la guerre par des épigrammes et des plaisanteries; et à la place des disputes théologiques du nord, ici on composa de joyeuses satires. *L'objet de ces satires était ordinairement de montrer la contradiction dans laquelle tombe l'homme quand il veut être tout esprit*, et ce fut le bon temps des belles histoires de tous ces pieux personnages qui succombèrent involontairement sous leurs appétits sensuels, et voulurent conserver l'apparence de la sainteté, tout en se livrant aux jouissances terrestres (Heine, 1979: 276; las cursivas son nuestras).

La burguesía francesa prerrevolucionaria denuncia, desde una postura sensualista, el desgarramiento del hombre al que conducen los excesos del idealismo religioso, y despliega su crítica en infinidad de obras satíricas, cuya expresión más alta es, dice Heine, el *Tartuffe* de Molière. La gran tragedia de Alemania deriva de que, en lugar de enfrentar al dualismo católico los principios contrarios y, por tanto, superadores del sensualismo, se ha aplicado a desarrollar una forma aun más radical de espiritualismo. Por efecto de una ideología puritana, la materia no conoció —como en Francia— una etapa de desagravio, sino que llevó a la destrucción de los pocos restos de sensualidad que aún perduraban en el catolicismo. En Alemania, el espíritu no desciende a la tierra, sino que se refugia aun más en el ascetismo: con su des-

precio por la existencia cotidiana, como por la satisfacción de los deseos físicos, el idealismo germánico representa la radicalización de esas disposiciones contrarias al hombre y a la naturaleza que habían caracterizado, en los primeros siglos de nuestra era, a las herejías maniqueas y gnósticas. Como estas sectas —que veían en la realidad terrenal el espacio de acción de Satán, o la obra de una débil emanación de la sustancia divina—, la religiosidad alemana otorga a los sentidos escasas concesiones; se convierte en la encarnación más pura “[...] de cette religion dont les premiers dogmes renferment une condamnation de tout ce qui est chair, de sorte que non seulement elle accorde à l’esprit une suprême puissance sur la chair, mais qu’elle voudrait encore détruire celle-ci pour glorifier l’autre” (Heine, 1979: 352). Si el ascetismo y la abnegación monástica son “la fleur la plus pure de l’idée chrétienne” (Heine, 1979: 365), es comprensible que el cristianismo encuentre en la mortificación del cuerpo una de sus prácticas representativas, en consonancia con su filosofía dualista:

Toutefois nous voyons apparaître partout la doctrine des deux principes; le pervers Satan est partout opposé au Christ; le monde spirituel est représenté par le Christ; le monde matériel par le diable. Au premier est notre âme, au second notre corps. Le monde entier, la nature, sont dévolus par leur origine au mal. C’est par eux que Satan, le prince des ténèbres, veut nous entraîner à notre perte, et il faut renoncer à tous les plaisirs sensuels de la vie, martyriser notre corps, inféodé à Satan, afin que l’âme s’élève plus majestueusement aux lumières du ciel, au royaume éblouissant du Christ (Heine, 1979: 352).

Según Heine, estas disposiciones amenazan con intensificarse luego de que la fe católica conoce un nuevo florecimiento con el Romanticismo de Jena. Gracias a este, se acrecienta el desprecio por el mundo visible, y aumentan las inclinaciones al misticismo. Heine descubre, detrás del medievalismo romántico, una simpatía tardía por el feudalismo que va de la mano de las fuerzas más retrógradas y conservadoras. Heine, que en *Die romantische Schule* (1835) define a los pensadores y artistas de la escuela de Jena como guardianes del despotismo, señala aquí al espiritualismo cristiano como una herramienta de la tiranía:

Sublime et divine dans son principe, mais, hélas! trop désintéressée pour ce monde imparfait, une pareille religion devint le plus ferme soutien des despotes qui ont su exploiter à leur profit ce rejet absolu des biens terrestres, cette naïve humilité, cette béate patience, cette céleste résignation, prêchée par les saints apôtres (Heine, 1979: 352).

Heine ve en el protestantismo un fenómeno específicamente burgués, y por tanto lo enlaza con la ideología plebeya y libertaria del *tiers état*: no establece distinciones entre el drástico ascetismo y el desinterés político de Lutero y el *pathos* revolucionario del calvinismo. Como Hegel, eleva el credo protestante al rango de religión representativa del presente, e integra la pugna entre el catolicismo romano y las religiones reformadas dentro del marco más amplio de la lucha entre aristocracia y burguesía: el enfrentamiento del protestantismo burgués contra el catolicismo feudal debe ser, en la Alemania contemporánea, el grito de guerra de las fuerzas progresistas⁵⁶. En todo caso, Heine se ve forzado a acep-

⁵⁶ Uno de los propósitos del *De l’Allemagne* es el de facilitar un acercamiento entre alemanes y franceses, de modo tal que sea posible para aquellos apropiarse del *élan* que condujo a estos a suprimir los derechos de la aristocracia. Justamente, Heine sabía que los aristócratas no podrían recibir sino con desencanto sus reflexiones. En abril de 1833 escribe a Friedrich Merckel: “Ich werde [...] alles Mögliche thun, um den Franzosen das geistige Leben der Deutschen bekannt zu ma-

tar que el panorama artístico alemán rebasa estos esquemas. En ese campo se revelan las consecuencias de la represión de la naturaleza: hecho al que solo se ha enfrentado el “aristocrático” Goethe. Y es así que Heine —a pesar de todas las reservas que le merece el proyecto esteticista de fundar una literatura indiferente de las contiendas políticas del momento— reconoce en Goethe al enemigo del espiritualismo puro y al adorador de una “religión de la carne”. Pese a su preferencia por el elitismo cultural, Goethe, según señala Heine, había comprendido que una de las grandes tareas del presente consistió en llevar adelante la rehabilitación de la carne. A esa tarea va aparejada la simpatía por los personajes de condición social ínfima, en quienes se advierten una solidez humana y una armonía de la personalidad que rara vez presentan los representantes de clases más elevadas; esa simpatía ha dado nacimiento a toda una estirpe de personajes plebeyos —“eine Philine, ein Gretchen, ein Klärchen”— que contrastan con la compostura señorial de los héroes schillerianos (“[...] die sittliche Herrlichkeit eines Max Piccolomini, einer Thekla, eines Marquis Posa, und sonstiger schillerschen Theaterhelden”, Heine, 1979: 151). La manumisión del reprimido mundo físico y corpóreo, y el encumbramiento de los “seres naturales”, representan la contracara goetheana del aristocratismo moral y la sublimidad de Schiller, a quien los Schlegel han reconocido como su precursor más directo.

Heine hace suya esta vertiente democratizante de la estética goetheana. Más aun: de acuerdo con principios que recuerdan a Herder, afirma que en las supersticiones populares alemanas debe hallarse la clave del espiritualismo imperante (“pour faire connaître l’esprit de l’école romantique moderne, je serai forcé d’exposer les superstitions populaires allemandes” Heine, 1979: 268). Los románticos, a pesar de su elitismo, no han dejado de aprovechar las tradiciones autóctonas, aunque lo han hecho en forma selectiva; su fuente de inspiración son las leyendas medievales, en las que ven incrustada la condena de la belleza natural: “Le rossignol lui-même était calomnié, et l’on faisait un signe de croix quand il chantait. Le vrai chrétien marchait les sens soigneusement bouchés, comme une abstraction, comme un spectre, au milieu de la riante nature” (Heine, 1979: 267-268). Y, en la medida en que han decidido adaptar las tradiciones del pueblo para sus propios fines, han dejado de lado las tendencias sensualistas y profanas que buscaban la reivindicación del mundo material: la estrategia concluye en la transformación de esos “rasgos selectos” en cualidades de la “esencia” humana y del pueblo alemán.

Heine sabe que el proyecto de Staël de instituir principios trascendentes es la maniobra apropiada de los poderes establecidos para borrar todo disenso interno y elevar al poder una voz única, destinada a sobrepajar (y, por lo tanto, recubrir) las ideologías heterogéneas. El panorama cultural, político y religioso de Alemania se presenta, entonces, como un campo de tensiones, donde una voz hegemónica busca disimular toda resistencia: de ahí que Heine asumiese la misión de representar esas voces silen-

chen; dieses ist meine jetzige Lebensaufgabe, und ich habe vielleicht die pazifike Mission, die Völker einander näher zu bringen. Das aber fürchten die Aristokraten am meisten; mit der Zerstörung der nationalen Vorurtheile, mit dem Vernichten der patriotischen Ernstsinnigkeit schwindet ihr bestes Hülfsmittel der Unterdrückung” (Altemhofer, 1971: 365).

ciadas cuya revelación podría rectificar la uniformidad que impone un sistema despótico y que la escuela de Jena y sus partidarios franceses difunden. Resulta curioso que una ideología de inclinaciones irracionistas y místicas como la de Mme de Staël tratase de justificar “científicamente” el progreso universal del idealismo germánico, sobre la base de su supuesta concordancia con la dinámica histórica de la humanidad. Heine pone en duda los alcances de esa versión: lo que se presentaba en un comienzo como descripción de un estado de hecho, se revela ahora como una estrategia destinada a crear y a promover un mito. Más aun: si se estudian las actitudes ideológicas de los románticos y de la propia Mme de Staël como estrategias encaminadas a *estetizar* el cuadro de la realidad alemana contemporánea, borrando de él las tosquedades vinculadas con la vida material y prosaica, podrá entenderse que no se trata aquí tan solo de una nueva afirmación del idealismo filosófico, *sino del desarrollo de procedimientos estéticos y persuasivos de estetización*. En efecto, lo que preocupa a los románticos alemanes no es tanto la fundamentación gnoseológica del idealismo —como problema del conocimiento, de la percepción humana—, cuanto la exigencia de la creación poética como facultad esencialmente activa, susceptible de transformar (en el pensamiento) la apariencia de la realidad: no es casual que Friedrich Schlegel haya colocado en la base de su teoría de los géneros la noción fichteana de *producción*, y que Novalis se haya propuesto ampliar la libertad poética al punto de emanciparla del contacto degradante con el mundo externo; tampoco es ocioso que aquí se alcanzase uno de los puntos más descollantes en el desprecio de la existencia corpórea, identificada con la barbarie, con la irreligiosidad y el materialismo de la plebe. Cuando nos ocupemos del romanticismo indicaremos los múltiples modos en que se manifiestan estas concepciones en la teoría de Schelling y de los Schlegel acerca de lo sublime; ahora nos interesa destacar que esa hostilidad ante el sensualismo es la que ha encaminado a buena parte de la intelectualidad alemana a disociar la belleza de la *sublimitas*: asignada esta última categoría a un género ideal, etéreo de perfección estética, ajeno a la voluptuosidad materialista y al interés por las condiciones de la vida mundana, representa el modo de existencia de una buena parte de la intelectualidad alemana de los siglos XVIII y XIX, que trata de recubrir por medio de la idealización su incapacidad para resolver en la práctica los conflictos de la vida política.

CAPÍTULO II

LA “ESCUELA DE ZÜRICH”

Y LOS COMIENZOS DE LA SUBLIMIDAD ALEMANA

1. Una estética dúplice

Las propuestas de Johann Jakob Bodmer (1698-1783) y Johann Jakob Breitinger (1701-1776) han sido objeto de análisis contradictorios. A menudo los críticos, respondiendo a intereses diversos, y empeñados en reducir el pensamiento de los suizos a esquemas teóricos abstractos, han puesto el énfasis sobre aspectos aislados de la poética de estos, obviando la función que dichos elementos poseen en la estructura argumentativa general. Para ciertos estudiosos¹, la “escuela de Zürich” anticipa la poética y la estética del *Sturm und Drang* y el romanticismo de Jena, en oposición con los postulados racionalistas divulgados desde Leipzig por Gottsched y por sus discípulos: se trataría “simplemente” de una reacción contra el Iluminismo, y de un progreso hacia posiciones que habrían de alcanzar la madurez con las corrientes irracionalistas decimonónicas. Esta versión simplista, transformada en estereotipo durante el siglo XIX, se ha infiltrado en numerosos artículos y estudios históricos, donde Bodmer y Breitinger son presentados como enemigos de la Ilustración alemana. Aun dejando de lado esta consideración del Iluminismo como fenómeno homogéneo y fácilmente identificable (y la caracterización de Gottsched como su representante más conspicuo), deberían aceptarse como hechos innegables las numerosas connivencias que existen entre la escuela de Zürich y la de Leipzig. Ya a mediados del siglo XIX han comenzado a insinuarse tentativas de resaltar los puntos en común, antes que las divergencias, entre Gottsched y los suizos; el primer precedente relevante es el de Th.W. Danzel en su *Gottsched und seine Zeit* (1848): a partir del estudio de cartas originales de Gottsched, hasta entonces desatendidas o ignoradas, Danzel intenta demostrar que el pensamiento del crítico y filósofo de Leipzig es menos dogmático y más abierto a la creación imaginativa de lo que se había pensado hasta el momento². Con ello logró que parte de la crítica posterior interpretase en forma más ajustada la polémica con los suizos, que

¹ Cf. Grand, 1939: 43. Tales tesis presuponen la confianza en que, en Alemania, la mera difusión del conocimiento intuitivo es testimonio del avance del irracionalismo; de dicha creencia se infiere una concepción muy estrecha de la Ilustración alemana y europea, que de aplicarse consecuentemente debería conducir a la exclusión de figuras como las de Locke, Hume, Rousseau, Diderot, Baumgarten, Mendelssohn, Lessing o Herder.

² Con cierta desmesura, cree, sin embargo, que la tarea normativa iniciada por Gottsched no habría sido rebatida sino, antes bien, complementada por la estética más reciente: “Eine neuere Kunstphilosophie, die freilich von noch umfassenderen Gesichtspuncten aus... dieses Element, dessen Unerläßlichkeit jedermann fühlt, zuerst mit Bestimmtheit und in seiner Allgemeinheit erkannt hat, bezeichnet dasselbe, weil es immer nur als eine Beschränkung, als ein Ordnendes und Zügelndes auftritt, auch als das Negative. Und ihm gegenüber giebt sie dem lebendigen Quell der Dichtung selbst den Namen des *Positiven*, indem sie die Thätigkeit, welche hierbei in Betracht kommt, und das Resultat derselben wie billig in Eine Anschauung zusammenfaßt. Und zwar tritt dieses Positive dem genannten Negativen nicht wie etwa bei mathematischem Gebrauche dieser Ausdrücke ein solches Verhältniß angedeutet wird, als ein Gleichberechtigtes zur Seite — sondern es ist das Höhere, welches das andere Element unkleidet, überwuchert, wie das Fleisch das Knochenbau, wodurch erst ein lebendiger Leib zu Stande kommt” (Danzel, 1970: 206)

atenuase las oposiciones tajantes entre los contendientes y comprendiese que las diferencias son más sutiles de lo que solía creerse. Menos éxito tuvo Danzel en sus intentos de reivindicar para la posteridad al *praeceptor Germaniae*: estudios clásicos como los de Hettner (1862) o Braitmaier (1888-1889) volvieron a otorgar a los suizos una preeminencia frente a Gottsched que muy rara vez ha despertado oposiciones sólidas. Los escasos críticos que, apoyándose en las afirmaciones de Danzel, tuvieron la audacia de defender la causa de Gottsched, se expusieron al descrédito: tal es el caso de Crüger, cuyos anacronismos e inconsecuencias fueron sometidos a la crítica destructora de Braitmaier³.

Los intentos de acercamiento entre Gottsched y los suizos llevan aparejado el peligro de convertir a la Ilustración alemana en un fenómeno unitario, cuya unidad de propósitos supera las escisiones internas. Lukács ha dicho que las más virulentas polémicas entre los ilustrados alemanes, o las disensiones que los separan de ciertos representantes de la Ilustración europea, guardan el aspecto de una lucha entre aliados, capaces de llevar hasta el fin una controversia sin perder la confianza de que existen un proyecto conjunto y enemigos comunes. Solo así se explicaría el hecho de que ciertas pugnas girasen en torno a desavenencias ínfimas: el trasfondo de opiniones comunes desdibujaría, entonces, las diferencias, que por momentos se toman imperceptibles.⁴ Basta con recordar las críticas de Lessing a Gottsched para advertir la inexactitud de la tesis lukácsiana. Otras tentativas, como la de Horst-Michael Schmidt, han preferido puntualizar las disensiones, indicando zonas más precisas de desviación, a partir de las cuales nacerían después nuevas corrientes en la estética burguesa. Así, por ejemplo, Gottsched y los suizos comparten el interés por la retórica, pero estos, a diferencia del primero, no buscan imponer un repertorio cristalizado de figuras y tropos, sino que procuran resucitar los viejos ideales de la *eloquentia*: el encomio de la persuasión, el compromiso con la *vita activa*. La propuesta guarda su parte de razón, pero al resistir la "tendencia a la subjetivación" [Tendenz zur Subjektivierung] proclamada por la crítica hegemónica, proyecta sobre los suizos nuevas exageraciones deformadoras y olvida elementos que no se ajustan a sus propuestas. Es verdad que en Bodmer y Breitinger están presentes componentes que anticipan la estética sensualista y el interés epistemológico de un Baumgarten, pero también se encuentran principios opuestos, en los que comienza a insinuarse la teoría del irracionalismo. Lo esencial es entender que la poética de Zürich es tan poco homogénea como lo ha sido, según hemos indicado, la Ilustración en Alemania; sería más atinado ver a esa poética como un campo de fuerzas en cu-

³ Braitmaier critica igualmente el autoritarismo con que Danzel y Crüger justifican la "dictadura" de Gottsched: "Auch hierin finden Danzel-Crüger Gottsched gleich gross. Um jenen grossen Gedanken zu realisieren, musste er darauf bedacht sein, sich eine besondere, ja exzeptionelle Stellung, wie Danzel sagt, eine absolute Diktatur, wie Crüger meint, zu verschaffen. Dies lag, meint Danzel, ganz in der Natur der Sache, ja es war die einfache Pflicht dessen, dem jener Gedanke zuerst aufgegangen war, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen" (Braitmaier, 1972: I, 14).

⁴ "Von Gottsched, von seinen Kämpfen mit den Schweizern an sind alle Richtungskämpfe als innere Auseinandersetzungen innerhalb des letztthin einheitlichen Lagers aufzufassen. Das mindert keineswegs ihre Schärfe, steigert sie sogar, erklärt aber zugleich die Tatsache, dass der Leser schon nach zwei Jahrhunderten viele der seinerzeit so heiss umstrittenen Unterschiede gar nicht als allzu gross, zuweilen sogar als verschwindend klein, ja als blosse Nuancen empfindet" (Lukács, 1964: 27-28).

yo interior coexisten tesis contradictorias. Esta coincidencia de elementos diversos deriva, en parte, de la situación transicional de los suizos, de su ubicación imprecisa entre dos épocas históricas, y en ese sentido, es atinada la definición de Bodmer como *Doppelnatur*:

Der Januskopf der Zeitenwende ist überdies ein bezeichnendes Sinnbild für Bodmers Stellung. Es leben in ihm konservierende so gut wie rebellierende Elemente nebeneinander und beide kreuzen sich in seinem Wesen wie in seinem Werk... Als Forscher und Schriftsteller, als Vermittler und Anreger, als Bewahrer und Kämpfer ist er eine Doppelnatur mit ihrer Problematik und ihrem Reiz, und selbst hinter dem Formversagen seiner Dichtungen ist noch der Wunsch nach Verzauberung zu spüren, der er das beste seines Lebens weiht und auch das beste seines Tuns verdankt (Martin Bodmer, 1943: 174-175).

Pero la duplicidad no se relaciona tan solo con la situación transicional de los suizos, sino también con su ambigua respuesta ante los nuevos tiempos: Bodmer y Breitinger no solo se hallan en un punto intermedio entre el concepto aristocrático del arte y la nueva estética burguesa; también coexisten en sus teorías distintos géneros de reacciones típicas de la burguesía ante los nuevos problemas de la sociedad y del arte. Si en la teoría de Zürich aparecen indicios de una “estética de lo concreto”, emparentada con los esfuerzos de buena parte de la Ilustración europea para conquistar, por medio del arte, la *Lebenswelt* —anticipando a Baumgarten y Herder—, también existen en ella componentes de una estética espiritualista, cuyo designio es obturar la sensibilidad y encaminar al hombre hacia una forma de “percepción superior”, que trasciende y deja a un lado la experiencia corpórea. Por ende, tiene razón Schmidt (1982: 129-130) cuando identifica en los suizos una teoría que, con relativa coherencia, coordina la creación poética con las vivencias cotidianas, el *sensus communis* y la *cognitio sensitiva*, pero también acierta Böckmann (1949: 574) al destacar los vínculos de la expresión sublime del sentimiento [erhabener Gefühlsausdruck] favorecida por los suizos con el intimismo religioso antiilustrado y el antiseccularismo pietista propiciados por Klopstock en el *Messias*⁵. Solo se empieza a aprehender con exactitud la articulación del pensamiento de los suizos cuando se renuncia a percibir su doctrina como un sistema internamente armónico, y se la observa como una constelación de factores antagónicos en la que coexisten tendencias que más tarde comenzarán a distanciarse mutuamente hasta representar tradiciones antagónicas. Esta teoría crítica, a pesar de sus contradicciones —o quizás porque, al conjugarlas, deja abierto el camino para que todos encuentren allí lo que esperan hallar— ha representado durante un breve lapso una tendencia dominante dentro de la crítica en lengua alemana, relevando y superando la “tiranía de Leipzig”. A tal punto resultó obvia para los contemporáneos, la victoria de los suizos, que aun los defensores de Gottsched tuvieron que reconocer su ruina; incluso un crítico tan entusiasta como Crüger narra la historia de los últimos años de Gottsched como una caída en el desprecio y el olvido:

Gottsched stirbt verachtet, verkannt, von keinem vermisst; alle Welt ist seinen Anschauungen und Ideen entfremdet, er den Bestrebungen der Welt abgestorben; Bodmer, vielfältig geehrt, geschätzt, so recht im Mittelpunkt eines neu erwachenden nationalen Interesses, das er angeregt und miterweckt zu haben zu gutem Teile für sich beanspruchen kann (Crüger, 1882: C).

⁵ Los primeros cantos del poema aparecieron en 1748. Los cantos finales habrían de aparecer recién en 1773.

Entre las razones alegadas para justificar la victoria, se encuentra el carácter tutelar que habrían ejercido los suizos en la literatura alemana moderna⁶. A diferencia de Gottsched, quien no ha iniciado ningún desarrollo posterior, y bajo cuya influencia (con la dudosa excepción de Johann Elias Schlegel) no se han gestado figuras dignas de renombre, los suizos aparecen designados como padres de la nueva literatura, con Klopstock⁷ y Wieland a la cabeza: el entusiasmo con que a menudo se profiere esta sentencia no permite advertir que los dos escritores mencionados solo se han mantenido por un breve tiempo bajo la tutela de Zürich, y que ambos han contemplado con alivio sus retiradas de un medio restrictivo para sus intereses poéticos. Difícilmente se halle un escritor o crítico, entre los más representativos del período clásico de la literatura alemana, que cuente a Bodmer y Breitinger como importantes antecesores. En Lessing, como señala Mehring, la enemistad con Gottsched ocupa un lugar mucho más significativo que los escasos puntos de coincidencia con Zürich (cf. Mehring, 1953: 320). Ni Goethe ni Schiller han adecuado sus obras a la teoría de los suizos; tampoco lo ha hecho el Romanticismo de Jena, más allá de ciertas similitudes en las teorías poéticas. Aun menos podrá decirse que *la obra literaria* de Bodmer haya tenido incidencia en la literatura subsiguiente. Otros son los aspectos de la obra de los suizos en los que podrán descubrirse elementos fructíferos. Dos de sus contribuciones —y tal vez las mayores— consisten en haber despertado el interés de los alemanes por la literatura de Inglaterra, y, al mismo tiempo, en haber puesto de relieve la relativa similitud que presenta la evolución del gusto en ambas naciones; en íntima concomitancia con lo anterior, los suizos han introducido en el medio cultural de lengua alemana el periódico literario y cultural en imitación del *Spectator* (1711–1712). Súmense a estos, como méritos suplementarios, los esfuerzos de Bodmer y Breitinger para editar y difundir la poesía del medioevo alemán. Otro de los aportes significativos es el de haber introducido en Alemania la problemática de lo sublime: cuando los suizos concluyen el “Vorrede” del tratado *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* (1727) con la promesa de un volumen dedicado a lo sublime —“el más alto grado de perfección de la elocuencia”—, introducen en Alemania una cuestión que décadas más tarde habría de comenzar a revelar su importancia. El valor de este aporte no ha de medirse solo por la historia posterior de la categoría de lo sublime, sino también por la significación que posee para comprender la propia teoría de los suizos. Porque si esta se encuentra desgarrada en dos partes irreconcilia-

⁶ “Bei der neuen Auffassung Danzel-Crügers handelt es sich also in erster Linie um die historische Wertschätzung jener elementaren schulmeisterlichen Thätigkeit. Ebenfalls in Widerspruch mit der Auffassung Gottscheds als Vaters der neuen deutschen Litteratur steht die Behauptung Klopstock und Wieland, ‘die den Kreis des damals Möglichen erschöpft haben’, seien direkt von den Schweizern, im bewussten Gegenwatz zu Gottsched hervorgegangen. Denn für Lessing, Herder, Goethe, Schiller steht es ohnedem fest, daß sie keinerlei Anregung von Gottsched empfangen haben, und so kommen wir auch hiemit wieder auf jenen Satz Danzels zurück, daß die neue deutsche Litteratur ganz eigentlich im Gegensatz zu Gottsched entstanden sei” (Braitmaier, 1972: I, 6-7).

⁷ Cabe destacar, sin embargo, que en sus escritos poéticos —ante todo, en *Von der Sprache der Poesie* (1758)—, a diferencia de otros teóricos espiritualistas, Klopstock no presenta a la “virilidad” y “naturalidad” del idioma como cualidades esenciales de la índole germánica, sino como hecho contingente e históricamente modificable; distanciado de la xenofobia de otros

bles, la categoría de lo sublime ha ejercido en esa escisión un papel preponderante: es ella la que ha decidido la subordinación de una poética de lo concreto, de orientación sensualista, bajo las determinaciones de una doctrina espiritualista. Para los suizos, la sublimidad no es solo la cualidad distintiva de la auténtica poesía; también es el símbolo en el que se condensan la superioridad moral de los elegidos y la simplicidad del hombre primigenio; es, simultáneamente, el emblema de un programa de renovación de la poesía. El nombre de 'Bodmer-Longinus', que ha forjado el pintor y teórico de la pintura Heinrich Füssli para designar a su maestro y mentor, es un indicio del papel que han querido desempeñar los "patriarcas de Zürich" en el ámbito cultural de lengua alemana⁸.

2. La poética de la concreción

Entre los méritos de los suizos se halla el de haber destacado el nexo entre creación artística y experiencia vital varios años antes de que Baumgarten, Herder o Lessing comenzasen a desarrollar sus reflexiones. Correspondió a la Escuela de Zürich la misión histórica de promover gérmenes que, implícitos en la filosofía de Leibniz y en la doctrina de Wolff, habrían de florecer luego gracias a Baumgarten y Meier: la conexión del lenguaje de la poesía con la *Lebenswelt*, la asignación de autonomía a la sensibilidad, el reconocimiento de una perfección que no se deja reducir a la actividad legisladora de la razón abstracta. El juicio estético no demanda subsumir las obras individuales bajo reglas universales —como ocurría aun en Gottsched— sino que supone el reconocimiento de la independencia relativa de los casos particulares, su irreductibilidad bajo principios teóricos. Y el interés por la singularidad estética tiene un correlato político: la perspectiva entusiasta de los suizos ante el posible advenimiento de la "sociedad civil", aquella estructura social en que los individuos —como libres particulares— pueden coexistir emancipados de la lógica clasificatoria impuesta por las *ordinationes politicae* del Estado⁹.

Los indicios de la predilección por la experiencia sensible, y por el arte en cuanto objetivación de esa experiencia, afloran asiduamente en la teoría de Bodmer y Breitinger, lo cual, además de avenirse con su concepción de la poesía como *ars popularis*, se adecua a la conocida insistencia de los suizos sobre el carácter emotivo del lenguaje poético, sobre su aptitud para *movere animos* antes que para *docere rem*. Una y otra vez asumen en sus escritos la vehemente defensa del lenguaje poético, que rehuye la abstracción del análisis filosófico y científico al detenerse solo en la superficie material de las cosas. La de-

teóricos, Klopstock propicia el contacto con otras culturas y, ante todo, con la *Heiterkeit* meridional, puesto que ello solo puede redundar en un enriquecimiento de la lengua alemana

⁸ Para un estudio de la relación entre Füssli y Bodmer, Cf. Torbrügge, 1972.

⁹ "The ascription by the Swiss thinkers [...] of autonomy to sensibility anticipated the public sphere as civil society far more than did Gottsched's 'critical competence' [...] The ascription of legislative authority to the imagination by the Swiss critics, and their view that taste involved the recognition of autonomously developed rules of judgement, presupposed a public sphere based on mutual recognition of the criteria of judgement. This was quite distinct from Gottsched's restriction of legislative authority to the rational faculty, and his view of taste as the administration of discrimination according to given laws" (Caygill, 1989:147).

fensa de *Die Alpen* desarrollada por Breitinger en la *Critische Dichtkunst* (1740) es un ejemplo de estas posiciones: por su riqueza de imágenes y exuberancia de ornamentos, el poema de Haller apresa la belleza de los espectáculos naturales con una concreción inalcanzable para la descripción científica. Todo parece indicar que para Bodmer y Breitinger la función del arte, y de la poesía es especial, consiste en llamar la atención sobre la belleza del mundo visible, en halagar la sensibilidad poniendo de relieve los atractivos materiales de la realidad, antes que en buscar un fundamento espiritual oculto. El ámbito de acción de la fantasía (cuya importancia para la creación poética subrayan los suizos) se limitaría a la superficie externa de las cosas, a aquello que Baumgarten designará con la categoría de *phaenomenon*¹⁰:

Die Phantasie bekümmert sich um den innerlichen Grund und das wahre Wesen der Dinge gar nicht und überläßt dem Verstand die Möglichkeit der Dinge durch seine Bilder vorzustellen; sie selbst steht bey der äußerlichen Fläche stille, und siehet die Sachen nicht tiefer ein, als die körperlichen Sinne gehen. Wie die Gestalt und die Beschaffenheit der Sachen von denselben eingenommen, und dem Gemüthe vorgestellt wird, mahlet sie solche nach ihrer Grösse, Figur, Farbe, Bewegung, Lage, und so fort, in so geschickten und lebhaften Bildern, dass man schier gläubete, die Dinge, von denen uns so natürlich-geschilderte Bilder vorgeleget werden, wären würcklich vorhanden (Breitinger, 1967: 6-7).

El anclaje de la fantasía en la sensibilidad corpórea no deja de revelar sugestivos puntos de contacto con Baumgarten. Lo propio ocurre con la insistencia de Breitinger sobre los “cuadros poéticos”, es decir, sobre las representaciones sensoriales que constituyen el material primario de la poesía. Ellas aportan al poeta unidades discretas, combinables, a partir de cuyo encadenamiento debe nacer el poema. Su importancia en el ámbito de la sensibilidad es comparable con la de los conceptos en la esfera del entendimiento¹¹. Como puede verse, esta vertiente de la teoría de los suizos se sustenta en metáforas visuales: detalle nada llamativo, si se tienen en cuenta su adhesión al ideal horaciano de *ut pictura poesis*, como asimismo sus referencias a la definición de Simónides, popularizada por Plutarco, según la cual la poesía no es otra cosa que pintura parlante. Esto no indica en los suizos una predilección por la poesía descriptiva, sino por las representaciones vivas y dinámicas¹². El poeta, según se indica en los *Diskurse der Mahlern* (1721-1723)¹³ y, posteriormente, en la *Critische Dichtkunst*, dispone de las palabras como el

¹⁰ Braitmaier apunta esta semejanza entre Baumgarten y Breitinger, pese a que no percibe en esta similitud ninguna contradicción respecto de otros aspectos de la teoría de los suizos que, como veremos, marchan en contra de la vinculación entre arte y realidad aparente; Cf. Braitmaier, 1972: I, 159).

¹¹ “Wie [...] die Begriffe die Quelle aller Erkenntnis und Wahrheit sind, so sind die Bilder der Phantasie die ersten Elemente der Poesie. Die Methode der Phantasielogik besteht nun analog der Verstandeslogik darin, dass sie diese Bilder vergleicht und kombiniert. Durch letzteres entstehen in der Phantasie die Gleichnisbilder, wie aus Verknüpfung der Begriffe und Sätze die Vernunftschlüsse” (Braitmaier, 1972: I, 159-160).

¹² “So [...] [ist] ein ästhetisches Lieblichthema der Schweizer, noch für weit spätere Zeit, die Parallele zwischen der Kunst der Poesie und der Kunst der Malerei. Die ganze Poesie erklärt nachmals Breitinger in der *Kritischen Dichtkunst* für eine beständige und weitläufige Malerei. Er meint damit nicht, dass die ganze Poesie beschreibend sein solle: den Vergleichspunkt zwischen Beiden bildet die Wirkung, die auf den Schauenden oder Hörenden ausgeübt wird; der Dichter soll wie der Maler Bilder geben, in sich abgeschlossene, lebenatmende, kunstvolle Bilder, die ganz anders bewegen, als blindlings durch einander geworfene Gedanken oder kalte Ideen des Verstandes” (Crüger, 1882: XII).

¹³ La interpretación que hacen los suizos de la crítica antigua está influida tanto por las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, del abbé Dubos, como por los escritos de Addison *On the Pleasures of the Imagination* -cuya incidencia para la formación de la teoría de lo sublime señalaremos más tarde, en este capítulo-.

pintor del pincel y los colores¹⁴; su arte consiste en otorgar vivacidad a las imágenes, en componer cuadros de una nitidez y una vitalidad tales que el lector resulte engañado, al punto de confundir las apariencias con la realidad que ha servido de modelo¹⁵. El placer que los lectores extraen de la pintura poética procede de la reflexión acerca de las similitudes entre las imágenes plasmadas y sus originales¹⁶. La comparación entre el modelo y su reproducción [Vergleich von Urbild und Abbild] será, pues, el principal criterio para decidir sobre la perfección y eficacia de los poemas (y esto no es válido solo para lo bello, sino que se aplica igualmente en el caso de la poesía sublime)¹⁷.

¹⁴ "Ihr sehet aus diesem, worinne die Verwandschafft der Schreiber, der Mahlern und der Bildhauern bestehet, nemlich in der Gleichheit des Vorhaberns sie suchen sämtlich die Spuhr der Natur, sie belustigen durch die Aehnlichkeit welche ihre Schrifften, Bilder und Gemälde mit derselben haben, sie machen sich lachenswürdig, wenn sie davon abtreten. Aber sie unterscheiden sich von einander in der Ausführung ihres Vornehmens, welches sie auf ungleiche Manieren verfolgen. Denn der eine bildet die Natur mit den Worten aus, mit welchen er alles, was ihm diese einzige Lehrmeisterin, bey der er in die Schule gehet, sehen oder nur gedencken lässt, so lebhaft abmahlet, dass der Zuhörer oder Leser keine Mühe hat, sie darinne zuerkennen; der andere bedienet sich der Pinsels und der Farben, mit denen er dasjenige, was ihm in die Augen fällt, in seiner wahren Proportion, Stellung, Gestalt und Farbe beschreibet, und dieser findet in einem Holze, oder in einem Steine die ganze Figur, die Gliedmassen und die Forme eines Menschen, eines Thieres, oder was für einer Sache ihr wollet, verborgen, und weiss die Kunst dieselben mit Griffeln und Stempeln herauszubringen" (*Diskurse der Mahlern. Zwanzigster Diskurs des ersten Theils*. En: Crüger, 1882: 6-11; aquí: 9).

¹⁵ "Beyde, der Mahler und der Poet, haben einerley Vorhaben, nemlich dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben. Beyde arbeiten über einerley Materie: die Wercke der Natur und der Kunst sind ihre Urbilder, die sie durch eine geschickte Nachahmung auf eine fühlbare Weise auszudrücken suchen. Beyde stimmen in dem Endzweck überein, sie wollen uns durch die Ähnlichkeit ergetzen. Endlich haben beyde eine Lehrmeisterin, die Natur, bey der sie in die Schule gehen. Also bleibt übrig, dass sie alleine in der Ausführung ihres Vorhabens unterschieden sind, da der Mahler mit dem Pinsel und der Farben, der Poet mit den Worten und der Feder mahlet. Aber diese einzige Unterschied gebiehet ferner andere, von welchen jegliche von diesen Künsten ihren besondern Vortheil bekömmt." (Breitinger, 1966: I, 14-15).

¹⁶ De todos modos, los suizos no parecen conceder siempre a la reflexión una idéntica trascendencia en el desarrollo de las intuiciones estéticas. Si, por momentos, el placer es descrito como un resultado de la reflexión, es decir, de los pensamientos que suceden al engaño provocado por una eficaz representación mimética (en cuyo caso, la poesía se dirige predominantemente al *intelecto* [Verstand] antes que a la *sensibilidad* [die sinnliche Empfindung]), a veces, en cambio, el goce parece coincidir, según los suizos, con esa primera impresión sensible, que solo puede debilitarse por efecto de la reflexión subsiguiente. Las ambivalencias entre una y otra postura coexisten, a veces, en el interior de un mismo tratado. Así es que Braitmaier, al sintetizar el contenido del *Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmacks*, atribuye a la reflexión el oficio de despertar la intuición estética ("Auch bei dem Ungelehrten folge die ästhetische Lust nicht unmittelbar aus der sinnlichen Empfindung, sondern aus seiner reflektierenden Vergleichung, aus der Betrachtung dass der Poet uns so künstlich habe betrügen können, Braitmaier, 1972: 85) para señalar luego, en el mismo párrafo, que "[...] diese Wahrnehmung ist doch ebenso gut ein Akt der sinnlichen Empfindung und erst später tritt die Operation des reflektierenden Verstandes bei dem eigentlichen Kunstkenner hinzu; das ästhetische Vergnügen aber ist wesentlich durch jenen ersten Eindruck bedingt und wird durch die spätere Reflexion oft mehr geschwächt, wenn es auch da und dort einen kleinen Zuwachs erhalten mag". Braitmaier no descubre ninguna contradicción entre ambas afirmaciones.

¹⁷ Si creemos necesario puntualizar esto, es simplemente porque ciertos críticos han visto en la reflexión sobre las similitudes entre *Urbild* y *Abbild* una exigencia privativa del arte bello y una cualidad diferencial respecto de la *sublimitas*. Así, Carsten Zelle: "Die Wirkung des Schönen ist ein Ergötzen', ein reines Vergnügen, das aus dem intellektuellen Vergleich von Urbild und Abbild entspringt. Das Erhabene dagegen rührt das 'grosse Herz' mit einer vermischten Empfindung - einem Widerspiel von Schrecken und Entzücken" (Zelle, 1989: 68). En el *Briefwechsel* con Calepio se pone en claro que, para Bodmer, el placer que el lector extrae de las imágenes repulsivas procede justamente de una comparación entre imagen y original. Dahlstrom ha estudiado con algún detalle este aspecto de la poética de Bodmer, señalando además el acierto de las objeciones de Calepio: "For Bodmer the pleasure derived from poetic images of things repulsive can only be explained by the reader's reflection on the similarity between the poet's portrayal and the original. The similarity, due to the artist's skill, (or sometimes the skill itself) gives the edifying pleasure its peculiar power. But Calepio responds that, however great the poet's art, the enjoyment yielded by that reflection is never the same as the pleasure of those feelings. Nor can any amount of understanding produce those feelings and their pleasures. Not the awareness of the deception and then the marvel at the imitation, but the artistic deception itself and the very tears it produces yield those pleasures" (Dahlstrom, 1985: 218).

Pero, más allá de todas las exhortaciones para que el poeta enriquezca con movimiento y vida sus obras, la poética de los suizos no concluye en una mera exaltación del virtuosismo técnico, de la habilidad para reproducir con exactitud un segmento de realidad externa. El poema debe ser, además, un órgano para la difusión de las ideas políticas y de los preceptos morales y religiosos. Tampoco aquí deja de existir una diferencia básica respecto del discurso científico: porque la representación poética, en oposición a la ciencia, no necesita recurrir a demostraciones lógicas ni a conceptos abstractos, sino que obtiene la adhesión del lector a los ideales propuestos mediante la exposición de un *exemplum* individual: "Ich will jemanden zu irgend einer Sache überreden, zu dem Ende brauche ich ein Bild von einer andern Sache, unter welchem ich dasjenige, was ich haben will, vorstelle, ein Exempel, oder einen ähnlichen Fall. Da würcket das Bild unmittelbar auf die Sinne, und die Einbildungs-Krafft" (Bodmer, 1971: 57)¹⁸. La definición de la poesía como *ars popularis*, que Bodmer hereda de Calepio, además de reforzar el carácter pragmático que los suizos tratan de imponer a su poética, subraya una vez más la importancia de la concreción en literatura, la aptitud de esta para traducir a un lenguaje humano tanto la realidad externa como los conceptos abstractos. Los suizos han calado hondo en el momento utópico de la plasmación artística: su capacidad para eludir y someter a crítica los efectos deshumanizadores de la ciencia y sus repercusiones sobre la cotidianidad —la racionalización social, el progreso técnico—. El poema, incluso cuando anhela obtener la adhesión del lector a ideales políticos o morales, debe representar su perspectiva en términos concretos, "humanos"; tiene que corporeizar sus principios en vivencias individuales e inmediatas. Es decir: los preceptos universales solo pueden aparecer expuestos bajo la especie de un destino singular. La cercanía de las "pinturas poéticas" a la *Lebenswelt* hace de ellas un instrumento para ilustrar y persuadir al lector medio, para quien la impenetrable complejidad del lenguaje y el método filosóficos significa un obstáculo insalvable¹⁹. Schmidt privilegia esta vertiente de la crítica de los suizos cuando afirma que en ellos tiene lugar un nuevo renacimiento del *ars rhetorica*, pero sustentado en una rehabilitación auténtica del ideal persuasivo; no, como en Gottsched, en inventarios de *tropoi* o en preceptos dogmáticos. No sería tan desacertado ver en el combate de Zúrich contra Leipzig un nuevo capítulo de la secular pugna entre retórica y filosofía: la argumentación poética y oratoria, vinculada con la sensibilidad y la imaginación, diverge de la demostración lógica porque sus certe-

¹⁸ Se ha indicado que esta convicción en que los ejemplos individuales son más efectivos para la ilustración popular que las demostraciones teóricas se encuentra ya presente entre los antiguos, pero que adquiere una nueva vitalidad en Europa durante los siglos XVII y XVIII. De ahí que el principio enunciado por los suizos encontrase rápidamente adeptos y sucesores en Alemania. Cf. "Dass das Beispiel kräftiger wirkt als abstrakte Lehre, ist ein Gemeinplatz aus dem Altertum. Dass aber Bodmer der Poesie -*Diskurs* I,21 bildet den Abschluss seiner Kunsttheorie- diese Stelle in der Ökonomie des geistigen Lebens zuweist und noch mehr die Art, wie er es thut, bildet den Ausgangspunkt der späteren tiefergehenden Erörterungen bei Mendelsohn, Sulzer und Schiller" (Braitmaier, 1972: I,35).

¹⁹ "Während es den demonstrativen Wissenschaften um Einsicht und Überzeugung durch logisch stringente Argumentation geht, beschränken sie Poesie und Rhetorik auf die affektisch-anschauliche Technik der Überredung, die bei Leuten, "deren Verstand zur Einsicht philosophischer Erweise viel zu träg und zu schwach ist", ausreicht, um sie zur Zustimmung zu bewegen" (Schmidt, 1982:142).

zas proceden de la *doxa*; las opiniones y creencias, cuyo influjo sobre la cotidianidad es grande, se convierten ahora en la primordial fuente de evidencias para la *probatio*. Cabría suponer, como lo hace Schmidt, que la insistencia de Bodmer y Breitinger sobre *lo verosímil* se encuentra en relación con la *verisimilitudo* retórica (Schmidt, 1982: 145).

En consonancia con esta predilección por lo sensible y verosímil, los críticos de Zürich insisten sobre el potencial del lenguaje poético (y de la oratoria) para afectar la emotividad de los lectores. Contra el intelectualismo de un Gottsched, parecen cobrar vida aquí los principios ideológicos, filosóficos y artísticos de una nueva fase de la Ilustración europea, orientada hacia el descubrimiento de la interioridad y la liberación de la subjetividad humana. No en vano presentan los suizos el empirismo de Locke como un antídoto contra el ortodoxo cartesianismo de Leipzig, aun cuando esas inclinaciones empiristas aparecen expresadas en un lenguaje cargado de reminiscencias del léxico y el método de exposición propios del racionalismo. Esta ambigüedad entre lo tradicional de las formas y lo revolucionario del contenido, que también aflora en el estilo de Leibniz o de Baumgarten (y que es un indicio del sesgo tímido, vacilante, que asumió el movimiento ilustrado en Alemania) es otro síntoma del condicionamiento histórico de la poética de los suizos, de su cualidad en cuanto fenómeno de transición. Lo importante es el modo en que la crítica del innatismo se armoniza con la defensa de lo concreto y sensible; porque al relativizar el valor de los principios universales y las reglas del intelecto, el empirismo ofrece a los suizos un motivo más para desacreditar la validez de la poética intelectualista y encaminar el análisis hacia el estudio de las reglas inmanentes al poema como hecho singular, renuente a las clasificaciones generales y las prescripciones *a priori*.

3. *Empfindsamkeit* y *Gefühlskultur*: la recepción alemana del sensualismo europeo

Estas afirmaciones no deberían parecer novedosas: estudios ya clásicos (Hazard, 1961: II, 9-26) y otros un poco más recientes (Sauder, 1974) han puesto en claro la función de Locke en el surgimiento del culto burgués de la sensibilidad, como también la evidencia de que dicho culto —a pesar de su carácter innovador— establece una continuidad con las tradiciones precedentes del pensamiento ilustrado²⁰. La difusión europea de términos como *sensibility*, *sensibilité*, *Empfindsamkeit* pone de manifiesto en qué medida el interés por la subjetividad ha llegado a marcar un hito histórico en el proceso de emancipación burguesa. Uno de los efectos más significativos de la victoria del sensualismo sobre la doctrina cartesiana es la rehabilitación de la sensibilidad corpórea, la elevación de esta al rango de facultad cognoscitiva más cierta e inmediata que la especulación intelectual. Algo semejante hemos advertido en la for-

²⁰ “Die Empfindsamkeit ist keine Gegenströmung der Aufklärung - deren soziale und politische Ideen seien durchaus auch in empfindsamen Werken zu finden. Die spezifische Physiognomie der “tendance sentimentale” ist u.a. dort zu entdecken, wo sie nur affektive und moralische Argumente gegen die tatsächlichen Macht-konstellationen ins Treffen führen kann” (Schmidt, 1982: 37).

mación del gusto burgués en la Francia absolutista: si se toman como referentes el intelectualismo y la indiferencia hacia el sentimiento (pero también las simpatías cartesianas) de Corneille, la literatura de un Racine o un Boileau representan un progreso hacia la liberación de la afectividad. Pero el sensualismo de Locke representa un estadio más elevado de esa evolución: en él, el “mundo de los sentimientos” obtiene carta de ciudadanía entre las capacidades humanas; según Sauder:

Nicht länger soll gelten, physische Wirklichkeit sei nur unter der Voraussetzung zu erkennen, dass alle Ideen auf Gott als den eigentlichen ‘Ort der Ideen’ bezogen und zurückgeführt werden. Nicht mehr das Licht von ‘innen’ aus der Region von Ideen und ewigen Wahrheiten, sondern die Sinnenwelt selbst soll jetzt Erkenntnis ermöglichen und die natürliche Sinnlichkeit des Menschen rehabilitieren (Sauder, 1974: I, 67).

El ideal no es —a diferencia de lo que sucede con el intimismo romántico que florece a lo largo del siglo XIX— la expulsión de la razón, sino el afianzamiento de un acuerdo entre *Vernunft- und Gefühlskultur*²¹. Si, como estima Sauder, este proceso es un avance en el desarrollo de la autonomía del sujeto burgués, el plan de establecer una poética pragmática, tal como la que intentan fundar los suizos, tiene que suponer un avance en ese sentido; sobre todo si se tiene en cuenta que su voluntad no es, al menos en una primera instancia, confinar los sentimientos al campo de lo irracional, sino establecer un método de pensamiento que funcione —para emplear la terminología de Baumgarten— como *análogo de la razón*. La rehabilitación de la retórica, tal como la plantearon Bodmer y Breitinger, conduce al reconocimiento de una lógica de los sentimientos: ligada a la vida social y cotidiana, basada en la *opinio* y el *sensus communis*, orientada hacia lo afectivo y la experiencia concreta. Y el hecho de que los suizos postulen la existencia de una *lógica de la fantasía* [Logik der Phantasie], contrapuesta a la *lógica del intelecto* [Logik des Verstandes] parece testimoniar la aceptación de este campo del conocimiento y la experiencia humanas.

Los alcances de esta recepción, en los países de habla alemana, de la problemática de la *Gefühlskultur*, es, entonces, un producto de la Ilustración europea. La irrupción precede en varias décadas a los intentos de Lessing por introducir en Alemania el sentimentalismo, convertido en objeto de culto en otros países de Europa. Aun cuando en los suizos no aparece aún un estudio de los sentimientos, sí resulta visible en ellos la preocupación por concebir la poesía como un lenguaje que no solo brota de la sensibilidad humana, sino que está orientado a influir sobre ella. Para Bodmer y Breitinger, la excitación del sentimiento es la meta suprema de la poesía, superior aun a los propósitos de adoctrinamiento; su interés por ‘Longino’ radica en parte en que, para ellos, el *De Sublimitate* representa una apasionada defensa del emotivismo y, a la vez, de la concreción de las “pinturas poéticas”²².

²¹ “Unbefriedigt von der einseitigen Rationalismuskonzeption der Frühaufklärung mit ihrer Unterdrückung der Gefühls- und Triebphäre tendierte man zu einem umfassenderen Menschenbegriff, wie er den entwickelteren Verhältnissen entsprach: die Individualität des Subjekts sollte in der Gesamtheit von Ratio und Gefühl begründet und entfaltet werden. Der Aufklärung des Verstandes sollte eine “éducation sentimentale”, eine Bildung des Herzens folgen [...] Empfindsamkeit meint keinesfalls, wie das die hartnäckig vertretene These vom “Irrationalismus” weis machen will, die Ausschlussung der Ratio, vielmehr zielt sie auf einen Ausgleich zwischen den beigen Vermögen des Menschen” (Siegrist, 1979: 86).

²² “Die Einbildungen, sagt er [Longin], dienen dem Redner zu einer andern Absicht, und eine andere hat der Poet mit denselben. In der Poesie haben sie zum Endzwecke, die Verwunderung und Erstaunung zu erwecken, hingegen ist in der ungebundenen Rede ihr Endzweck die Sachen sichtbar und empfindlich zu machen. Mithin haben beyde dieses mit einander

A la hora de estudiar el evolución de la *Empfindsamkeit* en Alemania, corresponde señalar que las propuestas para incorporar el culto del sentimentalismo y del entusiasmo han adoptado en dicha nación un sentido muy distinto del que poseen en los Estados más desarrollados de Europa. En estos últimos, la burguesía es la encargada de propulsar la liberación de la afectividad, y, a la vez, la promotora de los cambios materiales que preparan el advenimiento del capitalismo desarrollado; el fomento de la introspección y la emotividad no puede conducir, pues, al puro espiritualismo: las declaraciones a favor de la emancipación del sentimiento representan un componente del alegato prioritario a favor de la autonomía burguesa, de la liberación de los individuos respecto del control estatal. El hecho de que el público al que se dirige la literatura sentimental sea mayoritariamente burgués, es otro factor de ese mismo proceso; igualmente sugestivo es que la reflexión estética se oriente cada vez más, como hemos visto, hacia la comprensión de la obra de arte y el poema como productos y, al mismo tiempo, incitadores de la sensibilidad. Los análisis de Caygill demuestran de qué manera el rebasamiento del cartesianismo, y la legitimación de las capacidades inferiores como espacio de la experiencia estética, coinciden con la marcha de la burguesía hacia la liberación del Estado monárquico, estrechamente racionalista.

En Alemania, la situación no se plantea del mismo modo: frente a un poder feudal por el momento incuestionable, solo cabe al burgués el compromiso con el orden vigente, que dista mucho de brindarle una oportunidad para emanciparse. Es así que, en esas condiciones de forzada docilidad, el concepto de *Privatbürger* pasa a constituir una categoría paralela a la de *Untertan*; es decir, encierra una indirecta referencia al sometimiento²³. Por eso, la *Selbstbeobachtung*, despojada de vínculos con la sensorialidad, degenera en espiritualismo moral y en religiosidad intimista; la exhortación ilustrada a proteger y liberar la vida emotiva no encuentra, pues, un substrato al que aferrarse, como no sean las tradiciones del misticismo vernáculo —que, por cierto, aprovecha muy bien para sus propios fines la reciente popularización del sentimentalismo—. La fusión de *Empfindsamkeit* y espiritualismo, de *Schwärmerei* y alejamiento del mundo, encuentra una conspicua expresión en la religiosidad pietista.

Sauder se ha opuesto a las definiciones de la *Empfindsamkeit* como “pietismo secularizado” [säkularisierter Pietismus] y ha procurado ver en ella, ante todo, un resultado de la difusión del Iluminismo en Alemania. Pero es preciso admitir que los principios iluministas, acomodados a las circunstancias de esa nación, no podían dejar de adoptar un tinte religioso; por ende, sería justificado postular que es la doctrina ilustrada la que se “sacraliza” al arraigar en suelo alemán. Ya el humanismo había dado, en su versión alemana, idénticas muestras de misticismo y de subordinación a los intereses teológicos, y el panorama cultural del siglo XVIII no es, en el fondo, muy diverso. Lo significativo es que la observación de la *deutsche Misère* y el contacto con la cultura de los países aventajados, solo en contados casos ha con-

gemein, dass man in beyden Künsten das Hertz zu rühren trachtet” (Bodmer, 1971: 127-128). Cf. también Torbruegge, 1972: 168-169.

²³ Cf., en relación con este tema, el capítulo 3.1 (“Aufstieg des Bürgertums”) de Sauder, 1974.

ducido a una puesta en causa del orden vigente y a una incitación al activismo político (el ejemplo paradigmático es el de Lessing); en otros casos, la *intelligentsia* ha preferido entregarse a la apologética. Existen instancias en que la producción intelectual presenta una amalgama de elementos feudales y burgueses, y en que las ambivalencias y compromisos son una forma habitual de conducta.

4. El papel de la imaginación: lo maravilloso como “enmascaramiento de lo real”

Este último es, en buena medida, el comportamiento de los suizos. Muchas de las vacilaciones de estos pueden explicarse a partir de esta actitud equívoca ante la realidad social y política, y así ocurre con este problema. Junto a la defensa de la poesía por su capacidad para corporeizar conceptos, convive también una concepción idealista, cuyo propósito es distanciar al lector del mundo visible. Es sugestivo que Bodmer aleja a los sentidos de la imaginación, y que coloque a esta última por encima de aquellos. Esta duplicidad se manifiesta asimismo en las relaciones con la naturaleza externa. La poética de los suizos ha sido celebrada* como una de las primeras en recomendar la imitación de la naturaleza empírica, desplazando la “naturaleza ideal” proclamada por la estética clasicista precedente, y aun la contemporánea. Esta afirmación es, en parte, justificada, aunque necesita de ciertas aclaraciones. En primer término, la originalidad de Bodmer y Breitinger a este respecto solo parece tal cuando se toma, como término de comparación, la llamada “filosofía del norte de Alemania” —el concepto instrumentalista de un Gottsched, o aun el de un Wolff—. Reinhart Meyer ha argumentado que, en la filosofía wolffiana, la naturaleza, considerada como aquello que solo existe para ser sojuzgado, es rebajada al rango de instrumento para la explotación mercantil; lo natural se identifica con lo útil, y el mundo externo aparece como la materia adecuada para que el hombre ejerza su actividad formadora. El universo *in toto* es una ocasión para que la humanidad, externa a él, despliegue su apetencia de dominio²⁴. En los suizos, la naturaleza parecería encontrarse a salvo de la expoliación humana y de los ultrajes del utilitarismo: su disposición dista mucho del ulterior desprecio kantiano ante el natural “reino de los fines”. En la poética de Zürich cobra vida uno de los primeros intentos de adaptación, en el ámbito cultural alemán, de la *Klimatheorie*: en ella se basan los suizos cuando buscan justificar la incapacidad de los alemanes del Norte para comprender la belleza natural y la auténtica poesía, que los meridionales discernen de manera

²⁴ “Die organische Natur diene einerseits ‘der Nothdurfft des [menschlichen] Lebens’, andererseits ‘werden dadurch die Sinnen belustiget’, wobei aus den Beispielen die Vermutung nahelegt, als stehe auch diese Ergötzung mit der ersten Form des Nutzens der Natur in enger Verbindung. Von der ‘Feuerwerker- und Kriegs-Bau-Kunst’, die Wolff zur Illustration der Nutzung des Holzes zuerst behandelt, kommt er zu den Hausgeräten und dann erst zur zivilen Baukunst, um schliesslich über Schiffart, Mühlen und Maschinen zu schreiben. Er berichtet vom ‘Vortheil’ der Schiffart, die nicht nur ‘fremde Waaren’ herantransportiere, ‘sondern auch dieselben mit wenigeren Kosten’ transportieren könne als ‘auf der Axe’. Der hier deutlich werdende Rentabilitätsstandpunkt wird von allgemeineren Erwägungen im Zusammenhang mit der Maschine abgedeckt, die die Manufakturen und damit den Handel befördere [...] Wenngleich die Welt nicht für den Menschen geschaffen wurde, sondern der Offenbarung Gottes diene, so erweist sich am Schluss de Buches, daß diese Offenbarung in der Nützlichkei und Nutzbarmachung der Natur besteht [...] Der Gott des Philosophes Christian Wolff ist ein Gott des produzierenden Bürgertums” (Meyer, 1980:49).

espontánea. El contacto con una naturaleza aún no subyugada por la técnica es condición para el surgimiento de la poesía: Bodmer y Breitinger perciben el nexo entre racionalismo y dominio, y es en esa convicción que se sustenta su defensa de las pequeñas comunidades cerradas y su reprobación de la vida urbana. La recta moral y la poesía elevada nacen allí donde los hombres prescinden de los artificios de la vida social y, en un medio de costumbres simples y patriarcales, procuran recrear la hipotética serenidad de los primeros tiempos: diferencia cardinal respecto de Gottsched, para quien el gusto más distinguido —identificable con el *decorum* neoclásico— solo florece en las grandes capitales²⁵.

Los escenarios en que la naturaleza se manifiesta indócil ante los esfuerzos socializadores del hombre, son, para los suizos, una fuente de elevación ética y artística más noble que la *bienséance* aristocrática. El placer en la contemplación de los objetos y fuerzas naturales, introducido en la sensibilidad europea por Addison y Dennis, está en la base del entusiasmo de los suizos por los paisajes desmesurados. A semejanza de lo que veíamos en Boileau, se perfila aquí una versión burguesa de lo sublime, en cuanto idealización de la vida rústica y censura de la falsa eminencia de la corte. En armonía con estos ideales se encuentra la certeza de que la sublimidad natural precede y supera la elevación artística:

Die Werke der Kunst sind von einem weit niedrigerem Range, es ist ihnen unmöglich die erstern [i.e.: die Werke der Natur] zu erreichen. Was sie bewundernswürdiges haben, das ist nicht ihr eigen, sie sind nur Abdrücke, deren Urbilder in den Werken der Natur liegen, und die nur in so weit schätzbar sind, als sie denselben ähnlich sind [...] Daher sind sie auch nicht fähig einen starken Geist in Bewegung oder Unruhe zu setzen (Bodmer & Breitinger, 1969: 97).

Pero, aun cuando en la estetización de la sublimidad natural parecería consumarse la discrepancia frente al dualismo intelectualista de Leipzig, la teoría de Zürich no concluye —como sí lo harán las de Winkelmann, Baumgarten o Herder— en una incitación a realizar el ideal en la existencia mundana y comunitaria, sino en un espiritualismo de signo diverso. Aquí se revela que la defensa de la concreción artística y de las pinturas poéticas suministraba un arma en el enfrentamiento contra el racionalismo, pero sin reemplazar a este por un sensualismo consecuente. Los suizos solo liberan a la naturaleza de la tiranía de la *ratio* para subordinarla bajo el dogma religioso. De esta “metamorfosis de la religión en poesía” (Meyer) se sigue una relativización del ideal pictórico que proclamaban los *Diskursen*. En la *Critische Dichtkunst*, y al introducir el análisis de *Die Alpen* de Haller en el que se compara la vivacidad de las pinturas poéticas con la rudeza de la descripción científica, Breitinger funda la diferencia entre el poeta y el pintor en que el lenguaje es un modo de representación distinto de la percepción sensorial: es así que, si la pintura muestra sus signos en simultaneidad, el poeta desenvuelve sucesivamente sus cuadros, que no se presentan ante la sensibilidad, sino ante el pensamiento:

Denn indem dieser künstliche Mahler mit einem jeden Worte, als mit einem jenen Pinzel-Zuge, sein Gemählde in der Phantasie des Lesers vollführet, und immer einen Begriff an den andern hinzusetzet, so läßt

²⁵ “Die beste Mundart eines Vokes ist insgemein diejenige, die an dem Hofe oder in der Hauptstadt eines Landes [...] gesprochen wird. Hat aber ein Volk mehr als einem Hof, so ist die Sprache des grössten Hofes, der in der Mitte des Landes liegt, für die beste Mundart zu halten” (Gottsched, *Die Grundlegung zu einer deutschen Sprachkunst* (1748), cit. en Crüger, 1882: LXXIII).

er demselben keine Freyheit, mit flüchtigem und ungewißem Gemüths-Auge müßig herumzuschweifen, oder sich in der Vermischung des Mannigfaltigen zu verirren; sondern er bindet seine Aufmerksamkeith auf das Absonderliche, dessen künstliche Verknüpfung er ihm der Ordnung nach vorweist, auch zuweilen kurtze, aber nützliche: Unterrichte miteinfließen läßt, wodurch nothwendig Licht und Klarheit in dem Begriff entstehen muß, und auf diese Weise bleibt er allezeit Meister, den Eindruck, den jeder Zug seiner Schilderey verursachen soll, auf denjenigen Grad zu erhöhen, und auf die Weise zu mäßigen, wie se seiner Haupt-Absicht vorträglich seyn kann (Breitinger, 1966: I, 22-23)²⁶.

Estos motivos explican la superioridad de la poesía²⁷. Según Breitinger, esta debe ocupar un lugar intermedio entre el lenguaje científico y la pintura: si contrasta con la primera por la mayor vivacidad de las representaciones (es decir, por su "pictoricidad"), se aleja de la segunda por reclamar la atención del intelecto antes que la de los sentidos (en lo cual se asemeja al discurso científico-filosófico). La descripción del lenguaje literario como participante de dos mundos puede parecer todavía consistente con las declaraciones ya citadas a favor de la concreción poética. El problema podría darse incluso por resuelto, si los suizos no quebrasen a cada momento el equilibrio de fuerzas, haciendo hincapié en una u otra cualidad de la poesía; es esa vacilación la que los conduce a escindir su teoría en dos concepciones contrarias y difíciles de conciliar: una de orientación materialista, que procura deducir el goce estético de la gratificación de la sensibilidad; otra espiritualista, para la cual la verdadera poesía solo empieza cuando se prescinde de las imágenes sensoriales y se apela a la "intimidad del espíritu", a las "emociones anímicas". Muchas son las disyuntivas en la poética de Bodmer y Breitinger en las que pueden verse huellas de esta disociación: 1) la vacilación ideológica entre las simpatías republicanas (y, por tanto, el afán de reformas materiales) y el espiritualismo calvinista, del que, como veremos, se deriva un desprecio absoluto por la vida terrena; 2) el antagonismo entre los ideales pragmáticos —según los cuales el discurso literario y retórico se encuentra en directa relación con la vida activa y la *Lebenswelt*— y el pronunciado elitismo que conduce a los suizos a defender el carácter individual, incomunicable de la poesía, a la vez que un quietismo ético y político muy difícil de armonizar con los ideales persuasivos y con la definición del poema como *ars popularis*; 3) el desajuste entre las enfáticas invitaciones a la alabanza de la belleza natural, y la afirmación de la preeminencia de la realidad espiritual; 4) por último, y en íntima vinculación con el punto anterior, la contradicción entre la exigencia de contemplar el mundo externo, y, a la vez, la identificación de las formas más elevadas de la poesía con las irrepresentables. Todas las alternativas representan, en verdad, formas opuestas de reacción ante una misma realidad básica.

El enaltecimiento de la imaginación tiene un efecto disolutorio sobre uno de los aspectos fundamentales del ideal pictórico: el *Urbild-Abbild-Vergleich*. Dicho criterio se sustentaba en un ideal miméti-

²⁶ Los lectores de Lessing notarán similitudes entre los planteos de Breitinger y la teoría de los signos expuesta en el *Laokoon*. La verdad es que Lessing llega incluso a citar el pasaje de la *Critische Dichtkunst* referente a *Die Alpen*, pero -y he aquí lo interesante- lo hace tan solo para desbaratar los argumentos de Breitinger. Un estudio pomenorizado de las semejanzas y diferencias entre ambas propuestas aparece en Wellbery, 1984: 203-227.

²⁷ Breitinger enuncia explícitamente la preeminencia de la poesía: "Ob nun gleich die Begriffe, welche der Mahler vermittelt der Farben durch das Auge in dem Gemüthe erwecket, weit sinnlicher und fühlbarer sind, zumahl sie grösser und

co: el mérito del artista consistía en reproducir el mundo exterior con una destreza capaz de provocar en los receptores el engaño. El punto es que la diestra imitación de la naturaleza [geschickte Nachahmung der Natur] –cuyas exigencias no podían llevarse lejos– entra en contradicción con la *abstractio imaginationis*, es decir, con el requerimiento poético de alterar la realidad²⁸. Con esta cuestión se enlaza lo que tradicionalmente se señaló como aporte esencial de los suizos, la aplicación de la teoría leibniziana de los “mundos posibles” al proceso de composición poética. En la *Kritische Dichtkunst*, Breitinger atribuye al poeta una función similar a la que –según Leibniz– ha desempeñado la divinidad en la creación del universo; así como, de entre una multiplicidad de posibilidades combinatorias, habría escogido Dios la mejor con miras a crear el más perfecto de los mundos, así también el poeta asume la función de dar vida a un universo, no ya a partir de lo real, sino de lo posible. Es curioso que en una teoría forjada para justificar la inclusión de entidades espirituales –demonios, ángeles– y para fundamentar con fines de edificación religiosa la superioridad del mundo invisible [unsichtbare Welt] sobre la realidad visible, se haya visto un ideal autotélico de la obra artística²⁹. En los suizos no existe un ideal imanentista: no solo creen Bodmer y Breitinger que la obra debe poseer fines de aleccionamiento moral; también estiman que la forma más elevada de toda el arte poética se ve realizada en la poesía religiosa.

Pero esta indecisión a la que nos hemos referido conduce a nuevas contradicciones y a forzados intentos de conciliación. Así, Breitinger argumenta que el poeta, incluso cuando su obra consiste en una creación novedosa, debe encontrar su modelo primordial en la naturaleza, puesto que es ella la que suministra los materiales para la invención: “[...] was vor ein Lob man auch den Wercken des Verstandes beylegen kan, ist doch wenigstens gewiss, dass sie keine einzige Schönheit an ihnen haben, welcher erste Erfindung sie nicht der Natur schuldig seyn” (Breitinger, 1966: I, 269). No obstante, no dejan de indicar, a la vez, que la originalidad consiste en establecer asociaciones imaginarias a partir de la realidad dada –las “Chimären und ungeheure Gestalten”, los “Caprizzi” cuya invención Bodmer recomienda–, o bien en seleccionar personajes e incidentes que, por su carácter inusual o fantástico, pueden conquistar la atención del lector. Podría objetarse que, en uno u otro caso, la originalidad asoma recién en el momento en que el poeta se decide a *distorsionar* las apariencias que sus sentidos registran. Así pues, los “cuadros poéticos” solo pueden ofrecer una pobre evidencia a favor de la perfección del mundo vigente –“el mejor de los posibles”–, ya que solo abstrayendo de él detalles inusitados y apelando a la imagi-

eben daher auch allgemeiner sind, so sind hingegen die andern Begriffe viel feiner, und darum auch deutlicher, welches einen höhern Grad der Vollkommenheit anzeigt” (Breitinger, 1966: I, 20-1).

²⁸ La *abstractio imaginationis* es el principio correspondiente a la *abstractio rationis* de la lógica.

²⁹ Así, afirma M.H. Abrams, a propósito de la teoría “heterocósmica” del poema desarrollada en la *Kritische Dichtkunst*: “In such passages, poetic probability has been freed from all reference to outer reality and made entirely a matter of inner coherence and non-contradiction [...] In brief, we find emerging in these critics of 1740 [...] these important aesthetic consequences of the root-analogue between poet and creator: the poem of the marvelous is a second creation, and therefore not a replica nor even a reasonable facsimil of this world, but its own world, *sui generis*, subject only to its own laws, whose existence (it is suggested [!]) is an end in itself” (Abrams, 1953: 278).”

nación es posible impresionar a los lectores. Más aun: los suizos, al exigir del poeta la alteración de la realidad, y al definir el acto de composición poética como la constitución de un artificio, vuelven –en apariencia– insostenible la ya mencionada superioridad de la belleza natural sobre la artística, tanto como la apología del arte mimético y “pictórico”. Se suma a esto la afirmación de que la poesía, a través de su acción idealizadora, completa y perfecciona la naturaleza. Pero no faltan estrategias destinadas a preservar la imitación de la naturaleza, reconciliándola con la descripción de seres y eventos inmateriales y *états d’âme*; el recurso más sencillo es la ampliación del concepto de naturaleza, hasta el punto de incluir en ella a las entidades anímicas y los sentimientos internos:

[Das Welt] kann nun füglich in die sichtbare und die unsichtbare Welt unterschieden werden. Jene, die sichtbare und materialische Welt, begreift in sich alle Körper, die Elemente, die Sternen, den Menschen in Ansehung seiner äusserlicher Würckungen, die Tiere, die Pflanzen, die Edelsteine und so fort, ferner alles, was die Kunst auf so verschiedene Weise nachahmet [...] mit einem Worte alles, was der Prüfung der Sinnen unterworfen ist. Diese, die unsichtbare Welt, faßt in ihren Inbegriffe Gott, die Engel, die Seelen der Menschen; ihre Gedanken, Meinungen, Zuneigungen, Handlungen, Tugenden, Kräfte. Alle diese Sachen haben, weil sie wirklich sind, eine eigentliche und festgesetzte Wahrheit, die in dem Zeugnis der Sinnen, das damit übereinstimmt, dem Zeugnis des Gewissens und der göttlichen Offenbarung gegründet ist (Breitinger, 1966: I, 54-55).

Se verá que la inclusión del mundo invisible dentro del natural está puesta al servicio de la opresión de la realidad tangible. Esto se infiere del convencimiento de los suizos en que las formas más elevadas de poesía y oratoria solo tienen lugar cuando el éxtasis obstruye la visión del mundo externo, de modo que el lenguaje de los sentimientos fluya libremente³⁰; la “ausencia de mundo” se convierte, pues, en rasgo distintivo de la auténtica poesía. El estado de abstracción que exigen la creación y la recepción poéticas en sus formas puras, emparenta a estas con el modo de experiencia más eminente que reconocen los suizos, es decir, con la vivencia religiosa. Ese embelesamiento es producto de la fantasía, cuya misión consiste en alejar a los lectores del mundo material y elevarlos al espiritualismo puro:

Die durch Leidenschaften bewegte und erregte Phantasie schafft sich ihre eigene Welt, eine Welt der Wünsche und der Sorgen, der Erwartungen und Enttäuschungen, der Begeisterung und des Überschwangs. Erst wenn der Dichter aus solch leidenschaftlicher Welt heraus spricht, kann er die alltägliche Welt wirklich verwandeln, das Herz rühren und die Leidenschaften in Bewegung setzen. Eine neue enthusiastische Ausdruckshaltung kündigt sich an, die allem dichterischen Schaffen eine neue Wendung geben muß (Böckmann, 1949: 574).

La poética de los suizos también encierra una condena de la *doxa*. La visión materialista de la realidad engendra en los hombres la pasividad y el acostumbramiento, y bloquea la disposición para relacionarse con el “reino de los espíritus”; el pintor, que representa la percepción ordinaria (y es este un prejuicio para el que los suizos no admiten dudas) reproduce una realidad ya automatizada por el hábito; solo al poeta cabe la función de conjurar el estupor que suscita la costumbre a través de asociaciones inesperadas: de ahí la vehemencia con que se recomienda al poeta la búsqueda de *lo nuevo* (Böckmann, 1949: 575). Pero esta ansia de liberación de la mecanizada vida ordinaria solo se consume, en la teoría de

Bodmer y Breitinger, gracias a la proyección hacia una esfera sobrenatural. El aumento en la intensidad emocional, la invitación al extrañamiento y a la desautomatización, las incitaciones a liberar el poder de la fantasía, no tienen por objeto la consecución del redondeo artístico; el fin de tales exigencias es promover la edificación moral y religiosa, persuadir a los lectores de la necesidad de elevarse sobre el universo físico, conmover el ánimo del público al punto de disipar la atención por el mundo externo: “Die Kunst rührt das Herz am stärksten, sofern sie zu einer Erhebung über das Alltägliche führt und das innere Gefühl auf das Göttliche richtet” (Böckmann, 1949: 575). El lenguaje de las pasiones prescinde de las reglas del pensamiento lógico: el entusiasmo borra todo conocimiento del mundo e interrumpe la aptitud para la especulación racional, al punto de suspender todas las relaciones normales con la *vita activa*. El sujeto dominado por las emociones queda confinado a la pasividad; divisa las cosas en forma irregular, desproporcionada, como si las viera a través de un tubo óptico. De ahí que la poesía, al actuar sobre las emociones, necesite presentar una distorsión análoga a la que percibe el individuo apasionado; como indica Braitmaier:

Die Leidenschaften sehen alles mit eigenen und ganz anderen Augen an, als ein gesetztes, von der Vernunft geleitetes Gemüt. Die Liebe sieht die Vollkommenheiten des geliebten Gegenstandes durch ein Vergrößerungsglas an während der Haß den *tubum opticum* umkehrt und sie so verkleinert sieht. Er zieht daraus den Schluss für das Verfahren des Dichters: der Poet darf, um das Gemüt der Leser für seine Gegenstände und Personen zu interessieren, die Umstände, in denen diese sich befinden, nicht der Wirklichkeit gemäß, d.h. so darstellen, wie sie einem Unbeteiligten vorkommen, sondern er muß sie in dem Mass vergrößern oder verkleinern, wie sie seinen dargestellten Personen in ihrem jeweiligen Gemütszustand erscheinen (Braitmaier, 1972: I, 210).

Vale decir que la realidad no debe ser plasmada en sus dimensiones habituales, sino corregida por el “tubo óptico” de la imaginación; los objetos, personas y eventos aparecerán “nicht wie sie würcklich sind, sondern wie sie in ihrer vollkommenen Größe seyn könnten, und sollten, wenn sie von einer vollkommneren Natur wären hervorgebracht worden” (Breitinger, 1966: I, 266). La plasmación artística debe alterar también en otro sentido las proporciones de las cosas: presentar a los hombres como mejores o peores de cómo aparecen en la vida real, y conferir nobleza a los objetos innobles³¹; los aspectos más comunes y triviales de la vida tienen que ser sometidos por el artista a un proceso de transfiguración, de modo tal que se trasciendan los límites “estrechos” de la sensibilidad³². Al poner al descubierto la debilidad del conocimiento humano, la poesía delata su complicidad con la experiencia religiosa: el solo hecho de que el intelecto y la sensibilidad no basten para explicar el surgimiento y evolu-

³⁰ “Wenn er also erhitzt ist, so wachsen ihm so zu sagen die Worte auf der Zunge, er beschreibt nichts, als was er siehet, er redet nichts, als was er empfindet, er wird von der Passion fortgetrieben nicht anders als ein Rasender, der ausser sich selbst ist und folgen muss, wohin ihn seine Raserei führet” (cit. en Braitmaier, 1972: I,36).

³¹ [l’imagination] groupe les beautés les plus frappantes, les qualités particulières prises dans différents objets, pour en former une image nouvelle [...] Il est ainsi permis de peindre les hommes meilleurs ou pires qu’ils en sont en réalité. C’est même un devoir de donner une certaine noblesse aux objets qui n’ont qu’une beauté relative ou qui sont même vils et rebutants” (Grand, 1939: 11).

³² “Gebunden und bezogen auf die aktuelle Präsenz von Sachverhalten, ist die sinnliche Erfahrung ‘unbeständig und so vielfältig unterbrochen’, sind ‘ihre Begriffe, und Empfindungen in so enge Schrancken eingeschlossen’, dass sie der Einbildungskraft mit ihrem associativ-reproduzierenden Vorstellungsvermögen notwendigerweise bedarf” (Schmidt, 1982: 130).

ción de un fenómeno determinado, es para los suizos indicio de la necesidad de apoyarse en la fe: “Es läßt sich wohl etwas für eine Offenbarung halten, wann uns schon nicht ganz ausgemachte Begriffe davon gegeben werden: die Schranken unsers Verstandes sind zu solchen zu enge” (cit. en Böckmann, 1949: 570). En oposición a la filosofía ilustrada, Bodmer y Breitinger destacan (y celebran) los límites de la razón humana: aquellos dilemas ante los cuales la inteligencia se detiene y que solo pueden ser zanjados por la fe.

La poesía se encuentra capacitada para cumplir con tales trabajos de idealización porque, a diferencia de las artes plásticas, no solo dispone de la facultad de representar imágenes para todos los sentidos, sino que además puede plasmar pensamientos y sentimientos internos. A la hora de determinar la peculiaridad del lenguaje poético por oposición a la pintura, afirma Bodmer que es en la representación de las pasiones internas donde radica la preeminencia del arte verbal. La grandeza del poeta no reside solo en abarcar un segmento mayor de la naturaleza que el que ciñe el pintor, sino sobre todo en figurar lo que, para los suizos, representa su parcela más noble: la realidad espiritual. El arte poética alcanza su culminación cuando el escritor desecha la cáscara exterior del cuerpo [die äußere Schale des Leibes] y se concentra en el mundo invisible; Braitmaier ha sintetizado así estas ideas, desarrolladas extensamente por Bodmer en el tratado *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* (1727):

Auch der Maler kann die Gemütsbewegungen darstellen, sofern sie sich in Mienen und Geberden äussern. Hier liegt der Höhepunkt zugleich aber auch die äußerste Grenze seiner Kunst. Während der Verfasser also dem Dichter die Darstellung körperlicher Gegenstände in mindestens gleichem Masse wie dem Maler zuerkennt, beschränkt er den letzteren bei der Zeichnung innerer Seelenvorgänge im ganzen richtig auf die Darstellung der sichtbaren Äußerungen dieser inneren Vorgänge, findet aber zugleich, dass hier der Maler sein Höchstes leiste (Braitmaier, 1972: I, 73).

Cuanto más se desdibujan los rasgos de la realidad objetiva, tanto mejor resultará la representación artística; en una palabra, el arte auténtico no representa el mundo, sino que lo supera: aquí puede advertirse hasta qué punto la poética de Zürich diverge del empirismo lockeano. La actitud de los suizos ayuda, por otra parte, a poner en claro otro sesgo típico de la ilustración en los países germánicos: un voluntarismo que conduce a situar las experiencias espirituales por encima de los datos ofrecidos por la realidad externa. El iluminismo francés, ante todo el influido por Locke, ha destacado la importancia de las sensaciones en la formación de las costumbres y modos de pensamiento —*nihil in intellectu quod non prius in sensu*—; recuérdese que para Condillac, como para Helvétius y La Mettrie, las funciones psíquicas del hombre son explicadas como modificaciones de la percepción. Piénsese, asimismo, en la trascendencia del “caso” Saunderson, en el que se apoya el Diderot de la *Lettre sur les aveugles* (1747) para demostrar que el pensamiento se halla moldeado por la percepción humana del mundo externo. Los suizos, en cambio, rescatan el valor de los impulsos subjetivos por encima de las condiciones externas, privilegian el poder autónomo de la imaginación. La naturaleza representa, pues, un ámbito demasiado vulgar y limitado, que el escritor necesita trascender en sus creaciones; la exaltación subjetiva detenta

una gravitación mayor que las determinaciones externas, lo que representa una nueva victoria de la pura interioridad sobre la realidad material y corpórea³³.

El convencimiento en que la variedad más perfecta de poesía es la que prescinde de lo real o lo enmascara, se encuentra emparentado con la aserción de que la sublimidad es el atributo del arte más noble. Sublimidad y espiritualismo van de la mano; solo aquella poesía que trasciende las preocupaciones cotidianas y los intereses físicos y materiales para elevarse hasta las “verdaderas” inquietudes humanas, provoca la conmoción emocional. Justamente, una de las propiedades de lo sublime es, según los suizos, la de dirigirse al sentimiento [Herz], así como la agudeza [das Scharfsinnige] apela al ingenio [der Witz] y lo profundo [das Tiefsinnige] al intelecto [Verstand]. Con esta correlación de las tres facultades humanas con sus correspondientes cualidades superlativas se enlaza la enumeración de sus tres principales objetos –*das Große, das Schöne, das Wahre*, respectivamente– y, por último, de sus efectos primordiales (“Ein großes Herz entzückt und verursacht eine gewisse Bewunderung, mit Bestürzung und Erstaunen vermischt; da der Witz durch die Ähnlichkeiten ergetzet; die Vernunft überzeugt”),³⁴ podríamos sintetizar esta clasificación de la siguiente manera:

PODER (KRAFT)	FACULTAD AFECTADA	OBJETO	CARACTER	EFECTO
Das Erhabene	Herz	Das Grosse, Vortreffliche in freien Handlungen	grosses Herz / hohe Natur	Ein großes Herz entzückt u. verursacht eine gewisse Bewunderung, mit Bestürzung und Erstaunen vermischt
Das Scharfsinnige	Witz	Das Schöne	schöner Geist	Der Witz ergetzet durch die Ähnlichkeiten
Das Tiefsinnige	Verstand (Vernunft)	Das Wahre	gesundes Urteil	die Vernunft überzeugt

5. Addison y los suizos: lo sublime y lo “Grandioso”

La ordenación recién esbozada representa el intento más elaborado y preciso por determinar el emplazamiento de lo sublime que hayan ensayado los suizos. Pero no es el primero ni el único: ya en *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Kraft* había distinguido Bodmer entre *das Schöne, das Große y das Neue oder Ungemeine*, adaptando la partición en lo Grande, lo Bello y lo Nuevo (o Extraño) efectuada por

³³ “Den Skribenten [...] ist der weite Umkreis der Natur viel zu eng, er bildet Geschöpfe, die nie gewesen und nie sein werden. Als Alexander die ganze Welt bezwungen, klagte er, daß nicht mehr Welten für seinen Mut da seien. Aber ein lebhafter Kopf baut sich selbst in seiner erhitzten Phantasie neue Welten, die er mit neuen Einwohnern bevölkert, die von einer fremden Natur sind und eigenen Gesetzen folgen” (Braitmaier, 1972: I, 66). Braitmaier señala correctamente que la apología de los suizos a favor de la imaginación revela una cierto desarrollo, aunque muy sutil y apenas perceptible: desde los *Diskursen*, donde la defensa de la imitación de la naturaleza ocupaba un lugar de privilegio, hasta los grandes tratados de madurez, en que la exigencia de creatividad es lo primordial y donde la mimesis queda relegada a un segundo plano.

Addison en el *Essay on the Pleasures of the Imagination* (1712). La incidencia de Addison sobre los suizos es tan importante como poco estudiada; sin embargo, junto con 'Longino', el autor inglés es el principal precursor de la concepción idealista y mística de la *sublimitas* que desarrollan Bodmer y Breitinger. En la serie de artículos del *Spectator* dedicados a la poética (411–421), están presentes tanto la supremacía de lo grandioso sobre la belleza, cuanto la asociación de lo sublime con la experiencia religiosa. Una reseña de las reflexiones de Addison vinculadas con la *sublimitas* permite comprender lo que han tomado de él los suizos, y advertir el punto en que estos han decidido apartarse de su predecesor.

Ante todo, Addison precede a los suizos en la vinculación de la sublimidad con el sentimiento religioso. Aun cuando las tres fuentes de los "Placeres de la Imaginación" son adscriptas a una determinación divina, solo "lo Grandioso" (vale decir: lo sublime)³⁵ posee una causa final totalmente libre de beneficios materiales: así pues, la seducción de "lo Nuevo" tiene por fin impulsar al hombre a la búsqueda de conocimientos³⁶; con la fascinación por "lo Bello", la divinidad se propone fomentar la multiplicación de la especie³⁷. Muy diferente es la justificación de "lo Grandioso":

The Supreme Author of our Being has so formed the Soul of Man, that nothing but himself can be its last, adequate, and proper Happiness. Because, therefore, a great Part of our Happiness must arise from the Contemplation of his Being, that he might give our Souls a just Relish of such a Contemplation, he has made them naturally delight in the Apprehension of what is Great or Unlimited. Our Admiration, which is a very pleasing Motion of the Mind, immediately rises at the Consideration of any Object that takes up a great deal of room in the Fancy and, by consequence, will improve into the highest pitch of Astonishment and Devotion when we contemplate his Nature, that is neither circumscribed by Time nor Place, nor to be comprehended by the largest Capacity of a Created Being (Addison, 1933: 63-64).

No hay razones prácticas para el encanto de la grandiosidad natural; la *Vastness and Immensity* de los escenarios salvajes, la magnificencia de las *unbounded Views*, el bello desorden de las perspectivas amenazantes solo existen *ad maiorem Dei gloriam*. Puede pensarse que la exclusión del ámbito de lo socialmente útil se infiere de la definición de la naturaleza grandiosa como amenazante e inómita: y con razón, porque en Addison está presente ya la idea —desarrollada luego con más detalle por Burke y Kant— de que la naturaleza es sublime solo cuando se sustrae al dominio material del hombre. Sin embargo, vale la pena señalar la especificidad de la posición de Addison (que será también la de los suizos) ante este problema: a diferencia de lo que ocurrirá en Kant, el autor de *The Pleasures of the Imagination* no busca

³⁴ La exposición más clara y ordenada de esta división tripartita es la que puede verse al final de la tercera de las *Critische Briefe*, de donde procede la última cita que detallamos.

³⁵ "Greatness is identical with sublimity; but Addison prefers not to use the latter term, probably because of its association with rhetoric and purely critical writings. The effect of greatness is virtually that of sublimity; certainly, in a general way, it is akin to the effect of Kant's sublime" (Monk, 1935: 57).

³⁶ "He [God] has annexed a secret Pleasure to the Idea of any thing that is *new* or *uncommon*, that he might encourage us in the Pursuit after Knowledge, and engage us to search into the Wonders of his Creation; for every new Idea brings such a Pleasure along with it, as rewards any Pains we have taken in its Acquisition, and consequently serves as a Motive to put us upon fresh Discoveries" (Addison, 1933: 64).

³⁷ "He has made every thing that is *beautiful in our own Species* pleasant, that all Creatures might be tempted to multiply their Kind, and fill the World with Inhabitants[...] so that unless all Animals were allured by the Beauty of their own Species, Generation would be at an end, and the Earth unpeopled" (Addison, 1933: 64). En estas reflexiones de Addison se encuentra la fuente de los pensamientos kantianos sobre la finalidad de lo bello, tal como aparecen en las *Beobachtungen*.

extraer de la sublimidad un nuevo argumento a favor de la opresión material de la naturaleza; pero tampoco se entusiasma ante el concepto de una naturaleza librada a sí misma, emancipada de la subordinación a una ley trascendente. Su designio es observar en ella, *per speculum in aenigmate*, a la divinidad. Podemos inferir de esta definición que, como para Bodmer y Breitinger, la perfección natural es para Addison superior a la artística (en la medida en que es más apta para sugerir la infinitud divina), y que, por idénticas motivaciones, la grandiosidad aventaja a la novedad y a la belleza. Como derivación de lo anterior, Addison concluye que solo en la naturaleza puede hallarse verdadera grandeza:

If we consider the Works of *Nature* and *Art*, as they are qualified to entertain the Imagination, we shall find the last very defective, in Comparison of the former; for though they may sometimes appear as Beautiful or Strange, they can have nothing in them of that Vastness and Immensity, which afford so great an Entertainment to the Mind of the Beholder. The one may be as Polite and Delicate as the other; but can never shew herself so August and Magnificent in the Design. There is something more bold and masterly in the rough careless Strokes of nature, than in the nice Touches and Embellishments of Art. The Beauties of the most stately Garden or Palace lie in a narrow Compass, the Imagination immediately runs them over, and requires something else to gratify her; but, in the wide Fields of Nature, the Sight wanders up and down without Confinement, and is fed with an infinite variety of Images, without any certain Stunt or Number (Addison, 1933: 65-66).

Esta defensa de la naturaleza bravía ha representado para los suizos una herramienta apreciable en la pugna con el *Norddeutscher Rationalismus*. Sobre todo porque la devoción de Addison por el *beau désordre* podía interpretarse como indirecta crítica a las reglas; según se afirma en el *Spectator*, aquello que otorga a la jardinería china una insuperable preeminencia sobre la europea, es el consciente repudio de la uniformidad (Addison, 1933: 68). El arte consiste en esconder el arte, y el más hábil jardinero tratará de ocultar, como lo ha hecho Dios con la creación, sus pautas de ordenamiento: “I would rather look upon a Tree in all its Luxuriancy and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is thus cut and trimmed into a Mathematical Figure; and cannot but fancy that an Orchard in Flower looks infinitely more delightful than all the little Labyrinths of the most finished Parterre” (Addison, 1933: 65-66).

Pese a sus exigencias de limitar la grandiosidad a la naturaleza externa, Addison admite variedades artísticas susceptibles de elevarse hasta la grandeza (aunque señalando que un arte semejante solo puede nacer de la vecindad y la perspicaz observación de los espectáculos naturales). Entre los “Placeres Primarios de la Imaginación”, es decir, aquellos que proceden de la contemplación efectiva de un objeto, Addison menciona las obras arquitectónicas edificadas por los antiguos —la Torre de Babel, la Gran Muralla China, los Muros de Babilonia— cuya inmensidad física [Greatness of Bulk and Body] supera todo lo realizado por el refinamiento de los modernos. Estos, inferiores en cuanto a las dimensiones de sus estructuras, pueden desplegar en compensación la *Greatness of Manner*, y suscitar ideas aun más nobles en la mente de los espectadores. Esta grandeza requiere *la simplicidad*; el exceso de diminutos detalles impide que la vista se solace en la amplitud e impone en el espectador una sensación de confinamiento. La exuberancia de las catedrales góticas no despierta en Addison la emoción de lo sublime, ya que la profusión de ornamentos despierta una sensación de pequeñez.

Así como la grandeza del estilo rebasa a la de la materia, también las artes incorpóreas superan a la arquitectura y la plástica, y es por ello que la poesía despierta también el entusiasmo por lo grandioso³⁸. Sobre la base de los diferentes tipos de Placeres, Addison define tres principales de poesía, cuyos principales exponentes son Homero, Virgilio y Ovidio: “The first strikes the Imagination wonderfully with what is Great, the second with what is Beautiful, and the last with what is Strange”. El eje de la exposición, dejando de lado a Ovidio, se sitúa en la confrontación de Homero y Virgilio. La desemejanza que Addison advierte entre los dos poetas anticipa la distinción entre *Volksepos* y *Kunstepos*: más rústico, pero también más vigoroso, Homero brinda un espectáculo comparable al de las vastas perspectivas salvajes; Virgilio, en cambio, ofrece imágenes decorosas, destinadas a complacer al lector refinado:

Reading the *Iliad* is like travelling through a Country uninhabited, where the Fancy is entertained with a thousand Savage Prospects of vast Deserts, wide uncultivated Marshes, huge Forests, mishapen Rocks and Precipices. On the contrary, the *Aeneid* is like a well ordered Garden, where it is impossible to find out any Part unadorned, or to cast our Eyes upon a single Spot, that does not produce some beautiful Plant or Flower[...] *Homer* is in his Province when he is describing a Battel or a Multitude, a Heroe or a God. *Virgil* is never better pleas'd, than when he is in his *Elysium*, or copying out an entertaining Picture. *Homer's* Epithets generally mark out what is great, *Virgil's* what is Agreeable. Nothing can be more Magnificent than the Figure *Jupiter* makes in the first *Iliad*, nor more charming than that of *Venus* in the first *Aeneid* (Addison, 1933: 79).
Homero –cuyos personajes son “God like and Terrible”– cultiva un arte que el propio Addison se encarga de definir como sublime³⁹; su elemental tosquedad lo destina a lo grandioso. Con lo cual la sublimidad no solo exige ya un enlace con la naturaleza, sino además cierta afinidad con las costumbres rudas y austeras, y un alejamiento del *decorum* que reverencian los hombres modernos.

El elogio que hace Addison de la concreción de las imágenes homéricas puede sugerirnos la insistencia de los suizos sobre la vivacidad de los cuadros poéticos. Pero en el crítico inglés está presente ya esa paradoja que hemos observado en sus continuadores de Zürich: la coexistencia del culto de la naturaleza externa y la vindicación del arte mimético, con un concepto de la imaginación como libre facultad creadora, emancipada del contacto con la realidad objetiva. Eso explica que, aun cuando la percepción es la fuente originaria de todo conocimiento (“We cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance through the Sight”), y la naturaleza el irrebalsable paradigma de toda belleza –de la que el artista solo puede ofrecer algunos débiles destellos en sus creaciones–, la imaginación solo alcance madurez y exuberancia cuando se independiza del anclaje en la realidad externa, cuya vulgaridad enmascara y cuyos defectos corrige: “It makes Additions to Nature, and gives a greater Variety to God's Works. In a word, it is able to beautifie and adorn the most illustrious Scenes in the Universe, or to fill the Mind with more glorious Shows and Apparitions, than can be found in any Part

³⁸ En contra de las opiniones de Monk, quien afirma que “[...] of all the arts architecture best expresses the great, and consequently is best able to move and to astonish. This because it deals in mass” (Monk, 1935: 58). La confusión se habría resuelto con solo aclarar que la superioridad de la arquitectura rige solo en el campo de los placeres *primarios*, solo que Monk no desarrolla la distinción entre los dos géneros de placeres.

³⁹ “*Homer* fills his Readers with Sublime *Ideas*, and, I believe, has raised the Imagination of all the good Poets that have come after him” (Addison, 1933: 79).

of it” (Addison, 1933: 79). Una teoría que, como la de Addison, proclamaba, *tour à tour*, la preeminencia de la naturaleza exterior o la de la sublimadora fantasía podía aportar argumentos tanto a los defensores de un arte imitativo como a los propulsores de la fantasía pura. Y es esta segunda faceta de su poética —la apología de la imaginación— la que ha tenido mayor incidencia en la teoría y en la creación literarias subsiguientes, en la medida en que contribuyó a engendrar un concepto evasivo del arte, en cuanto creación espiritual, única vía de escape de una realidad material opresiva e inmodificable: “for by this Faculty a Man in a Dungeon is capable of entertaining himself with Scenes and Landskips more beautiful than any that can be found in the whole Compass of Nature” (Addison, 1933: 79).

La referencia a la *inmovilidad física* del creador no es un detalle circunstancial; corrobora el emplazamiento de la creación imaginativa dentro del ámbito de la *vita contemplativa*. Lo que equivale a decir que el arte no es una práctica *inmediatamente* social, puesto que solo florece en la soledad y establece un contacto directo e íntimo con la existencia anímica. El hecho de que las formas “grandiosas” del arte literario aparezcan emparentadas, o bien con los espacios retirados y desérticos, o bien con las solitarias quimeras de la fantasía, o bien con realidades amenazantes cuyo efecto es paralizar al hombre y relegarlo a la pasividad, ayuda a consumir la asociación de lo sublime con el quietismo religioso y ético —que obtendrá luego un prolongado auge—, y la de la belleza con la vida social, la urbanidad y la *delicatesse*. Ya en Burke podrá observarse la conexión manifiesta de las dos categorías estéticas con dos formas de actuación diversas del individuo ante la naturaleza y la sociedad: mientras lo sublime representará el momento del recogimiento personal, la belleza aparecerá vinculada con los placeres de la vida comunitaria —*Good company, lively conversation, and the endearments of friendship*—; Burke indicará la interrelación entre *belleza y vida en común*⁴⁰. En Addison y en los suizos se trata, ante todo, de colocar la relación subjetiva, íntima y contemplativa con la divinidad, por encima del placer que proporcionan los intercambios de la vida comunitaria —a los que no se considera como directamente desdeñables, aunque sí subalternos—. De modo que en la alternativa *bello/sublime* confluyen también elementos procedentes de una antigua oposición que obtendrá renovada vigencia en la sociedad burguesa desarrollada (con su intensificación de los desgarramientos clasistas entre producción y consumo, trabajo intelectual y trabajo manual, etc.): la antítesis *vita activa / vita contemplativa*, las definiciones tradicionales de esta alternativa bastan para poner de relieve la semejanza con el recíproco funcionamiento de las dos categorías más importantes de la estética moderna. Pero también para poner en claro la varias veces mencionada superposición de esta polaridad con la de cuerpo y alma, y con su objetivación filosófica: la oposición *materialismo / espiritualismo*. La predilección de Addison (y la de los suizos) por el sentido de la vista y por las imáge-

⁴⁰ “I call beauty a social quality; for where women and men, and not only they, but when other animals give us a sense of joy and pleasure in beholding them [...] they inspire us with sentiments of tenderness and affection towards their persons; we like to have them near us, and we enter willingly into a kind of relation with them, unless we should have strong reasons to the contrary” (Burke, 1963: 38).

nes visuales —recuérdense nuestras observaciones sobre la *poetische Malerey*— son otro testimonio del relegamiento de la sensibilidad. Addison funda la superioridad del sentido de la vista en su relativa “inmaterialidad”, es decir, en su independencia del contacto directo con los objetos, que acaba por asemejarlo a las actividades del pensamiento y la imaginación. La vista ocupa en Addison un puesto intermedio entre los sentidos “inferiores” y las facultades del espíritu:

Our Sight is the most perfect and most delightful of all our Senses. It fills the Mind with the largest Variety of Ideas, converses with its Objects at the greatest Distance, and continues the longest in Action without being tired or satiated with its proper Enjoyments. The sense of Feeling [...] is very much streightened and confined in its Operations, to the Number, Bulk, and Distance of its particular Objects. Our Sight seems designed to supply all these Defects, and may be considered as a more delicate and diffusive kind of Touch, that spreads itself over an infinite Multitude of Bodies, comprehends the largest Figures, and brings into our reach some of the most remote Parts of the Universe (Addison, 1933: 56).

La visión puede apoderarse más fácilmente de la realidad externa porque no necesita entrar en contacto inmediato con ella. La simpatía de Addison por la “delicada” percepción ocular procede de que en el empleo prioritario de dicha facultad encuentra confirmada la superioridad del hombre sobre la ruda naturaleza; la moderna expansión del “oculocentrismo” (Herder) va de la mano del proceso de separación entre sujeto y objeto, y de la consolidación de una imagen del hombre como entidad exterior al mundo material, alienada de él. En la sección dedicada a Herder expondremos las críticas de este al despotismo de la aprehensión visual; querríamos avanzar aquí dos ideas del ensayo sobre la plástica que podrían ayudarnos a entender mejor, por oposición, las propuestas de Addison y los suizos. Por una parte, Herder advierte, en el peligroso desarrollo de una cultura preponderantemente ocular, un efecto afín al surgimiento del idealismo y el consiguiente desprecio de este por las *facultates inferiores* (es decir, por la sensibilidad): la insistencia del racionalismo filosófico sobre las ideas claras y distintas revela esa omnipresencia del paradigma visual. La insistencia herderiana en el cultivo del atrofiado sentido del tacto apunta a recuperar la relación inmediata, física con la materia, como medio para restablecer la desgarrada unidad del hombre. En segundo lugar, Herder reconoce síntomas de quietismo en esta reducción del hombre a un solo sentido. La definición del hombre como inmóvil piedra, sumergida de por vida en la caverna platónica, contrasta con la imagen del escultor que con sus manos *produce* una obra artística: a la pasividad visual se opone el despliegue del tacto como sinécdoque de la *vita activa*.

La identidad en el método clasificatorio es solo una de las afinidades que enlazan a Addison y los suizos; la deuda de estos para con aquel va más allá, y abarca tomas de posición muy variadas. La consideración de Homero como artista sublime, opuesto a la belleza de Virgilio; la elevación del *epos* cristiano de Milton al rango de paradigma de la poesía moderna; la predilección por los paisajes deshabitados y selváticos; la asociación de la sublimidad —estimada como la más noble de las expresiones artísticas— con la naturaleza salvaje y con las costumbres elementales; la adhesión al “paradigma visual” y la apología de la imaginación: todos estos aspectos son componentes básicos de la teoría de Zürich, y como tales han ayudado a configurar la concepción germánica —hegemónica— sobre lo sublime. Por

tanto, las tentativas de distanciamiento revelan solo diferencias graduales, que apenas si corrigen en particularidades las ideas originarias. Valga mencionar, entonces, que el segundo proyecto de clasificación establecido por los suizos ensaya solo una parcial modificación del modelo inglés: en las *Critische Betrachtungen*, Bodmer diferencia *das Schöne, das Große y das Heftige oder Ungestüme*, y sus tres efectos, *das Angenehme, das Erstaunliche y das Widrige*. La diferencia más visible respecto del anterior modelo estriba en que Bodmer excluye a “lo Novedoso” [das Neue], dado que este no tiene su fundamento en los objetos mismos, sino en el ánimo [Gemüt], e introduce a cambio la diferenciación entre “lo Grandioso” y “lo Violento”. Cabe incluir aquí dos observaciones de Zelle en torno a esta clasificación: la primera es que las categorías de *das Große y das Heftige*, en las que habría que ver dos modos de manifestación de lo sublime, anticipan la dicotomía kantiana entre *Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenes*;⁴¹ la segunda, que se desprende de la anterior, es que la poética de los suizos representa uno de los primeros intentos de fundar una “*doppelte Ästhetik*”, es decir, una estética asentada en las categorías, planteadas como opuestas, de *lo bello y lo sublime* (Zelle, 1989: 72-73). Ambas aclaraciones son acertadas, con tal que se les añada la especificación de que los suizos no otorgan a las dos categorías idéntica validez; los atractivos de lo sublime son demasiado intensos como para permitir ecuanimidad en las valoraciones de ambas categorías. La belleza representa una etapa intermedia entre el materialismo de las masas y la elevación de los elegidos; se trata de una progresión que ha de conducir, en última instancia, a la religiosidad.

6. Críticas al formalismo poético. *Sublime Simplicitas y Landleben*

También la forma en que los suizos conciben la dialéctica de forma y contenido se ve afectada por la primacía acordada al espíritu por sobre la existencia corpórea. En la definición de la fábula, la conexión entre el sentido moral y la narración en la que aquel encarnado, aparece asimilada a la relación del alma con su morada corpórea. Esta dinámica se repite a otros niveles: así, por ejemplo, la relativa indiferencia ante la excelencia estilística deriva de la sospecha de que la suntuosidad formal puede atenuar el interés por el contenido —en el que, para los suizos, debería condensarse la sustancia del poema—; tras este desdén por la plenitud formal se esconde además la resistencia puritana ante la belleza. Breitinger guarda ciertos recelos para con la rima o el metro, porque juzga que el placer provocado por ellos es “exclusivamente corporal” y, por tanto, peligroso para los fines edificantes de la poesía. Asimismo, tras la adhesión de los suizos al partido de los antiguos yace la desconfianza ante el formalismo de los modernos; ante la insistencia de estos en el “caligrafismo”, en la rima y la *difficulté vainçue*, en tanto los *Anciens* —al menos así lo cree Breitinger— nunca han puesto en duda la prioridad del contenido. Puesto que re-

⁴¹ Cf. Zelle, 1989: 68. Aunque ya Begemann reconoce en esa polaridad un anticipo del tratamiento kantiano: “Bodmers Trennung des Heftigen vom Grossen nimmt eine in den Theorien des Erhabenen von Mendelssohn bis zu Schiller und Jean Paul unter verschiedenen Titeln geläufige Unterscheidung vorweg, die ihre wohl bekannteste Ausprägung in Kants Dualismus des Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen erfährt”. (Begemann, 1984: 93).

presenta la expresión suprema de la belleza, depurada de la contaminación con la materia, el arte sublime exige, también, austeridad en las formas y riqueza de contenidos, y por eso se dice que, en poesía, lo sublime surge del contenido, y no de las palabras en sí mismas⁴². Como Boileau, creen Bodmer y Breitinger que la poesía sublime no puede obtenerse por la sola maestría artística del escritor, sino gracias a la dignidad de la materia tratada y los personajes representados, y de esto se deduce una segunda semejanza con el *Législateur du Parnasse*: como este, los suizos separan *le style sublime* de *le sublime*, un poema sublime no consiste en *grands mots* y deslumbrantes figuras, sino que resulta de la elección de un tema elevado y, a la vez, capaz de estimular en los lectores la búsqueda de la grandeza:

Einige Kunstlehrer suchen das Erhabene in den Figuren und Metaphern; wo sie diese nicht sehen, da wollen sie nichts hohes bemerken, wenn die Sache, wovon geredet wird, gleich noch so bequem wäre, das Gemüthe zu erheben. Diese vermischen das Erhabene mit dem Starken und Nachdrücklichen. Die figürlichen, verblühten, und uneigentlichen Redensarten können zwar den Ausdruck durch die Bilder, die sie vor Augen legen, und damit öfters eine Sache in der andern abbilden, stark machen, aber erhaben können sie ihn nicht machen, wenn die Sache das Hohe nicht in sich hat (Breitinger, 167: I, 107; las cursivas son nuestras).

La musicalidad de las palabras, apta para provocar placer en los sentidos, es inhábil cuando se trata de alcanzar la *Herzrührung*, de conmover el ánimo y encaminarlo hacia la devoción religiosa; los suizos indican que “su” sublimidad no persigue la satisfacción de las facultades sensitivas, sino despertar en el alma el temor o la sorpresa [Schrecken oder Erstaunen]; más aun, una de las consecuencias de lo sublime es, por oposición al efecto que provocan las palabras, la total suspensión de la sensibilidad⁴³. La maestría técnica desplegada por Homero, cuando representa en lentos espondeos el laborioso esfuerzo de Sísifo para elevar su roca, y cuando escoge dáctilos para sugerir la rapidez con que esta vuelve a caer, dejan indiferentes a los teóricos de Zürich, quienes tampoco se dejan conmover por la destreza verbal de Virgilio: “Mich dünken sie zu kurzweilig, als daß sie die Stelle des Erhabenen vertreten könnten” (Breitinger, 1966: I, 105). No se trata de obtener las expresiones más eficaces, ni de aplicarse al *ornatus*, sino de escoger un tema lo suficientemente noble como para distraer a los hombres de los encantos terrenales. Si las *Critische Briefe* adaptan para sus propios fines los ejemplos de “sublime simplicidad” aducidos por ‘Longino’ y Boileau —el *fiat lux* mosaico, el “Qu’il mourût” que enuncia el Horace de Corneille—, es porque existe en sus autores un comprensible entusiasmo por la severidad estilística.

Podría decirse que para los suizos el estilo es el hombre: la sobriedad en la expresión es el indicio de un alma noble y recta, pero, además, poco dispuesta a contentarse con la belleza mundana. Cuando Klopstock enfrenta *elegantia* y *sublimitas* y proclama la preeminencia de la segunda, no hace más que continuar la doctrina de sus maestros de Zürich. También da pruebas de su filiación cuando promueve el abandono de la vida social, el culto de la soledad y el piadoso recogimiento: no podría hallarse mejor anticipo de las ideas propuestas por el autor del *Messias* que el “Lob des einsamen Lebens” incluido en *Der Mahler der Sitten* (1746). Habría que distinguir la alabanza de la vida retirada que realizan los suizos

⁴² “[...] das Erhabene von dem Inhalt und nicht von den Worten-oder ihrem Schwung entstehe” (Breitinger, 1966: I, 107).

de la que se advierte en pensadores burgueses como Diderot o Lessing: el propósito de estos es defender la intimidad doméstica de los embates de la corte, no promover el abandono de la vida social y los intereses políticos a fin de cultivar la exploración del espíritu y el *Selbstanalyse*. La apología de la *Landleben* que emprenden Bodmer y Breitinger se detiene en la estrecha proclama a favor de la soledad y la *rusticitas* como medios para favorecer el espiritualismo; lo que los críticos achacan a la gran ciudad es la complacencia de sus habitantes en los placeres de este mundo:

Sie wollen durch die Menge der Geschäfte, oder der Lustbarkeiten in Zerstreung gebracht werden, der Stroh muß sie in der Welt mit sich fortreissen; damit sie nicht ruhig werden, und Zeit bekommen, in sich selbst zu gehen [...] So bald sie nur einmahl zu sich selbst kommen, verspüren sie einen solchen öden und leeren Raum in ihrem Geist und Gemüthe, daß sie nicht mit sich selbst zu thun wissen. Sie fallen denn auf die geistlosesten Arbeiten, und kahlesten Spielwercke, welche sie nur aus ihrer einöden Stille bringen, und einigermaßen bewegen können (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 224).

Los suizos, a pesar de sus simpatías wolffianas, menosprecian el ingenio [Witz], en el que hallan vestigios de frivolidad mundana emparentada con las grandes ciudades⁴⁴. Es típico que su valoración de los géneros poéticos, e incluso de obras y autores concretos, resulte de la medida en que ellos estimulan el alejamiento del mundo profano y de la vida en sociedad. Solo así se explica la aversión por la lírica, visible en el disgusto revelado por Bodmer frente a la inclinación del joven Klopstock hacia la poesía anacreóntica. Lo que Bodmer desprecia en los anacreónticos es su complacencia en los motivos báquicos y en la temática amorosa; los poemas a Daphne, a Chloe o a Phyllis no dejaban de escandalizarlo.

7. Epos clásico y epos cristiano

La antítesis de la lírica ligera se halla en la serena grandeza del *epos* —el género en el cual el arte poética alcanza, para los suizos, su culminación—. En la *Critische Dichtkunst*, la épica aparece como forma preeminente, en la que concurren, subsumidos y superados, los restantes *Hauptgattungen* de la poesía⁴⁵. Los principios formales de dicho género constituyen el modelo de toda literatura, así como el *epos* cristiano creado por Milton provee el modelo de toda épica; de lo que resulta una reducción del área acordada a la poesía⁴⁶. Lo esencial del pensamiento de los suizos sobre el *epos* antiguo puede extraerse de la *Critische*

⁴³ “[...] mein Erhabenes hält die äusserlichen Sinnen gebunden, indem es das Gemüthe entzückt” (Breitinger, 1966: 104).

⁴⁴ “Die Schweizer wiederum wissen nichts Rechtes mehr mit dem Spiel des Witzes anzufangen, da es alle Leidenschaft und alle innere Beteiligung auszuschliessen scheint Wohl kennen sie als Schüler Wolffs den Begriff Witz, aber er gewinnt keinen systematischen Ort in ihrem Denken, und so taucht er nun gelegentlich einmal auf, ohne besondere Tragfähigkeit. Da wird gesagt, dass die Gründe und Schlüsse, womit eine poetische Wahrheit künstlich ausgeführt und unterstützt werden kann, gemeinlich nur Einfälle eines sinnreichen Witzes und scharfsinnigen Geistes sind” (Böckmann, 1949: 576).

⁴⁵ Braitmaier ha conseguido sintetizar breve y eficazmente las observaciones de Breitinger acerca del *epos*: “Er unterscheidet drei Hauptgattungen: 1) solche, wo der Poet selbst allein das Wort führt; 2) solche, wo er das Wort fremden Personen überlässt; 3) eine aus diesen beiden gemischte Gattung. Zur ersteren gehören Beschreibungen von Gegenständen der Natur und Kunst, Erzählungen merkwürdiger Begebenheiten, Darstellung eigener und fremder Gemütsbewegungen; somit beschreibende, erzählende und lyrische Poesie. Die zweite Gattung bildet die dramatische Poesie, die dritte das Epos; in letzterer, sagt er, fließen alle Formen der anderen Gattungen gleichsam zusammen” (Braitmaier, 1972:I, 182-183).

⁴⁶ “Dabei ergibt sich eine charakteristische Beschränkung: Norm aller Poesie ist das Epos der Antike (Homer und Vergil), dass in Miltons *Verlorenem Paradies* seine christliche Erfüllung findet; daneben spielt nur die Lyrik keine Rolle, und zwar, charakteristisch für das soziale Bewusstsein der Züricher Autoren, vor allem das höfische Gelegenheitsgedicht. Drama,

Dichtkunst y del tratado de Breitinger acerca de las alegorías poéticas. Si la comparación de Homero y Virgilio representa uno de los aspectos centrales de esas formulaciones, vale señalar que, en el desarrollo del cotejo, Breitinger no hace más que continuar las reflexiones de Addison ya expuestas, aunque ajustándolas a su propio ideal antiformalista. El autor de la *Ilíada* aventaja a su sucesor latino por la mayor concreción y vitalidad de sus imágenes, como por la abundancia y efectividad de sus símiles [Gleichnisse]: ciudadano de un mundo más rústico, ignorante del razonamiento abstracto y el decoro en las costumbres, Homero no se molesta en corregir la amplitud de sus símiles; Virgilio, poseedor de mayor refinamiento y *selfconsciousness*, impone regla y medida a sus imágenes y aplaca los desbordes que amenazan con descompensar la economía artística:

Homer ist viel ausführlicher und genauer in Aussetzung derjenigen Umstände, welche dienen, die Sachen sichtbar vor Augen zu stellen, und seinen Gemälden viel Bewegung, Handlung und Leben mitzutheilen: Hingegen ist Virgil viel kürzter und sucht seinen besten Vortheil in Beywörtern, so die Gestalten und Beschaffenheiten der Dinge erklären; die Begriffe liegen bey ihm viel enger zusammengepresst; und seine Gemälde haben ein kunstreicheres Aussehen, da in den Homerischen Schildereyen die Kunst mehr in der Wahl der Gedancken und vortheilhaftigsten Umstände, als in der Höhe und dem Glanz der Farben bestehet, und unter einem einfältigen und natürlichen Ansehen verstecket lieget (Breitinger, 1966: I, 41).

A pesar de los esfuerzos por reconocer los méritos peculiares de uno y otro poeta (“Jede von diesen beyden Arten zu mahlen hat ihren besondern Werth”, Breitinger, 1966: I, 43), las preferencias están puestas en el poeta griego. La imagen homérica forjada por Breitinger es afin a los argumentos propagados por Boileau y por los defensores de los *Anciens*; en Virgilio se señala el modelo originario de esa poesía elegante y mundana que cultivan los modernos, y de la que los suizos ansían mantenerse apartados. La maestría formal de Virgilio lleva el estigma de la pérdida de la original ingenuidad y de la recaída en un esteticismo epicureísta; recordemos los argumentos de los suizos en contra de la complacencia en la sensualidad de la rima y en la voluptuosidad de las figuras. La exposición de los respectivos méritos de los dos poetas épicos, *malgré* su apariencia de objetividad, resulta sugestiva:

Die Homerische [Art zu mahlen] hat einen Original-Charakter und machet sich dem mehreren Haufen angenehm; die Virgilsche hat viel mehr Kunst und ist gelehrter. Homer war der größte Genius, Virgil der beste Künstler. In dem einen bewundern wir den Werckmeister, in dem andern das Werck. Homer ziehet uns fort, und versetzet uns mit einer ungestümen Gewalt, die nicht auf unsem Beyfall wartet; Virgil ziehet uns durch eine Majestät voller Lieblichkeit an sich (Breitinger, 1966: I, 43).

Como en Addison, las discrepancias se explican a partir de la oposición entre el arte grandioso y la elegancia de lo bello. La humanidad antigua, a pesar de su inferioridad de conocimientos científicos y filosóficos, ha logrado elevarse hasta una perfección moral inaccesible para el hombre de la cultura; y Breitinger —que hace suyos los argumentos de Dubos en contra la *grossièreté* homérica— no solo estima que la poesía debe estar puesta al servicio de la educación ética y religiosa, sino que cree además, como el autor del *De Sublimitate*, que una sociedad espiritualmente íntegra es requisito para el surgimiento de la poesía elevada. Si los poemas homéricos han llegado a constituirse en paradigma de la poesía universal,

es porque participan de la austeridad formal y la simplicidad de costumbres características del arte y la moral sublimes. Un examen preciso revela contradicciones en estos juicios, ya que la insistencia sobre la plasticidad de los símiles homéricos, sobre su relativa concreción por comparación con Virgilio, no se deja conciliar con el concepto de lo sublime como presentación de lo irrepresentable (y, por definición, de las realidades anímicas). Los suizos no solo no se han preocupado por resolver la cuestión en lo que respecta al *epos* clásico, sino que ni siquiera parecen haberla advertido. La inconsistencia no podía afectarlos, porque ella está casi por completo resuelta en la forma en que el género épico se trasciende a sí mismo: la epopeya cristiana.

En esta última variedad del género se halla, para los suizos, la cumbre del arte poética: una de las razones para ello, y no la menor, es el deseo que ha albergado el propio Bodmer de convertirse en poeta épico, y de inducir la misma ambición en la nueva generación de poetas (ante todo, en Klopstock y Wieland). Otra de las justificaciones está en el prolongado esfuerzo por convertir al *Paradise Lost* (1667) en modelo insuperable de la poesía universal. Debe reconocerse que la simpatía por el poeta inglés se inserta en el contexto de las restantes afirmaciones acerca del arte sublime: considerando que la cualidad decisiva de este es la excelencia del tema antes que la del tratamiento, ¿qué materia podrá ser tan adecuada para la sublimidad espiritualista del *epos* como la historia de la condena de Satán y de la caída de los primeros humanos? En estos argumentos se basan los suizos para responder a las objeciones levantadas por Magny y por los enemigos de Milton en Alemania.

Haber asociado por primera vez a Milton con la poesía sublime no es un mérito de los suizos: Wood reúne numerosos *excerpta* de autores ingleses (entre ellos, Addison)⁴⁷ en los que aparece la asociación, años antes de que Bodmer y Breitinger la formulen en sus tratados⁴⁸. Lo que merece reconocimiento es haber despertado en Alemania el interés por la épica miltoniana, no solo a través de la labor crítica —sobre todo, en el tratado sobre *das Wunderbare* (1740) y en las cartas séptima y octava de las *Critische Briefe*—, sino aun más gracias a las traducciones del *erhabnes Gedicht*⁴⁹. La tarea fue dura en un comienzo, cuando en Alemania los “hombres de letras” no solo se obstinaban en señalar imperfecciones en Milton, sino también la incapacidad del *Paradise Lost* para adecuarse al gusto de la nación⁵⁰.

⁴⁷ Bodmer acompañó el tratado sobre lo maravilloso -cuyo tema central es el *Paradise Lost*- de una traducción de los comentarios de Addison sobre Milton.

⁴⁸ Cf. el capítulo IV de Wood, 1972 (118-132).

⁴⁹ Bodmer publicó tres traducciones distintas del *Paradise Lost*. La primera, en prosa, aparece en 1732 -*Johann Miltons Verlust des Paradieses, ein Helden-Gedicht in ungebundener Rede übersetzt*-; no es la primera traducción al alemán que se haya editado: existe una anterior (*Das verlustigte Paradies*) aparecida en 1682, que sin embargo no había ejercido ninguna influencia y que había pasado rápidamente al olvido. El propio Bodmer se encarga de señalar que su primera versión es “suiza”, que la segunda (1742) es “alemana”, y que solo la tercera (1780) -en verso- es “poética”.

⁵⁰ Hay que recordar que Gottsched había atribuido el entusiasmo de Bodmer y Breitinger por el *Paradise Lost* al provincianismo y la ausencia de *politesse* propios de un medio rústico y atrasado como lo sería, aparentemente, el de Zúrich, en tanto los suizos preferían explicar la incompreensión de Gottsched ante la “auténtica poesía” a la determinación de un medio de costumbres corrompidas y artificiales.

Dirección de Bibliotecas

El estudio del *epos* de Milton suministraba a los suizos una ocasión propicia para unir lo maravilloso con la sublimidad longiniana⁵¹, y para subsumir, a su vez, esos dos elementos bajo la concepción religiosa con la que se encuentra enlazada toda su poética. La intención es, una vez más, alejar al lector de la vida material y concentrarlo en la contemplación de entidades espirituales. En ese sentido, si perduran en los suizos vestigios de la concepción heroica y sublime de la tragedia gestada por Corneille, y si Bodmer, en la polémica con Conti, se atreve a aceptar la *Ständeklausel*, la teoría del *epos* va todavía más lejos en el desprecio elitista de la vida y de los hombres ordinarios. En discrepancia con la versión que más tarde pondrán en vigencia Herder, Hölderlin o Hegel, según la cual es tarea del *epos* representar la experiencia cotidiana de una comunidad, sin abstraer de ella (como sí lo hace el drama) los personajes y situaciones sobresalientes, Bodmer cree que la épica cristiana debe romper lazos con la realidad habitual. A diferencia de la tragedia, no tiene que escoger sus personajes tan solo entre los “grandes de este mundo” —reyes, hombres de Estado y héroes eminentes—, ya que cuenta con el privilegio de abarcar dentro de su esfera a aquellos seres que están libres de materialidad: podrá presentar entonces, como Milton, a Dios y a Satán, a los ángeles y demonios. La épica cristiana no es representación del *ethos* de una comunidad concreta, sino que ha pasado a convertirse en documento de la universal *Heilsgeschichte*, de la historia del hombre encaminado hacia su salvación espiritual. Los *freyen Wesen* son un elemento peculiar de la épica; su carácter etéreo, su trascendencia por sobre el alcance de la sensibilidad humana, los convierten en material propicio para despertar la experiencia de lo maravilloso.

8. Bodmer, Klopstock y la épica sublime en Alemania

La inclusión de los *freyen Wesen* ayuda a la épica a colocarse por encima de la tragedia, que está limitada a operar con aquellos a quienes Lessing designará más tarde, en forma irónica, como *die Großen dieser Welt*. Bodmer y Breitinger no planean excluir a estos del *epos* cristiano: su sola grandeza basta para hacerles un lugar en el más sublime de los géneros poéticos. De tal manera, el campo de la epopeya no abarcará solo *lo celestial*, sino también la porción más noble de *lo humano*; y de los tres campos en que los suizos dividen a la creación, solo *el mundo material* quedará excluido, por lógica, de la plasmación épica. Teniendo en cuenta la identidad entre *epos* y *Erhabenheit*, será lícito conjeturar que los grandes hombres —y solo ellos de entre la humanidad toda— aportarán a la poesía una materia sublime. Salta a los ojos una diferencia esencial respecto

⁵¹ “In seiner Übersetzung von Addisons Milton-Essays [...] wird endgültig klar, dass Bodmers Begriff vom Wunderbaren in der epischen Dichtung mit dem Longinschen Erhabenen gleichzusetzen ist. ‘Der Leser sehe nach’, empfiehlt Bodmer, ‘was Longin über unterschiedliche Stellen in Homer erinnert, und er wird in dem Verlust des Paradieses eben so bündige und nachdrückliche finden, welche verdienen demselben and sie Seite gestellt zu werden’ (Torbruegge, 1972: 170). Se ha indicado que la asociación entre “lo sublime” y “lo maravilloso” estaba ya presente en Boileau: baste con pensar que la traducción que del Pseudo-Longino ha hecho el *Législateur* presenta ya en el título la equivalencia de las dos categorías: “*Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours*” (Cf. Zelle, 1991: 15). Sin embargo, los suizos conceden a lo maravilloso un sentido mucho más específico y —a nuestro entender— diverso del que tenía en Boileau: es en realidad en Addison donde debería encontrarse la fuente directa.

de los superhombres corneilleanos: la sublimidad no deriva, en los héroes de la épica cristiana, de la nobleza de la sangre o de la gloria obtenida a través de la espada, sino de una eminencia ético-religiosa, por la cual los piadosos dejan de confundirse con la común ralea de los pecadores:

Aber unter der großen Anzahl der Menschen kan man wieder von Zeit zu Zeit etliche wenige wahrnehmen, welche sich durch ihre Denkungsart, durch ihre Lebensregeln, durch ihre Thaten von der Menge sondern, welche die Gebräuche, und die gemeine Regeln verlassen, dieselben großmüthig bestreiten und ihren eigenen Trieben folgen dürfen. Diese Menschen werden denn wunderbar und erstaulich; sie verfallen auf die Tugend oder das Laster; ihr grosses Gemüthe zeigt sich durch Wirkungen, Thaten, oder durch Worte. Es scheint, daß sie die menschliche Natur übersteigen, und man wundert sich, wie es seyn könne, das Menschen sich zu so hohen Entschlüßen und Thaten, die so übermenschlich oder so unmenschlich scheinen, erheben können (Bodmer & Breitinger, 1969: 99-100).

Este principio concuerda con otra cualidad de la épica religiosa: en ella, el núcleo de la acción no se organiza en torno a acciones externas, sino que se orienta a la representación de la vida interior del ser humano, de sus sentimientos y estados anímicos. De ahí la pasividad de los héroes del género: entre las objeciones formuladas contra el primer epos cristiano de Bodmer —*Der Noah* (1752)— se encuentra la de que el protagonista no ha realizado proezas dignas de ser relatadas. La respuesta de Bodmer es sugestiva: su héroe *no* es un personaje inactivo; su vida, por el contrario, está repleta de notables hazañas, solo que ellas pertenecen a un orden muy diverso al de las empresas de un Aquiles o un Eneas:

Doch man kan von dem Noah nicht sagen, daß er unthätig sey, nachdem er mit der Verbesserung der ersten Welt, und mit der Erretung der andern [...] so stark beschäftigt ist; und nachdem sein Gemüthe bey dieser ungemeynen Begebenheiten in die heftigsten Affekte geworden wird; er arbeitet zwar nicht mit der Hand, und hat kein Heer an der Seite, aber die Arbeiten mit dem Gemüthe sind nicht leichter (Bodmer & Breitinger, 1969: 114).

Que el epos debe incluir ante todo figuras heroicas es algo que aparece implícito en el término mismo de *Heldengedicht*, que los suizos emplean siguiendo la costumbre de la época; solo que las cualidades heroicas se derivan solo de la elevación moral. Puede comprenderse la influencia que estos pensamientos han ejercido sobre el autor del *Messias*. El propio Klopstock ha reconocido que es gracias a “Bodmer-Longino” que se produce en él la transformación del admirador de Homero y Virgilio en el lector y creador del epos cristiano a la manera de Milton. En carta a Bodmer del 10/8/1748, el poeta expresa su gratitud y enuncia el deseo de disfrutar en breve del tantas veces prometido (pero nunca escrito) tratado acerca de lo sublime:

Ich war ein junger Mensch, der seinen Homer und Virgil las und sich schon über die kritischen Schriften der Sachsen im stillen ärgerte als mir Ihre und Breitingers in die Hände fielen. Ich las oder vielmehr ich verschlang sie; und wenn mir zur Rechten Homer und Virgil lag, so hatt' ich jene zur Linken, um sie immer nachschlagen zu können. O, wie oft wünscht ich damals Ihre versprochne Schrift vom Erhabnen schon zu bestizen und wie wünsche ich es jetzt noch! Und als Milton, den ich vielleicht ohne Ihre Übersetzung allzu spät su sehen bekommen hätte, mir in die Hände fiel, loderte das Feuer, das Homer in mir entündet hatte, zur Flamme auf und hob meine Seele, um die Himmel und die Religion zu singen. Wie oft hab ich das Bild des epischen Dichters, das Sie in ihrem Critischen Lobgedichte aufstellten, betrachtet und weinend angestaunt, wie Cäsar das Bild Alexanders! (cit. en Böckmann, 1949: 568).

La cosmovisión desplegada en el *Messias* coincide con el pensamiento de los suizos, en la medida en que en el poema consuma la subordinación de la *irdische Geschichte* bajo la *Heilsgeschichte*. Klopstock ha creado un epos en el cual las acciones de los hombres carecen de sentido, a menos que se las entienda

como cifras de un plan trascendente; de esto se sigue la insensibilidad frente a aquellos aspectos de la vida cotidiana que no se dejan subsumir bajo el plan de salvación. Por ello son descartadas de la representación todas las alegrías terrenales, aun las más moderadas y decorosas, puesto que la finalidad del poema es, según se indica en sus últimas líneas, demostrar la nulidad de este mundo, exceptuando las instancias en que se presentan caminos de acceso hacia lo suprasensible. La necesidad de poblar el poema con una legión de seres sobrenaturales —algunos de los cuales son portavoces de los personajes— delata el designio de aseverar la insuficiencia de la realidad terrenal y su apremio por hallar un complemento en el *unsichtbare Welt*. El esfuerzo por minimizar el valor de la realidad tangible, tanto como el de la existencia mortal, se exterioriza además en la obstinación por destacar la insignificancia humana frente a la infinitud del universo creado. La finalidad del epos sublime es desestabilizar el sentido común de los individuos prácticos, despertando en ellos el “shock copernicano”⁵² por el que queda desarticulado todo narcisismo antropocentrista; según Böckmann:

[...] der irdischen Rahmen ist gesprengt; Erden und Sonnen kreisen um uns; die weiten Räume des Himmels verlieren sich ins Unendliche, die Stimme Gott Vaters tönt in den irdischen Vorgang hinein, Engel und Teufel begleiten den Menschen, stehen gegeneinander und wollen Gott dienen oder an seine Stelle treten. Es gibt wohl kaum eine deutsche Dichtung, in der so entschlossen wie im Messias die anthropozentrische Betrachtungsweise aufzugeben gesucht wird. Es wird der Schöpfung Gottes nachgedacht und nachgeföhlt und dadurch ein grosses Pathos entfaltet (Böckmann, 1949: 581).

Esta negativa a comprender la realidad en términos humanos, junto con la obsesión por representar lo irrepresentable, son cualidades que aproximan el arte de Klopstock a lo que Lyotard ha designado como *l'inhumain*⁵³; sin embargo, se revela aquí una paradoja que ayuda a poner en cuestión las propuestas del crítico postmoderno: Christoph Siegrist ha indicado que el aparente ataque al narcisismo humano tiene, como contrapartida, una apología todavía más enérgica de la supremacía humana:

Die erschütternde Enttäuschung, dass die Erde nur “ein Tropfen am Eimer”, der Mensch ein Sandkorn, ein Nichts seien, schlägt aber um in ein gesteigertes Selbstbewusstsein: Als einziges Wesen der bekannten Schöpfung ist der Mensch fähig, deren Großartigkeit zu erkennen und damit zum Antwortgeber Gottes zu werden – die Erniedrigung des Menschen ist Voraussetzung für seine Erhöhung [...] Ein gestärker Anthropozentrismus ist die Antwort auf die kopernikanische Erniedrigung (Siegrist, 1979: 101).

La referencia al universo infinito busca anular la confianza en el poderío material humano y subrayar la debilidad y desprotección del hombre ante la grandiosidad del cosmos, *pero solo con el fin de destacar más claramente que la grandeza humana radica en su esencia espiritual, en su sustancia suprasensible*. Aquí se pone de manifiesto algo que tendremos oportunidad de señalar en Kant: la propuesta de un arte de lo inhumano y de lo irrepresentable está en la *Kritik der Urteilskraft* —tal como ocurre ya en la poética de los suizos— al servicio del sojuzgamiento de la naturaleza externa y la represión corporal. El énfasis no está colocado, pues, en la denuncia de las tendencias inhumanas de la realidad empírica, sino en la huida del

⁵² Sobre el término “kopernikanischer Schock”, inspirado en Freud, cf. Siegrist, 1979: 101.

⁵³ Cf. el punto 2 de la “Introducción” a la presente tesis.

mundo a través de la espiritualización⁵⁴. Un proyecto poético y crítico gestado en contra del racionalismo imperante ha concluido en la recaída en una abstracción de toda clase de belleza corpórea; los efectos de esto han sido señalados a propósito del empleo de los símiles en el *Messias*:

Cette tendance à spiritualiser tout ce qui est mis en oeuvre apparaît jusque dans les comparaisons. A la suite de leurs études sur Homère et Milton, les Suisses avaient cru que ce procédé de composition si fréquent chez ces deux auteurs était une partie essentielle de l'épopée [...] Klopstock ne manqua pas de suivre les conseils des Suisses, mais il n'imita ni Homère ni Milton, qui savent rapprocher un fait d'un phénomène physique et éclairer les deux termes l'un par l'autre. Il emploie la comparaison simplement pour mieux réaliser une intention morale, comme l'enseignait Breitinger. Le christianisme étant la religion de l'au-delà, le poème se passe lui aussi dans l'infini et les images ne doivent pas permettre au lecteur de s'arrêter sur terre. Aussi, dans la comparaison l'objet matériel est-il souvent rapproché d'un terme abstrait, qui estompe quelque peu l'autre. C'est bien le travail de la "muse chaste, supraterrestre, incorporelle et sainte", dont parle Schiller (Grand, 1939: 11).

Si en los suizos estaba ya latente el riesgo de una idealización desmesurada de la poesía, Klopstock la lleva hasta sus consecuencias últimas, convirtiendo lo que era solo una amenaza en una realidad efectiva. En Bodmer y Breitinger los símiles permitían tomar vivos los conceptos y sentimientos incorpóreos; pero también podía invertirse la proposición y, una vez impuesto sobre la poesía el yugo de los conceptos, exigir de las imágenes poéticas la conexión con una realidad abstracta, espiritual⁵⁵.

Hemos visto que la sublimidad del *epos* cristiano exigía héroes que se distinguieran de la turba de los pecadores. También reclama lectores sobresalientes, capaces de percibir la sublime belleza del *epos* cristiano, cuya comprensión no está abierta a la comprensión del vulgo. Meyer tiene razón cuando vitupera el elitismo poético de Bodmer y Breitinger, y cuando afirma que el tan mentado *pathos* republicano de los patriarcas de Zürich apunta solo a la creación de una democrática "república de los creyentes", de la que han sido excluidos los vulgares profanos: todo esto no puede menos que recordar la aristocrática *Gelehrtenrepublik*, por cuya concreción clamará luego Klopstock. En las "Anmerkungen zu dem Grundrisse eines epischen Gedichtes von dem geretteten Noah", que ocupan la quinta de las *Critischen Briefen*, los suizos aseguran que solo unos pocos hombres podrán comprender la belleza y profundidad de un *epos* sublime dedicado a cantar la gesta de Noé: "Nur diejenigen welche eine Neigung zu diesem Wunderbaren haben, werden eine innerliche Lust an der Materie von des Noah Erretung finden"⁵⁶. La propuesta parece capciosa, ya que parecería orientada a captar un público para el futuro *Der Noah*, pero es curiosa la alusión a la inspiración religiosa del lector: puede decirse que aquí es el mentor quien ha aprendido la lección del alumno. La épica cristiana de Bodmer revela una cuidadosa lectura del *Messias*, también en lo que respecta al *esprit de corps* religioso; la creencia en que la filosofía y las formas más elevadas de la poesía, son inaccesibles para el hombre medio, es efecto de la convicción

⁵⁴ "Negativ zu Buche schlägt der Rückzug aus der Realität und die entsprechend apolitische Konzeption des Individuumbegriffs, das Ausweichen in eine imaginäre Welt des Möglichen, die zwar gefühlsintensivierend wirkt, aber praxisfeindlich bleibt ein pathetisch-erhabener Fluchtweg" (Siegrist, 1979:104).

⁵⁵ Recordemos que esta entrega exclusiva a las realidades incorpóreas estaba igualmente implícita en la colocación, por parte de Breitinger, del poeta por encima del pintor, sobre la base de su capacidad para representar lo invisible.

⁵⁶ *Critische Briefe*: 109-110.

de que la cultura ha pertenecido y pertenecerá siempre al reducido círculo de los elegidos. El avance de Bodmer frente a Klopstock está en que el primero ha logrado convertir ese elitismo cultural y religioso en tema del epos, ya que la fábula del poema versa sobre la universal perversidad del género humano, sobre el castigo de este y la salvación de los exiguos hombres piadosos⁵⁷. En las *Critische Briefe*, los suizos destacan el puritanismo de Noé y de sus allegados, dejando en claro que la condenación del resto deriva de su sometimiento a los placeres mundanos:

Noah ist der einzige Gerechte in einer Welt voller Ungerechten, den Gott zum Leben ausersehen hat, da er eine ganze Welt vertilget; seine Söhne, von denen gedichtet wird, dass sie ferne von den Menschen erzogen werden; und dass sie niemals Mädchen gesehen, müssen gewiß außerordentliche Sitten und Gemüths-Gedanken an sich haben, deren Entwicklung nothwendig Verwunderung erwecken muss, so wohl als der Töchter Nemuels, die in gleichmäßigen Umständen stuhnden (Bodmer & Breitinger, 1969: 111).

El entusiasmo por los primeros tiempos no supone tanto una crítica a la desigualdad y la injusticia de las condiciones actuales, como el deseo de crear una comunidad de los inocentes, apartada de la perversidad del género humano. Se piensa en una intimidad sustraída a la contaminación de la plebe; el caos antediluviano es una imagen, traspuesta al pasado, de la bestialidad del presente⁵⁸. Aquí puede reconocerse lo que separa a Bodmer y Breitinger del fervor republicano de Milton⁵⁹. El epos debe despertar el entusiasmo por los *unschuldigen Zeiten*, a la vez que facilitar el resurgimiento en la actualidad de una congregación de las *außerordentlichen Leuten*, aisladas –como Noé– de la masa corrupta. No es un azar que esta actitud desdeñosa hacia los hombres corrientes tenga como complemento el desprecio del trabajo: un campesino que conduce ante sí dos bestias de tiro, no es para Bodmer y Breitinger una materia apta para el tratamiento poético: la única grandeza estriba en la austera religiosidad, no en la impura ocupación material. De esto se sigue una desvalorización del trabajo que no deja de tener consecuencias en la composición de la obra literaria, sobre todo en la indiferencia de los suizos ante los problemas de estilo. La dura pugna del escritor para encontrar una expresión adecuada podía parecer afín a un trabajo material: más noble y aséptico es presentar la obra poética como producto de la inspiración. Relegada la importancia de la excelencia técnica, el juicio de una obra no procederá, pues, de la riqueza y variedad de su fábula, de la perfección del estilo, ni de ningún otro mérito compositivo que resulte de los esfuerzos del autor, sino que dependerá de la elevación de los temas y personajes escogi-

⁵⁷ Cf. la descripción que hacen Bodmer y Breitinger, en las *Critische Briefe*, de la fábula del futuro poema: “Nun ist seit dem Fall des ersten Menschen schwerlich ein Begegnis zu finden, welches bequemer gewesen wäre, auf die Personen zu würfeln, als die Sündflut, welche das ganze menschliche Geschlecht bis auf acht Personen, in der Untergang gestürzt hat. In der Errettung dieser wenigen, un den Ursachen, welche dieselbe gewurket haben, besteht die Fabel oder die Haupthandlung des Gedichtes” (Bodmer & Breitinger, 1969: 115; las cursivas son nuestras).

⁵⁸ “Bodmer crut [...] avoir produit une épopée digne de ce nom. Ce qui lui plaisait surtout c’est qu’il trouvait dans ce sujet un moyen de satisfaire son esprit satirique: la description du monde antédiluvien est souvent une critique de son propre temps; il est bien dans son rôle, lorsqu’il montre le déluge comme un châtement des vices de l’humanité. Son penchant pour l’idylle lui a fait imaginer le personnage de Siphia et de ses trois filles, qui, avec la famille de Noé, représentent le monde de l’innocence” (Grand, 1939: 39).

⁵⁹ Mehring, 1953: 319. Cf. también Seigrist “Doch gelingt Klopstock im Unterschied zu Milton nicht, seine Theologie der bürgerlichen Emanzipation deutlicher anzunähern - es bleibt bei einer poetischen Vision aufgeklärter Religiosität, die in den Hexametern breit und sprachmächtig entfaltet wird” (1979: 98).

dos⁶⁰; la grandeza no es materia de trabajo, sino de iluminación, puesto que no existen normas específicas que orienten la creación artística, excepto el ejemplo de los grandes poetas —inspirados desde lo alto— y de la palabra bíblica. Los poetas harán bien en extraer su materia de las Sagradas Escrituras, puesto que solo de ese modo² infundirán en sus obras la sublimidad del modelo.

Es oportuno comparar las disposiciones de los suizos en materia de estilo con las observaciones formuladas por Lessing a propósito del *Messias*. Sin ocultar su disgusto ante el “permanente serafismo” del poema, Lessing reconoce que sus méritos radican en la musicalidad de los versos, en la abundancia de imágenes eficaces, en las sabias *electio et dispositio verborum*. Lessing presenta esos valores, por un lado, como una tarea de producción, enfrentamiento laborioso y activo con la materia poética; por otro, como suma de bellezas capaces de provocar un deleite sensible en los lectores. El autor de *Laokoon* concibe a la obra como hecho material, destacando su perfección formal por oposición al conservadurismo del contenido. Las proposiciones son, pues, opuestas a las de los suizos; más aun cuando estos observan, en el regodeo en la bellezas formales, un indicio de la incapacidad de la plebe para abandonar la sensualidad y elevarse hasta lo suprasensible. En el desprecio por los aspectos criaturales, descansa la contraparte del antihumanismo espiritualista de Klopstock:

Von dem Menschen, wie sie durch die Banke weg beschaffen sind, können wir keine sonderlich großen und bestürzenden Wirkungen erwarten; sie sind überhaupt genommen allein der Mitteldinge, und keiner äussersten fähig, und können weder fromm noch böse im höchsten Grade seyn. Sie sind zum Bösen eben so schwach als zum Guten, weil sie allezeit der geheime Stachel im Gewißen zurück hält. Sie stehen auf einem Mittelpfade zwischen der Tugend- und der Lasterbahn; auf welchen sie einander mehr aus Gewohnheit, als aus Wissen nachgehen. Sie sind Sklaven des Wahnes, der Mode, des Landesgebräuche, der bürgerlichen Verfassungen; noch stärker fesseln sie ihre eigenen Begierden, und Gemüthsleidenschaften. Unempfindlichkeit, Unwissenheit, Eigensinnigkeit, Hochmuth, Aberglauben, haben ihr Spiel mit ihnen, und reissen sie hin und her. Ihre Sinnen sind verderbt, ihr Gemüthe feig, ihr Körper durch die Wollust verzärtelt. Nothwendig müssen darum die Thaten der Menschen überhaupt genommen gemein, niedrig, schändlich und verächtlich seyn (Bodmer & Breitinger, 1969: 99).

Bodmer y Breitinger consideran a las clases populares como eterna víctima del error y el engaño⁶¹. De ahí proviene una segunda cualidad de ese arte bello con el que ellas se entusiasman: el ilusionismo. Puesto que solo se detienen en las formas del mundo visible, las masas —como los hombres de la caverna platónica— se contentan con las apariencias, con la superficie de lo real; su capacidad de sorpresa se sacia con imágenes ficticias: “Die Verwunderung des Pöbels ist nur ein dummes Angaffen, ein blindes Überraschen, ohne Nachdenken und Tiefsinnigkeit” (Braitmaier, 1972: I, 25). Los espíritus más elevados [die größten Geister], en cambio, no se dejan dominar por los espectáculos que contemplan:

⁶⁰ “Die Schönheiten in der Ausarbeitung machen vor sich alleine kein Gedicht zu einem guten Stücke, wie sie ein Gemählde zu einem schätzbaren Wercke machen. Die Welt machet niemahls viel aus den Wercken eines Poeten, der keinen andern Talent hat, als das er es in der Mechanick seiner Kunst hoch gebracht hat” (Breitinger, 1966: I, 83-84).

⁶¹ Braitmaier ha señalado en esta actitud desdeñosa hacia las clases populares un rasgo típico de la intelectualidad germánica, que permite diferenciar a esta de la *intelligentsia* francesa: “Der Deutsche sieht selbst noch später in der klassischen Zeit in dem grossen Publikum nur Pöbel, der Franzose kennt nur ein Volk, das allerdings verschiedene Grade der Urteilsfähigkeit besitzt; aber dieser Unterschied erscheint hier keineswegs wie in Deutschland durch Gelehrsamkeit und Stand bedingt” (Braitmaier, 1972: I, 25).

son dueños de sí mismos, y solo se maravillan ante objetos cuyas causas y circunstancias de manifestación les resultan ya conocidas; su racional capacidad de sorpresa se distingue de la *gemeine Verwunderung* —“hija de la ignorancia”, según los suizos— por hallarse sustentada en el “contenido” de la realidad, y es solo esta *vernunftige Verwunderung* la que es definida por los suizos como *sublime*. La asociación entre sublimidad y verdad racional no parece consistente con la afirmación de que la poesía elevada solo surge en su forma más plena cuando se abandona el mundo visible y se trasciende hacia la esfera de lo inmaterial: pero, en opinión de los suizos, la razón coincide con la fe revelada, con lo que desaparecería la contradicción. A la equiparación de verdad y sublimidad se une también aquella, presente ya en ‘Longino’, entre el lenguaje sublime y la grandeza de espíritu: en las *Critische Briefe* se afirma la conexión entre grandiosidad poética y nobleza de espíritu a fin de desacreditar la creencia en que la elevación se obtiene gracias al recto uso de los preceptos estilísticos:

Aber sage ich darinn recht, dass nur dasjenige Erhaben sey, was auch die größten Geister in Erstaunen hinerisset, oder mit Schrecken anfüllet: so finden wir dieses Merkmal in dem geschicktesten Ausdrücke nicht; und der müsste ein niedriges und feiges Gemüthe haben, der über den bloßen Ton der Wörter, die nach einer gewissen Art gesetzt sind, in Schrecken oder Erstaunen gerieth (Braitmaier, 1972: I, 104).

La experiencia de la sublimidad solo puede ser compartida por los grandes espíritus: no puede ser materia de explicaciones o análisis, y en eso radica parte de su semejanza con las vivencias religiosas. Detrás de la reluctancia de Bodmer y Breitinger frente a las reglas y “recetas” de Gottsched, no debe verse solo el afán por respetar la individualidad de la obra literaria y defender su irreductibilidad bajo principios abstractos, sino también un deseo de liberar a la poesía de la opresión del racionalismo para sujetarla más fácilmente a la tiranía de la religión.

9. La “virilidad” de lo sublime

Nuestras observaciones sobre el elitismo de los suizos llamarán la atención de todo el que recuerde sus actividades publicísticas y de vulgarización: a ellos corresponde el privilegio de haber introducido en la literatura en lengua alemana, a través de los *Diskursen*, las publicaciones periódicas a la manera del *Spectator*; el propósito de la revista era contribuir a la difusión de los conocimientos científicos y a la formación del gusto, colaborar en el mejoramiento de las costumbres y el progreso moral, favorecer el desarrollo de un público lector y de una *Öffentlichkeit* alemana. Pero el público de los *Diskursen* no pertenecía, en el concepto de los suizos, a las capas intelectual, ética y religiosamente más encumbradas. Es sugestivo —sobre todo, en vista de la misoginia de los suizos— que la revista estuviera dedicada prioritariamente, según se indica en el prólogo, al “bello sexo”. En esta primera publicación, los autores veían la necesidad de mezclar *utile dulci*, de modo tal que fuese posible atraer a un público que, sin el estímulo de una gratificación sensible, no hubiese atendido a la prédica. La estrategia adoptada en los *Diskursen* no es, pues, más que un ademán de compromiso: como el patriarca del epos bodmeriano, los patriarcas de Zürich “descienden” al nivel de una masa corrompida. Pero el descenso debe implicar solo una

dulcificación de las formas que mantenga intacta la probidad de los contenidos. Sería lícito decir, con Schmidt, que la maestría de los *Diskursen* descansa en el empleo de recursos persuasivos, encaminados a captar el asentimiento de los lectores *mediante la identificación de virtud y belleza*. Una identificación en la que los autores no creen, puesto que, para ellos, la más alta dignidad es incorpórea y, por tanto, inaprehensible para los sentidos, y solo puede ser asociada con el idealismo de la sublimidad.

Al atraerlo gracias a la halagadora hermosura, Bodmer y Breitinger buscan guiar a su público hacia la moralidad y el saber, enfrentándose al uso más difundido de la seducción y el engaño a través de la belleza, el cual no conduce hacia el espiritualismo, sino hacia la complacencia en las formas hermosas. Los suizos estiman que una argumentación eficaz no solo conseguirá que los lectores desarrollen la frialdad necesaria para liberarse del embrujo de las apariencias; también evitará el “afeminamiento” al que se ven confinados por el sometimiento a los placeres sensibles. Los integrantes de la masa, convertidos en entidades pasivas y subyugados por la sensualidad, son inhábiles para participar de una nobleza que solo corresponde al círculo de los elegidos; en cambio, tal vez será posible convencerlos de la necesidad de colocarse a salvo de la belleza. En relación con este punto, resulta sugestivo el discurso “Von den Bezauberungen, die durch die Schönen geschehen”⁶², en que el parentesco de belleza y feminidad, y la vinculación de ambas con el mal, resultan palmarias. La intención del artículo es advertir ante los peligros del “bello sexo”; los autores citan ejemplos célebres de la antigüedad —el de Helena, el de Phyrne— en que el destino de naciones enteras se ha visto amenazado por la seducción de bellas mujeres⁶³. El “arte engañoso” de estas es descrito como efecto del mal, ligado a la magia negra y a las artes diabólicas⁶⁴. El punto culminante es la sinopsis de una pieza cuyo protagonista —un inocente joven que, como los hijos de Noé, aun no ha conocido mujer— es aconsejado para que no se deje pervertir por la belleza femenina, ante cuyos atributos se rinden los varones como ante el canto de las sirenas. Prestaría gran servicio al género masculino aquel que consiguiese suspender o revertir el hechizo de la belleza femenina⁶⁵; provisoriamente, la única solución consistirá en mantenerse apartado del contagio:

Wer diese [Bezauberungen] verhüten kann, der bedarff keine weitere Hülfe. Nun weiss ich kein besseres Mittel zu diesem Ende, als daß man denen Zauberrinnen niemahls zu nahe zu ihrem Kreise gehe, daß man sich niemahls unter ihre Blicke wage, daß man vielmehr den Umgang und die Gunst der Uebelgestalteten

⁶² En la pieza N° XXVII de *Der Mahler der Sitten* (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 417-434).

⁶³ “Homers Ilias enthält die Geschichte von den erstaunlichen Bezauberungen der Helena, welche durch ihre Schönheit ganze Armeen in das Feld gestellt, Städte in den Brand gelegt, Länder verheeret, und manchen daffern Helden frühzeitig in das Grab gebracht hat. Phyrne wäre zu Athen verurtheilet worden, wenn sie ihren Richtern nicht durch den Reitz ihrer entblössten Brüste die Zungen gelähmet hätte, dass sie wider ihr Gewissen und Besindniss sprechen mussten” (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 423).

⁶⁴ “Ich vergleiche sie darum mit denen Zauberrinnen, welche ihre Gaben, ihre schwarze Kunst, und Geheimnisse nur zum böses thun missbrauchen, und ihre Lust und Freude daran finden, wenn sie über schwache und unerfahme Menschen Uebel und Unglück bringen können” (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 418).

⁶⁵ “Wer Mittel erfinden könnte, diesen bezaubernden Schönheiten ihre schädliche kraft zu nehmen, oder die bezauberten Menschen wieder zu entzaubern, der würde sich um das menschliche und insbesondere das männliche Geschlecht sehr verdient machen?” (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 426).

suche, welche einen Menschen mit ihrer Willfährigkeit und angenehmen Freundlichkeit einzunehmen wissen, ohne daß sie ihn der Vernunft berauben (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 429).

El juicio que se ofrece al lector sintetiza la actitud de los suizos ante la belleza: “[...] wollte ich auch nicht gerne eine schöne Person allzu genau anschauen; und ich gebe euch den Rath, daß ihr thut wie ich. Zudem brennet das Feuer nur diejenigen, die ihm zu nahe kommen, aber die Schönheit kan uns von einem entfernten Stande in Flammen setzen” (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 434). Pero no se pierden de vista las *außerordentlichen Leuten*. Para ellas, ni siquiera es necesario plantear el problema, ya que su congénita grandeza las coloca a salvo de la corrupción femenina. Educados en lo sublime, los “grandes espíritus” pueden exponerse sin perturbaciones a las apariencias hermosas:

[...] nur geringe, kleine Geister, lassen sich von ihren Begierden überwältigen, und legen dann ihre Thorheiten und Ausschweifungen der Liebe zur Last. Aber die tugendhaften und großmüthingen mögen zwar Gold und Silber, schöne Pferde, schöne Weibspersonen lieben, nichtsdestoweniger haben sie so viel Macht über sich selber, daß sie sich derselben lieber begeben, als sie ungerechter Weise in Besitz behalten (Bodmer & Breitinger, 1972: I, 433).

10. La sublimidad en la tragedia: el epistolario Bodmer-Calepio

Los géneros dramáticos no tienen para los suizos la importancia y el prestigio del *Heldengedicht*: incluso la tragedia, la más “sublime” de sus variedades, ha despertado en ellos un interés limitado. Es posible que, tras esa frialdad, persistan restos del horror calvinista ante los espectáculos teatrales: debe recordarse que, en territorio suizo, como en sus principales áreas de influencia (Escocia, Nueva Inglaterra) el calvinismo se empeñó en impedir, no ya solo la actuación, sino aun el ingreso de los comediantes⁶⁶. Pero las razones fundamentales son de otro orden: los suizos veían en la tragedia un instrumento de divulgación; la popularidad del drama bastaba para testimoniar ante sus ojos la inferioridad del género. A la inversa, la ínfima atención dispensada por el público a *Der Noah* no representó, para Bodmer, una prueba de las deficiencias de su poema, sino un síntoma de la incapacidad de los lectores para acceder a la sublimidad. A ese descubrimiento responde la obstinación tardía en cultivar la tragedia:

Bodmer, en effet, se rendant compte que ses épopées trouvaient peu de faveur auprès du public, voulut s'essayer dans le genre dramatique. De 1759 à 1769 il composa à la hâte une cinquantaine de tragédies, sans se rendre compte qu'il s'attirait les railleries de tout le monde. Ces oeuvres, en effet, ne présentaient aucune valeur et les contemporains se demandèrent sérieusement si Bodmer voulait écrire des satires sur lui-même et clore sa carrière poétique comme Gottsched, afin de vivre en paix avec lui dans l'Elysée, où ils allaient enfin se trouver semblables (Grand, 1939, 41).

Los suizos veían en el teatro un medio excepcional para popularizar sus preceptos morales entre el público burgués. En 1732, Bodmer afirma, en carta a Gottsched, que la tragedia debía ser un *poema popolare* “vor die Bürgerschaft gewidmet”; en estas declaraciones se traslucen —y así lo reconoce el que las enuncia— la influencia del *Paragone della Poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732) y los efectos del con-

⁶⁶ “1624 hatte Antistes Johann Jakob Breitinger seine “Bedenken von Komödien” publiziert und durchgesetzt, dass seitdem kaum mehr Theater gespielt werden durfte. Wandertruppen erhielten nur noch schwer die Erlaubnis, in der Stadt zu spielen, noch viel weniger durften Bürger selbst auf der Bühne agieren; es gab kein Schulspiel, kein Volksschauspiel und erst recht keine Oper in Zürich” (Meyer, 1980: 54).

tacto con el autor de dicho tratado, el conde de Conti. Entre enero y setiembre de 1729, Bodmer mantuvo con Conti un debate epistolar, cuyos resultados son la publicación, en Zürich, del *Paragone* – escrito parcialmente en italiano, parcialmente en latín– y, en 1736, de las mencionadas cartas, bajo el título de *Brief-Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*, al que acompaña una *Untersuchung, wie ferne das Erhabene im Trauerspiele Statt und Platz haben könne*. La doctrina de Conti pretendía socavar la autoridad de la *tragédie classique*, denunciando la artificialidad e ineficacia ética de los héroes corneilleanos; en ese sentido, ha merecido juicios adversos por parte de Gottsched, quien deseaba preservar a los *Helden und Fürsten* –en el arte, en la realidad– y sostener la preeminencia de la tragedia sobre los restantes géneros poéticos. En las opiniones de Conti se ha visto, erróneamente, un intento de resucitar *in toto* los preceptos aristotélicos, en contra de la evolución real de la historia, o un alegato nacionalista destinado a elevar las tragedias arcaizantes de Trissino por encima de los modelos propuestos por Corneille; quienes plantean en estos términos el problema, olvidan que la pugna contra los héroes sobrehumanos es un hito significativo en la historia de la emancipación burguesa de los modelos culturales aristocráticos; al mismo tiempo, descuidan que esta misma disputa surgirá, en términos similares, en la propia Alemania, en el epistolario que habrán de mantener Lessing y Mendelssohn a propósito del *bürgerliches Trauerspiel*⁶⁷. En tercera instancia, resulta simplista la acusación de arcaísmo sobre la base del anclaje en Aristóteles: cabría recordar que algunas de las más originales teorías modernas sobre la tragedia –como las de Lessing o Goethe– encierran una relectura de la *Poética*. Lo que hallamos en todos estos casos es un intento de adecuar la teoría aristotélica a las modernas exigencias de una sociedad burguesa.

Un indicio de esta orientación antiaristocrática son las instigaciones para que el poeta dramático represente, en sus obras, los sentimientos de la humanidad sufriente, en sustitución del estoicismo de los personajes de Corneille. Que estas ideas constituyen un anticipo del *bürgerliches Trauerspiel* puede verse en declaraciones de Bodmer a Gottsched. Así, en una carta del 28/3/1738, afirma que es preferible hallar en los espectáculos dramáticos el “Exempel von Traurigen und Nothleiden” antes que el “Exempel von Helden, die sich über die Sphäre der Menschen hinaufschwingen” (cit. en Hettner, 1862: III, I, 374)⁶⁸. Pero, pese a que los suizos tienden gradualmente a aceptar las propuestas de Conti, persiste en ellos una desconfianza ante el “aburguesamiento” de la tragedia. Y es que la índole demo-

⁶⁷Es curioso el caso de Braitmaier, quien pone todo el énfasis en señalar el supuesto anacronismo de Calepio (“Conti ist es zunächst darum zu thun, der klassizierenden italienischen Tragödie, wie sie von Trissino und seinen Nachfolgern in sklavischer Nachahmung der Alten kultiviert worden war, gleichen Rang mit der klassischen französischen Tragödie Corneilles zu sichern. Er will in erster Linie zeigen, dass Corneille als Dichter wie als Theoretiker gegen das Dogma des Aristoteles sündigt, während die italienische Tragödie sich genau daran halte”, Braitmaier, 1972: I, 191) pero que reitera una y otra vez, *ad nauseam*, las semejanzas entre las figuras de Conti y Lessing por un lado, y las de Bodmer y Mendelssohn por otro. Lo llamativo es que las afirmaciones de Lessing representen para él posiciones progresistas, y las del “semejante” de este - Calepio- resulten, en cambio, anticuadas.

⁶⁸Hettner subraya la importancia de estas declaraciones, en cuanto preanuncio de la de la *tragédie bourgeoise* en Alemania: “So schief diese Ansicht ausgedrückt ist, so ist sie doch geschichtlich von grosser Bedeutsamkeit. Es war zum ersten Mal,

crática de las ideas de Calepio entra en contradicción con el elitismo exigido por el arte sublime, al menos en la concepción que de este poseen los suizos. En la sección final del epistolario, donde los corresponsales discuten la función de los “caracteres sublimes”, las diferencias resultan más netas que en obras posteriores de los suizos: Bodmer, como Corneille, cree que la esencia del efecto trágico no radica en la compasión y el terror, sino en la representación de la excelsitud moral; al plasmar el modelo de la virtud heroica, el artista alienta a los espectadores para que imiten el ejemplo de los caracteres.

La respuesta de Calepio sorprende por su semejanza con las posteriores teorías de Lessing: la técnica empleada por los grandes poetas trágicos para encender las pasiones de los espectadores no ha consistido en la representación de modelos inalcanzables —cuya presencia puede cohibir, e incluso insensibilizar a aquellos—; lo ideal es presentar personajes de cualidades próximas a las del público, capaces de despertar la simpatía de este por sus destinos y de suscitar las sensaciones de compasión y horror. La audiencia sentirá, entonces, el final desgraciado de los caracteres, y procurará evitar los vicios que determinaron la catástrofe. Pero Bodmer no acepta con facilidad los presupuestos de Conti: desde su perspectiva, la acotación de la catarsis a las emociones de compasión y terror llevaría a que la injusticia moral promoviese la desesperación de la audiencia, en lugar de favorecer su progreso ético. Para Calepio, en cambio, la elección de figuras sobrehumanas y acciones ilustres solo conquistará la irritación de un público que, para ser guiado a la virtud moral, necesita primeramente identificarse con la verosimilitud artística; para ser éticamente eficaces, las piezas dramáticas deben ser, ante todo, artísticamente logradas⁶⁹. Y no debe creerse que el terror desvíe a los hombres de la virtud, paralizándolos: es por el temor de las consecuencias del vicio que los hombres se encaminan al bien⁷⁰.

El resultado del epistolario fue una variación parcial en el pensamiento de los suizos acerca de la tragedia. Una sensible degradación de la simpatía por Corneille es una señal manifiesta del cambio; sin embargo, la transformación no es total: los suizos —fieles a su indecisión constitutiva— se han mantenido a mitad de camino entre Corneille y Lessing, sin terminar de decidirse a favor de uno de los dos paradigmas dramáticos. La expresión más sistemática de su teoría de la tragedia posterior al intercambio con Calepio se encuentra en las “Auszüge aus Hr. G. von C. Abhandlung von der Tragödie” que abarcan la primera de las *Critische Briefe*. Varias cosas pueden deducirse de las *Auszüge*: en primer lugar —y puesto que el fin de la tragedia es refrenar los excesos de las pasiones comunes, que dominan a los

dass in Deutschland jene Gattung des sogenannten bürgerlichen Trauerspiels zur Sprache kam, welche sich soeben in England, wenn auch zunächst noch sehr undichterisch, emporhob” (*Ibid.*).

⁶⁹ Cf.: “Tragedies are written, on Calepio’s view, not to arouse people to magnificent deeds nor even to free them from major vices. Rather they are written to please and, when possible, to induce people to take the first steps toward improving themselves” (Dahlstrom, 1985: 220).

⁷⁰ “The monstrous consequences of sometimes common vices, depicted on stage [...] do not lead the audience to despair the justice of the divine order. Indeed, far from making the audience forget religious and natural law, the sympathy it feels for the hero or heroine merely deepens its sense of duty. The audience fears, to be sure, but this fear, Calepio insists, is ‘the basis of wisdom, which is the mother of all moral virtues’” (Dahlstrom, 1985: 221).

hombres corrientes— los personajes sobrehumanos resultan derrocados de su sitial de privilegio. Los héroes trágicos se distinguen del resto de sus semejantes por la consumación de una falta; la cual, sin embargo, no basta para convertirlos en personificaciones del mal⁷¹. La *Mittelmäßigkeit* de dichas figuras heroicas concuerda con la extracción burguesa de los espectadores; de ahí que el dramaturgo deba evitar la representación de inimitables ejemplos de virtud, que difícilmente podrá igualar la audiencia:

Denn da das Trauerspiel vor andern Dichtern für das gemeine Volk gewidmet ist, und Lehren für dasselbe in sich enthalten soll, so muß seine Nutzbarkeit nicht bloß wenige und selten vorkommende Leute zum Augenmerke haben. Nun sind diejenigen in gar kleiner Anzahl, welche zu ungemeynen Unternehmungen, und außerordentlichen Tugenden ein Geschicke haben. Die Menge der Menschen, und das Volk überhaupt genommen, ist der höchsten Grade der Vortrefflichkeit nicht fähig; sein Stand ist die Mittelmäßigkeit. Durch eine Vorstellung von ungewöhnlichen Gemüths-Arten kan es wohl in Verwunderung gesetzt, aber nicht fähig gemacht werden, solche heldenmüthigen Entschlüsse zu fassen, und dergleichen ungewöhnliche Thaten zu verrichten (Bodmer & Breitinger, 1969: 8).

Estos planteos conducen a un cuestionamiento de Corneille. El autor del *Cid* creyó haber superado a los dramaturgos antiguos al añadir la sorpresa [Bewunderung] como efecto trágico junto a la compasión y el miedo. Pero la inclusión de figuras heroicas desgarran la naturaleza del género trágico; el empleo de tales subterfugios solo puede seducir a gentes “die, so zu sagen, mehr auf die Pracht des Körpers, als die Tugend der Seele sehen” (Bodmer & Breitinger, 1969: 13). De ello resulta la confusión de la tragedia con el epos heroico, en el que sí cuadran las figuras titánicas:

Daher wollen die Franzosen gemeiniglich, daß die Helden in der tragischen Poesie eben so groß seyn sollen, als in der Epopée, und sie halten das für ein nothwendiges Stück; allein sie irren sich, massen so nicht allein der eigene Endzweck des vollkommenen Trauerspieles keinen wesentlichen Vortheil daher empfängt, sondern der Zuhörer manchmal aus seinem Affekte gesetzt, und die Fabel ihres Nachdruckes beraubt wird. Darum dünkt mich der Schluß [...] nicht richtig, daß das Trauerspiel das Wunderbare von der Epopée nehmen, wie hingegen diese das Mitleiden und das Schrecken von dem Trauerspiele entlehnen könne: Allermassen das epische Gedichte eine allgemeinere und weitläufigere Vorstellung des menschlichen Lebens ist; daher es ohne sich zu schaden, der Nachahmung aller und jeder Affekte nicht allein statt geben kan, sondern billig statt geben muß (Bodmer & Breitinger, 1969: 13-14).

Pero esto no significa que lo maravilloso quede excluido del drama: Bodmer y Breitinger estiman que existe una sorpresa a la medida de un *eingeschränktes Gedicht* como lo es, por comparación con el epos, la tragedia. Lo maravilloso se produce por la aparición de eventos inesperados que, por su carácter súbito e insospechado, provocan terror en el público: así, por ejemplo, con aquellas desgracias que provienen de ciertas causas de las que solo hubiéramos podido esperar efectos positivos; esta definición de la sorpresa se encuentra, pues, muy próxima al *coup de théâtre* corneilleano, es decir, a una visión aristocrática del drama. Se revela muy bien la indecisión de los suizos en la incapacidad de estos para renunciar al concepto aristocrático de la literatura y para entregarse a la mentalidad burguesa. Es llamativa la doble estrategia de extraer lo maravilloso del drama para incluirlo en una versión mitigada; pero más ambigua es la conversión de la tragedia en *ars popularis*: por un lado, hay en ello un momento positivo —la popularización del teatro, que se convierte en anuncio del posterior drama burgués—; pero, por otro, la ope-

⁷¹ “[...] sie müssen nur einen Misstrit gethan haben, welcher sie strafwürdig machet, ohne dass sie dabey andern Menschen durch eine ungemeyne und abscheuliche Bosheit ungleich werden” (Bodmer & Breitinger, 1969: 9).

ración es una argucia para enaltecer al epos cristiano. El relegamiento de la tragedia del ámbito de lo sublime está puesta al servicio de una exaltación más poderosa de la poesía elevada.

Una vez más destacamos que las vacilaciones de los suizos se dejan explicar por su situación transicional; es eso lo que justifica la amalgama de principios aristocráticos y burgueses que presentan sus teorías. Así se entiende que el modelo ideal de hombre —y el del héroe trágico— que postulan combine la sobrenatural grandeza del héroe corneilleano con el destino de los personajes de Diderot y Lessing, más afines al espectador medio y más capacitados, por tanto, para despertar en él la compasión. Claro que no se trata aquí de proponer la alabanza de la nobleza de la sangre, pero sí —como puede deducirse del propio *epos* bodmeriano— de presentar una aristocracia de los elegidos, que se distingue por su perfección de espíritu de la abyección común a los restantes hombres.

CAPÍTULO III

RETÓRICA PIETISTA Y *GEFÜHLSKULTUR*:EL TRATADO *ÜBER DAS ERHABENE* DE

IMMANUEL JAKOB PYRA (1715–1744)

1. Descubrimiento del tratado y redescubrimiento del autor

La tardía aparición del fragmentario e inconcluso tratado *Über das Erhabene* —compuesto alrededor de 1737, pero publicado por primera vez en 1991— bastará para justificar la indiferencia de los críticos. En su breve historia de lo sublime en Alemania, Karl Viëtor despacha la obra y a su autor con displicencia¹, pero mostrando, al menos, mayor generosidad que la mayor parte de los estudiosos del tema, quienes han preferido pasar a ambos por alto. De índole muy distinta han de ser las razones que justifiquen la fría reacción de nuestro siglo ante la obra poética del escritor de Halle; en el prólogo a su edición de *Über das Erhabene*, Zelle señaló, no sin cierta extrañeza, que la más reciente monografía sobre Pyra contaba ya más de un siglo. Sin embargo, el ensayo sobre lo sublime merece atención, y ello no solo porque representa el primer intento gestado en suelo alemán por dar cuenta del problema la poesía elevada² sino, sobre todo, porque en él se halla encarnado un modo de sentir el lenguaje poético que durante décadas tuvo en Alemania innegable vigencia. Es la capacidad para transmitirnos ese sentimiento la que concede actualidad al tratado, ya que no ha podido ejercer ninguna influencia real sobre la posteridad.

Entre los estudiosos del siglo XVIII alemán, Pyra es reconocido por los breves escritos polémicos en contra de la escuela de Leipzig, publicados entre 1743 y 1744 bajo el título de *Erweis, dass die G*ttsh*dianische Sekete den Geschmack verderbe*; en una medida algo menor, por un poema didáctico, *Der Tempel der wahren Dichtkunst* (1737)³. Pero el principal anhelo del autor había sido el de convertirse, según el ejemplo de Milton, en cultor de la *heilige Poesie*. Entre sus proyectos se encontraban obras dramáticas de temas bíblicos y fueron los planes de Pyra para un epos cristiano sobre el Diluvio Universal los que proporcionaron a Bodmer, según este mismo declara en la 24ª pieza de la *Sammlung kritischer, poetischer und geistvoller Schriften*, la idea de componer el poema sobre Noé. Junto con Samuel Gotthold Lange,

¹ Cf. Viëtor, 1952: 249-250.

² El trabajo de Pyra solo ha sido precedido por los anuncios de los suizos, en *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Kraft*, de un tratado acerca de lo sublime. Sin embargo, el hecho de que la decisión de Pyra de componer el tratado derive del contacto epistolar con Bodmer, es un claro indicio de que los suizos poseían ya ideas precisas sobre el tema antes de escribir sus obras. *Über das Erhabene* es, en consecuencia, un resultado de la influencia de los críticos de Zürich, a quienes corresponde la prioridad.

³ Hetner (1862: III, II, 99) afirma que el modelo para el *Tempel* es el *Castle of Indolence*, de Thomson. No parece posible, dado que el poema de Thomson apareció en 1748, varios años después de la muerte de Pyra. Markwardt (1970: II, 93) destaca la importancia del poema que, más allá de sus limitaciones —explicables a partir de las perspectivas religiosas y filosóficas del autor— presagia ciertos aspectos de la poética de Klopstock y del *Sturm und Drang*.

Pyra ha constituido la *Hallische Dichterschule*; enemiga de Leipzig, aliada de los “patriarcas” de Zürich y, en una medida menor, de ciertas figuras de la poesía anacreóntica, la escuela de Halle —influida por la religiosidad pietista— ha representado un grupo de avanzada en la lucha contra la rima y en la promoción de la poesía sublime, y como tal ha logrado, en su época, un significativo pero efímero reconocimiento. La actitud espiritualista que comparte con Lange (aunque Pyra parece haber sido el más radical) permite prever algunos rasgos de su poética, pero es necesario estudiar esta más detenidamente a fin de entender su especificidad en el campo literario de mediados del siglo XVIII.

2. La *Hallische Dichterschule* y los comienzos de la *Empfindsamkeit*

Una estrategia para comprender la peculiaridad de la “Escuela de Halle” frente a otras expresiones poéticas y críticas contemporáneas es establecer un *tertium comparationis*: un buen término, a causa de los numerosos puntos de afinidad y disidencia que posee con el grupo que nos interesa, lo ofrece la poesía anacreóntica. Un cotejo entre ambas posturas permite ubicar el ideal de poesía sublime postulado por Pyra en el contexto de la incipiente poética burguesa. Las afinidades entre los anacreónticos y la *Hallische Dichterschule* se basan en el mutuo apoyo en el enfrentamiento con Gottsched, en la defensa de la métrica cuantitativa y en la crítica de la poesía rimada, a la que contemplan como un resto de barbarie medieval⁴; pero habría que añadir que la afinidad tiene bases más hondas: en una y otra escuela se hallan encarnados los desvelos de la incipiente burguesía alemana para crear un ámbito para el desarrollo de la subjetividad. Por otra parte, ambos grupos, en la medida en que sus representantes proceden de las clases medias, exhiben el odio pequeñoburgués contra la cosificación del mundo, y su actividad se orienta, pues, hacia la creación de una esfera íntima sustraída a la mercantilización. El aborrecimiento de la vida urbana y la lejanía del ámbito estatal ayudan a comprender las diferencias con Leipzig y las connivencias con Zürich, pero es igualmente revelador el interés —comparable con el de los suizos— en establecer *comunidades reconocibles*, pequeños oasis en donde los virtuosos encuentran un refugio ante las amenazas de la vida social. Esta búsqueda de intimidad alejada de la vida pública explica la proclividad a lo utópico, en la que puede verse tanto el descontento con la realidad actual cuanto la propensión a evadirse de las contradicciones del presente por medio de la huida hacia mundos idílicos. Las “robinsonadas” de los *Idyllendichter*, que alentaron el deseo de resucitar el mito de la Arcadia, carecen de incitaciones a la acción⁵, y apuntan a la creación de una comunidad de elegidos al margen de los efectos corruptores de la vida política. Gessner es quizás la figura más relevante dentro de esta tendencia⁶.

⁴ “[...] die *Construction* hatte noch zwey unsinnigere Brüder, das Silbenmass und den abgeschmackten Reime deren Mutter die barbaries soll gewesen seyn” (Pyra, 1991. 59).

⁵ “Wie sich schon der wachere Verfasser der Insel Felsenburg aus dem kerngesunden englischen Robinson nichts als das empfindungsweche weltmüde Sehnen nach einem weltabgeschiedenen glückseligen Eiland herausgelesen hatte, so zog sich jetzt auch Gessner aus dem Schmerz der harten Wirklichkeit schönselig in die schmerzlose Unschuldswelt eines erträumten Arkadiens; die Bevölkerung dieses Arkadiens aber war nicht wie die Bevölkerung der Insel Felsenburg eine politische

La alusión al idilio nos ayuda a introducir otra temática que, además de delatar la procedencia burguesa de la *poetische Theologie* de Halle, ayuda a elucidar sus diferencias frente a los poetas anacreónticos: el culto de la amistad, cuyos efectos sobre la literatura se tornan sensibles desde mediados del siglo XVIII. En el difundido anhelo de integrar círculos de amigos, como en la voluntad de definir los límites del ámbito correspondiente a la pequeña familia, cobra vida el esfuerzo de la subjetividad burguesa para circunscribir una esfera íntima. En tanto ámbito privado, la intimidad provee un cauce para la efusión de los sentimientos, amenazados por los *subsumptive judgements* (Caygill) de la *ratio* absolutista. Por eso se espera que en los círculos ajenos a la corte florezca la verdadera *Mitmenschlichkeit*: como en ellos se prescinde de diferencias estamentales, los hombres podrán relacionarse como amigos y hermanos. Gellert intentó introducir el trato familiar y amistoso en la enseñanza⁷, y con sus *Briefe, nebst einer praktischen Anleitung vom guten Geschmack in Briefen* (1751) popularizó una “práctica burguesa” de la correspondencia en la que el género, despojado del ceremonial que lo había convertido en sello distintivo de la cultura aristocrática, se orienta a la expresión de los sentimientos personales. Pyra y Lange inician este renovado interés por la correspondencia con sus *Freundschaftliche Briefe* (1746); idéntico papel fundador les ha cabido en la tradición, popularizada más tarde, de editar conjuntamente los poemas del “círculo de amigos”: *Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder* (1745) es la obra inaugural del género. No solo es elocuente, en los dos títulos citados, la alusión a la amistad; también es sugestivo el carácter confesional que los autores buscan conferir a las obras: “Es sind Empfindungen des Herzen, die wir, ohne an die Kunst zu denken, su aufzusetzen suchten, wie wir sie fühlten” (cit. en Siegrist, 1979: 94). Ya se verá la importancia de este estudiado desdén por los recursos formales, y de la proclamación de sinceridad; aquí importa señalar que, con el culto de la amistad, se busca además oponer resistencia a la mercantilización de la literatura: las obras poéticas producidas en los “círculos de amigos” no solo encuentran sus receptores más directos en los miembros del grupo, sino que a veces el autor espera que los congregantes sean los únicos lectores: a partir de este deseo de inmediatez se explica que los primeros poemas líricos de Klopstock hayan circulado, durante mucho tiempo, en copias manuscritas.

Utopie, sondern eine anakreontische Schäferwelt voll Unschuld und Tugend, ein unablässiges Schwelgen im Küssen und Rosen, in sanft träumerischem Flötenspiel, in Glück und Wonne. Alles gesunde Markt fehlt; überall nur die dückelvollste Lüge und Unnatur” (Hettner, 1862: III, I, 115).

⁶ “Die Zeit Rousseau’s fand in Gessner’s arkadischer Traumwelt den dichterischen Ausdruck jener Grundstimmung, welche den Ausweg und die Rettung aus dem Jammer unbefriedigter und verderbter Gegenwart nicht in dem Ideal des ratlos fortschreitenden Kampfes und der vollendeten, frei menschlichen Bildung, sondern in der dumpfen Schlawheit vermeintlich uranfänglicher Naturzustände suchte (Hettner, 1862: III, I, 116).

⁷ “Gellert praktizierte einen neuen Unterrichtsstil: er verzichtete auf die ständische Sitzordnung im Hörsaal und redete alle Zuhörer als seine “theuersten Commilitonen” an; er wollte zu ihnen als “aufrichtiger Freund und treuer Ratgeber” und nicht als wissensmächtiger Professor sprechen - die *Mitmenschlichkeit* des Freundes kreises und die Liebesbindungen der Kleinfamilie sollten unter dem Signum der allgemein-menschlichen überständischen Moral, die er lehrte, in die universitäre Praxis integriert werden. Nicht, dass er real und explizit für eine generelle Aufhebung der Standesgrenzen engetreten wäre: er betonte vielmehr, dass jeder Einzelne von der Vorsehung an seinen Platz im Sozialgefüge gestellt sei. Lediglich hinsichtlich der Tugenden spielen Stand und Geburt keine Rolle: wahre Ehre und wahres Glück sind grundsätzlich allen erreichbar” (Siegrist, 1979: 89).

Pero entre la escuela de Halle y los anacreónticos existía una diferencia fundamental: como los suizos, Pyra y Lange no podían mostrar beneplácito ante la *anacreontische Heiterkeit*: las simpatías horacianas se detenían en la defensa de la vida retirada y rústica, obliterando los demás componentes epicureístas que, por su terrenalidad, ponían en peligro los anhelos de edificación. Los temores de los poetas de Halle ante las profanas *nugae* de sus aliados resultan excesivos cuando se considera la timidez de las propuestas de estos. Es característico de las condiciones sociales y culturales alemanas que la lírica anacreóntica, a pesar de su adhesión formal a la filosofía del *ars semper gaudiendi*, se mantuviese atada a principios morales contradictorios con sus ideales; no solo algunos de los miembros del círculo aluden al peligro de la poesía mundana: existen aun casos de arrepentimiento y adaptación a los principios de la poesía religiosa⁸. Esa tensión entre lo religioso y lo mundano explica la contradicción entre la búsqueda de modelos paganos en lo formal y la preservación de contenidos religiosos emparentados con la moral ascética. La vindicación de la lírica de Anacreonte y Horacio, sumada al despertar de un interés por los *scherzhafte Lieder* —que ya contaban con una tradición vernácula gracias a las imitaciones de Gray y Prior y de la *petite poésie* francesa— alentó parcamente el cultivo de una poesía secular y mundana. El entusiasmo no se vuelca jamás exclusivamente a la existencia terrena; por ello, con frecuencia el modelo horaciano solo provee pautas formales en la lucha contra el verso rimado, pero influye en la temática de los poemas de modo más mediado, y luego de múltiples y muy escrupulosas depuraciones⁹.

3. Pietismo y *Seelenkultur*

En la sección dedicada a los suizos intentamos esbozar la naturaleza y límites de la penetración en Alemania de la problemática del sentimentalismo. Nos remitimos a los análisis de Sauder, quien, en contra de buena parte de la tradición crítica precedente, no ve en la *Empfindsamkeit* un “pietismo secularizado”, sino la adaptación al suelo alemán de ciertas formas de experiencia desarrolladas por la burguesía europea y propiciadas por la Ilustración inglesa. Pero, al mismo tiempo, tratamos de precisar de qué modo esos principios propagados por el Iluminismo han sufrido, al implantarse en ámbito germánico, un intenso cambio, a causa de la orientación preponderantemente teológica de la cultura allí imperante. Este fenómeno no deja de suponer una reedición de lo ya sucedido en tiempos de la Reforma: los análisis de Leo Kofler (1971) han mostrado que la penetración en Alemania del pensamiento

⁸ El caso de Uz es por demás curioso: “Auch Uz erfuhr, dass es gefährlich sein konnte, Liebe und Wein zu besingen, wenn es zur selben Zeit Leute gab -das waren Bodmer und seine Anhänger-, denen daran lag, dem Lesepublikum gegenüber vor allem christlich-religiöse Anschauungen als Gegenstande einer erhabenen Dichtung zu behaupten. Bodmer, der Gleim alter Kontakte wegen schonen musste, hetzte seinen damals noch gelehrigen Schüler Wieland auf den armen Uz, der ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt (um 1755) begonnen hatte, geistliche Lieder zu schreiben - ein tragikomischer Fall der Literaturgeschichte” (Zeman, 1977: 145).

⁹ “Man wendete sich an Anacreon und jene tändelnden Kleinigkeiten, welche unter Anacreon's Namen auf uns gekommen sind, nicht wegen des Inhalts, sondern wegen der Form. Nachdem durch den Hinblick auf die Engländer dem Reim der Krieg erklärt war, meinte man für die Einführung und Ausbreitung reimloser Verse grade in dieser leichten und einschmeichelnden Dichtart das wirksamste Mittel zu finden” (Hettner, 1862: III,I,104).

humanista, desde el Renacimiento e incluso después, no ha llevado aparejados, como en Italia, el indiferentismo religioso y la afición por la felicidad terrena, sino un acentuación de las tendencias espiritualistas anteriormente vigentes; la resurrección de los estudios clásicos no hizo más que ponerse al servicio de la teología. A eso se debe que las figuras más relevantes del movimiento —Melanchton, Reuchlin, Hutten— sean humanistas *a la vez que* teólogos, y de ningún modo enemigos de la religión. El punto es que la teología ocupaba en Alemania el lugar que en Italia poseían los intereses mundanos; la coexistencia de la crítica social y el desprecio hacia el mundo existente con una esperanza mística en un más allá en el que se hallan resueltas las contradicciones de la actualidad, es uno de los rasgos típicos del *Zeitgeist*. El humanismo alemán debió pagar el precio de incurrir en el lenguaje y la temática religiosas, a fin de no perder todo contacto con la realidad de la época.

El humanismo italiano había visto en el clasicismo antiguo el fundamento ideológico, filosófico y artístico de una *Weltanschauung* profana, en la que tenían escaso lugar los preceptos cristianos. La cosmovisión es mundana e interesada en difundir el librepensamiento. En cambio, en Alemania el renacimiento de la cultura clásica se da de un modo confuso: por un lado, se recurre a los autores de la antigüedad para realizar una crítica radical a la Iglesia; por otro, la crítica se concentra en el poder temporal del catolicismo, al que se opone un culto intimista y apartado del mundo material y el poder político, con lo que el resultado es, paradójicamente, un recrudescimiento de los principios idealistas y ultramundanos. Así como el renacimiento del clasicismo coexiste con un fortalecimiento de la teología, el humanismo alemán presenta un rostro de Jano en el que alternan la crítica humanista (y luego ilustrada) a la religión, y una fundamentación idealista de la experiencia religiosa. Esta duplicidad aparece en Lutero: en la juventud de este, el pensamiento humanista es una de las influencias determinantes. El conocimiento de la filosofía renacentista despierta en él una crisis religiosa que se resuelve en una consolidación de lo religioso. En lugar de avanzar hacia posiciones racionalistas y librepensadoras, Lutero decide ingresar en la orden agustiniana, y en el momento de su crisis más intensa, cuando abandona la Iglesia para criticarla desde afuera, su proyecto concluye en la fundación de una nueva religión y de una nueva teología. Los mismos simpatizantes del humanismo que habían inducido en Lutero la oposición a la Iglesia, aparecen luego junto a este, como defensores de la Reforma. Tan equívoco como los demás aportes del luteranismo es lo que suele describirse como su principal innovación: el individualismo religioso, en consonancia con la propuesta de confiar la interpretación de las Escrituras a la consciencia del creyente. Kofler señala que a la exaltación de la libertad interior del cristiano se añade, en Lutero, la desconfianza ante el individualismo burgués; la libertad termina consistiendo en un valor interior, amoldable a cualquier clase de despotismo político: tiene entonces razón Marx cuando señala, en los *Philosophisch-ökonomisch Manuskripte* (1844), que Lutero trasladó el fraile al corazón humano.

El comportamiento del pietismo ante la filosofía ilustrada presenta afinidades con el del luteranismo frente a la doctrina humanista. Como en la Ilustración más reciente, en el pietismo las críticas

apuntan tanto a la ortodoxia religiosa como hacia un racionalismo que desestima el valor de la sensibilidad. Se proclama la insuficiencia del intelecto, y la necesidad de sustentar la propia fe en la *praxis pietatis* y en el sentimiento interior, en “el corazón”; las declaraciones de Spener –fundador del movimiento y autor del escrito programático fundamental, los *Pia Desideria* (1675)– insisten sobre la importancia de los *praktischen Principiis und Lebensregeln* como únicas soluciones para el cristiano, vista la inutilidad del saber teórico para resolver los problemas esenciales de la vida humana (“es mit dem Wissen in dem Christentum durchaus nicht gnug seye, sondern es vielmehr in den praxi bestehe”, cit. en Böckmann, 1949: 563). Las semejanzas con la prédica ilustrada se toman más notorias cuando se observa que las declaraciones a favor de la amistad, la soberanía de los sentimientos, la emancipación de la vida privada, coinciden con la crítica a la vida cortesana, el principal obstáculo para la subjetividad burguesa.

No sería inadecuado trazar un paralelo entre la condena de las reglas y del cartesianismo estricto llevada a cabo por la estética sensualista, y los gestos de repudio con que Spener y sus seguidores se enfrentan a las doctrinas de la Iglesia Católica y del luteranismo ortodoxo. En ambos casos existe –tal como habíamos observado en los suizos, en los que era intensa la influencia de Locke– el resguardo de la individualidad frente a la injerencia del ámbito estatal y cortesano. Las expresiones con que el pietismo manifiesta su rechazo de las *witzigen Köpfe*, como asimismo su atención al “hombre interior”, al “simple corazón” [das einfältige Herz], ofrecen testimonio del apremio para liberar las *facultates inferiores* del conocimiento claro y distinto y para sustraer la esfera de los sentimientos a las determinaciones de la *Polizeiwissenschaft*¹⁰. Sin embargo, los parentescos entre pietismo e ilustración no pueden ocultar las diferencias que existen entre ambas cosmovisiones: una de las bases de la discrepancia es la dispar concepción del sentimiento, puesto que para el pietismo abarca solo los estados internos, con exclusión la sensorialidad corpórea. Para entender esto, debe tenerse en cuenta el desprecio por la existencia física, que ha conducido al pietismo a ensayar las formas más variadas de represión de los instintos¹¹, pero también a desarrollar un misticismo destinado a obturar la atención a la existencia corporal. Esas inclinaciones ultramundanas se acentúan desde que Francke asume la dirección del movimiento; a él corresponden las descripciones de la revelación como *Durchbruch*, para lo cual el creyente necesita borrar

¹⁰ Böckmann indica que la crítica del racionalismo y la justificación del sentimiento nacen en Alemania gracias al pietismo, que por vez primera otorga relevancia a la esfera del sentimiento, totalmente desdeñado, según él, por el Iluminismo: “Diese Welt des Herzens, des Gefühls, des inneren Lebens war im siebzehnten Jahrhundert gegenüber der Selbstgenugsamkeit der christlichen Offenbarung zu keinem Eigenrecht gekommen; und auch die neue Aufklärungshaltung hatte für das dunkle Gefühl wenig Sinn, da allein die deutlichen und klaren Begriffe gelten sollten. Da ist es von entscheidender Bedeutung für die weitere literarisch-geistige Entwicklung, dass sich eine religiöse Bewegung ausbildet, die gegenüber alter Kirche und neuer Wissenschaft diese Instanz des Herzens zur Geltung bringt”. (Böckmann, 1949: 562). Pero afirmar esto equivale a ignorar la incidencia del sensualismo inglés y francés en la *intelligentsia* burguesa alemana; vale decir: significa ignorar el influjo de Locke, Hume, Dubos, Bouhours, Diderot, sobre pensadores tales como Lessing, Herder o Baumgarten.

¹¹ Así, se sabe que Zinzendorf exigía que, en el interior de la comunidad, los matrimonios se decidiesen por sorteo o por decisión de las autoridades: de ese modo se evitaría que los hombres se aproximasen a aquellas mujeres por las que se sentían sensualmente atraídos. Al mismo tiempo, también la mujer extraería ventajas de la determinación, puesto que, al casarse con un hombre que no la ama, sería salvada de los peligros de la carne.

toda consciencia del propio cuerpo¹². El complemento de estas posiciones es el repudio de la vida en sociedad: el objeto de los *collegia pietatis* es retirar a los fieles del contacto con el mundo y facilitar la comunicación con el “ser interior”; de esto resulta la recuperación de ciertas prácticas monacales de aislamiento y penitencia, y la formación de una “comunidad de iniciados” contrapuesta al resto de la sociedad¹³. La intención es adaptar a la religión protestante el quietismo propiciado en Francia por Fénelon, cuyos influjos sobre Francke son intensos (Francke ha traducido al alemán la *Éducation des filles*, 1678, publ. en 1687); en sus formas más extremas, como la desarrollada por Herrnhut y Zinzendorf, la búsqueda de aislamiento concluye en una franca aversión por las cuestiones de la vida pública¹⁴; en sus expresiones más moderadas, se pretende favorecer la apatía en materia de política y, por ende —puesto que solo se trata de una eventualidad de la vida terrena—, patrocinar la condescendencia ante los manejos del Estado prusiano. No debe sorprender que este contemplase con beneplácito el crecimiento de comunidades religiosas que, como la pietista, se encontraban aplicadas a la tarea de canalizar el descontento burgués ante las costumbres cortesanas en dirección a la vida contemplativa y la *Selbstbeobachtung*. Una muestra clara de simpatía de la monarquía prusiana por la religión de Spener es la conformidad brindada por Federico I para la fundación, en 1692, de la Universidad de Halle. Mehring ha aclarado que, en contra de las leyendas que presentaban a Halle como centro de “libre investigación”, las razones para el súbito éxito de la Universidad deben buscarse en su eficacia para inducir el desprecio por la vida material, como también en sus complicidades con el *Militärstaat*¹⁵.

En vista de lo anterior, se comprenderá el recelo del pietismo ante los espectáculos artísticos: baste con recordar los desvelos por expulsar de Halle a los comediantes, cuyas representaciones teatrales

¹² “Il [Francke] a tiré de ses ‘doutes’, de son ‘inquiétude’, de ce moment où la révélation qui s’annonçait s’était d’abord brouillée en lui, le principe d’un déchirement de l’âme pénitente, d’une sorte de mort à soi-même où le futur converti fait siennes la passion et la mort du Christ et mérite de ressusciter avec lui. La rigueur de cette discipline interne ne pouvait guère aller sans l’intention de se libérer du corps, de le réduire à des états de dissolution momentanée et d’inconscience” (Ayrault, 1961: II, 410).

¹³ “A la naïve sanctification de l’existence personnelle que Spener suggérait d’atteindre par des échanges de ferveur, dans une communauté d’élection, Francke faisait succéder l’ancien idéal de sainteté et ses formes traditionnelles. Sa discipline s’adressait aussi sûrement aux initiés, aux “clercs”, que la *praxis pietatis* de Spener à ces “simples laïcs” que Luther avait aimés; elle est devenue le fait des théologiens, et n’a guère débordé leur milieu que par l’enseignement” (Ayrault, , 1961: II, 411).

¹⁴ “Préoccupés d’atteindre à une véritable vie chrétienne, ils se trouvaient dans une rébellion implicite envers les formes d’existence collective -la cité, l’Etat- que la loi humaine détermine seule, et n’étaient donc l’objet que d’une tolérance précaire dans les lieux où ils s’établissaient; l’organisation du travail à l’intérieur de leur confrérie leur permettait, par ailleurs, de subsister globalement dans une relative indépendance, malgré les persécutions et la vie errante” (Ayrault, , 1961: 413-414).

¹⁵ Ermöglicht[...] wurde die Gründung der Universität Halle durch die Aufnahme des Christian Thomasius und der Pietisten in Preußen. Nur daß diese Aufnahme mit “freier Forschung” und dergleichen schönen Dingen wirklich auch gar nichts zu tun hatte. Der Pietismus war nichts als die religiöse Widerspiegelung des grauenvollen Elends, das der Dreißigjährige Krieg über die Nation gebracht hatte; durch ihn erklärten sich die bürgerlichen Klassen vor aller Welt für Bankerott, sie wollten gar nichts mehr mit der Erde, sondern nur noch etwas mit dem Himmel zu tun haben. Insofern trat der Pietismus in einen gewissen Gegensatz zu dem Luthertum, das den bürgerlichen Klassen wenigstens noch die eine irdische Aufgabe zuwies, ein Fusschemel der fürstlichen Herrlichkeit zu sein. Allein sobald die bürgerlichen Klassen sich wieder ein wenig auf Erden umzusehen begannen, mußte der Pietismus ein fast noch beschränkter Gegner dieser “freier Fors-

podían “perturbar” a los alumnos de la Friedrichs-Universität. De esto se sigue una actitud ambigua ante la literatura: por un lado, la poesía, en cuanto gratificación de los sentidos, puede ser sometida a acusaciones de frivolidad e impudicia idénticas a las que se formulan contra los espectáculos; por otro, si, según demuestran las Escrituras, la divinidad se ha servido de medios “literarios” para difundir su mensaje, no es posible negar su validez como instrumento de edificación¹⁶. De ahí la abundancia de confesiones, relatos de vida, autobiografías edificantes (la más difundida es la de Francke), compuestas con el fin de estimular la conversión o encender el fervor religioso.

La superposición entre la forma (y, en alguna medida, los contenidos) de las confesiones, y los rasgos genéricos del diario íntimo, hace de aquellas un atractivo elemento de lectura para el público burgués, en épocas en que la narración en primera persona y la novela epistolar se constituyen como géneros de moda¹⁷. El impulso para estas dos formas se encuentra en la novela burguesa de Inglaterra y Francia, que ha sido gestada en relación íntima con la ideología ilustrada. Baste con señalar lo que ocurre con la novela epistolar: si, por una parte la narrativa de Richardson apenas resulta imaginable sin la influencia previa la filosofía ilustrada inglesa, por otra, también el autor de *Pamela* (1740-1741) y *Clarissa* (1748-1749) ha despertado ecos en el Iluminismo francés: baste con recordar el “Éloge de Richardson” de Diderot, o *La Nouvelle Heloise* (1761) de Rousseau. La complejidad del desarrollo alemán del género se puede comprender cuando se toma en consideración el *Werther* (1774) de Goethe: si bien en la novela goetheana se traslucen influencias de la literatura burguesa e ilustrada —y en ese sentido tiene su cuota de razón la crítica de Lukács, cuando afirma que el *Werther* es una de las más claras expresiones del Iluminismo alemán—¹⁸, también hay que decir que ella ha recolectado declaraciones aprobatorias entre círculos pietistas (entre ellos, Lavater) que vieron en la obra una *historia morbi*. Si bien esta lectura necesitaba atribuir propósitos edificantes a la novela, algunas declaraciones del propio Goethe parecían suministrar imprecisas confirmaciones. Pero estos argumentos permiten poner en claro que las seme-

chung” und in weiterer Folge [...] ein fast noch devoterer Fürstenknecht werden, als die lutherische Orthodoxie jemals gewesen war (Mehring: 1953: 274).

¹⁶ Valga señalar que, sin embargo, se podía responder parcialmente a esta última observación con argumentos de Spener, quien había dicho que la lectura de la Biblia —en la que se apoyaban con arrogancia los instruidos— no es garantía de encuentro con la verdad, la cual solo se obtiene gracias a la *Selbsterforschung*.

¹⁷ “L’autobiographie édifiante évoluait ainsi vers le journal intime qui fourmilla, à côté du roman par lettres né de la vie de société, et parfois en étroit accord avec lui comme dans *Werther*, le moyen d’expression le mieux adapté à une nouvelle connaissance de l’homme, à la psychologie de ces singularités individuelles que le piétisme ramenait de ses cheminements sur les “voies intérieures” (Ayrault, 1961: 420).

¹⁸ Lukács considera como una leyenda histórica los esfuerzos de la burguesía posrevolucionaria por incluir al *Werther* entre los principales legados de la literatura romántica, y para ello menciona justamente los influjos de Richardson y Rousseau, cuya conexión con la ideología ilustrada olvida o desdeña la historiografía literaria burguesa. Luego, Lukács agrega la siguiente aclaración: “Die intelligenteren Reaktionäre spüren freilich etwas von diesem Widerspruch. Sie wollen aber die Frage dadurch lösen, dass sie bereits Rousseau in einen ausschliessenden Gegensatz zur Aufklärung bringen, aus ihm einen Ahnherm der reaktionären Romantik machen. Bei Richardson selbst versagt aber auch diese “Weisheit”. Richardson ist ein typischer bürgerlicher Aufklärer gewesen. Sein grosser europäischer Erfolg spielte sich gerade in der progressiven Bourgeoisie ab; die ideologischen Vorkämpfer der europäischen Aufklärung, wie Diderot und Lessing, waren die begeistertsten Verkünder seines Ruhmes” (Lukács, 1947: 18).

janzas y superposiciones entre la *Weltanschauung* ilustrada y la urdida por el pietismo proceden de que ambas no solo se asientan en un mismo sustrato social, sino de que lidian por apropiarse, por caminos diversos, de la subjetividad burguesa. Para el pietismo, el objetivo es propiciar la pasividad: los impulsos que podrían haberse canalizado en la transformación social se estancan en la experiencia interna

4. La retórica restringida: Affektrhetorik y Sublimidad

La vinculación del tratado de Pyra con la tradición retórica no debe parecer arbitraria: ante todo, porque buena parte de sus argumentos proceden de la retórica pietista, pero también porque *Über das Erhabene* manifiesta una singular abundancia de recursos persuasivos; el propósito que condujo a Pyra a componer su tratado es obtener la adhesión del lector a una causa que, por el momento, es minoritaria, pero que cuenta con posibilidades de crecimiento. Esa búsqueda de persuasión es la que hace que no siempre resulte posible fijar una línea de demarcación neta entre las auténticas convicciones de Pyra y las estrategias adoptadas para atraer la ascética sensibilidad de sus lectores hacia la literatura. Presumiblemente, tanto él como Lange no debían de admitir de buen grado algunas determinaciones institucionales, puesto que su deseo era expandir el exiguo lugar acordado a la sensibilidad artística. Sin embargo, tampoco puede decirse que sus posiciones fueran muy avanzadas; prueba de ello es el tono de contrariedad que adopta Lange ante las incitaciones de Bodmer para que componga una obra dramática: “Aber bedenken Sie nicht daß ich ein Pietist sey, ich bin aus Halle. Alle Tragödien sind heidnisch sündliche Dinge. Ich bin noch dazu ein Prediger” (cit. en Zelle, 1991: 18). Sería atinado decir que la determinación de ampliar la sensibilidad artística del pietismo asumida por los autores del *Tempel der wahren Dichtkunst*, redundaba en una reducción del territorio de la literatura, a fin de que esta resulte apropiada para las exigencias de la teología. No solo se busca sustraer la poesía a los usos profanos, sino realizar el doble designio de estetizar lo sagrado —a través del estilo elevado— y sacralizar la estética —dilatando el alcance y la trascendencia de la sublimidad en el interior de dicha disciplina—. ¹⁹

La “poética” pietista se había mostrado hostil ante el exceso de ornamentos y fórmulas retóricas propios de la poesía barroca. Fiel a la tradición luterana, el pietismo no ha dejado de contemplar a la retórica con escepticismo. No solo vio en ella un remanente de la cultura pagana ²⁰ ante el que ya los

¹⁹ “Was die Religion an Offenbarungscharakter im Zuge der Aufklärung verliert, gewinnt der Schriftsteller an ‘dichterische[r] Heiligkeit’ und ‘poetische[r] Unfehlbarkeit’ hinzu. Der Ästhetisierung des Sakralen entspricht eine Sakralisierung der Ästhetik” (Zelle, 1991: 18).

²⁰ Los documentos culturales del paganismo —como, en general, toda clase de sabiduría mundana— suponía para el pietismo un agente perjudicial para la edificación del cristiano; solo la renuncia a la cultura no cristiana podía granjear al creyente el contacto auténtico con la verdad, a la vez que propiciar el descubrimiento de un lenguaje simple y no afectado. La siguiente historia edificante de Stierlin constituye un ejemplo cabal de la actitud pietista ante el saber: “Ein gelehrter Lehrer hatte einen Ekel an der Einfalt des Vaterunsers und dem apostolischen Glaubensbekenntnis, seine Freude und Ergötzung war vielmehr in dem verschraubten, spitzfindigen Reden der Weltweisen, in den anmutigen Blumen der beredten Redner und was aus der Heiligen Schrift ihm beliebte, was das, so man eine neue, subtile Frag daraus formieren und der Wahrheit des göttlichen Worts und Lauterkeit des Glaubens widersetzen könnté. Das Gebet müsste in hohen, ungemeynen Worten vor-

primeros cristianos habían mostrado recelos²¹; también supo aprovechar para sus fines los argumentos más divulgados y tradicionales —de remota raigambre platónica— en contra de la elocuencia. Si se une a ello el antiintelectualismo luterano, podrá comprenderse cómo se articulan los prejuicios antirretóricos del pietismo: por un lado, existe una aversión hacia los *colores* y *ornamenta*, es decir, hacia los componentes sensualistas y decorativos que acercan el discurso a la seductora belleza; por otro, se mantienen apartados con igual cautela los dispositivos argumentativos correspondientes a la *probatio*, sobre la base de que el contenido de verdad de un discurso no puede medirse por su coherencia lógica: la sutileza de los razonamientos no es efecto de la probidad moral, ni de la iluminación divina, sino de la inteligencia del autor, de la capacidad de este para emplear en su beneficio la razón —a la que Lutero comparó con una ramera—. En uno y otro caso, se recusa la utilización del discurso como instrumento para la adulteración de los sentimientos y el engaño. Lo llamativo es que estas objeciones no apuntan a la descalificación de la retórica *in toto*, sino a gestar un nuevo ideal de elocuencia, depurado del interés por los adornos y figuras, tanto como de la atención a los razonamientos abstrusos. En su “versión pietista”, la retórica pierde todos aquellos aspectos que la emparentan con la poética o con la lógica, y pone el énfasis en los factores subjetivos y psicológicos, vinculados con la expresión de sentimientos personales y la conmoción del auditorio —ante todo, *ethos* y *pathos*—. Como se busca conducir al hablante a una expresión sincera y sin adornos, la doctrina deberá ser simple y comprensible, rehuir el rebuscamiento e incluir reglas prácticas, carentes de sutilezas²². Quedan así sentadas las bases para la fundación de una *retórica de los afectos*, contrapuesta al refinamiento barroco y liberada de la rémora de las figuras:

Der kraftvollen antiken auf Wirkung bedachten Affektrhetorik, die auf ‘affectuum commotionibus & temperaturis’ beruhte, d.h. auf dem Widerspiel zwischen heftigen und sanften Affekten, dem *pathos* und *ethos*, und die eine natürliche und freie Art der Disposition anwandte... steht die zeitgenössische Regelrhetorik gegenüber, die ‘totum negotium in periodorum formatione, aetiologiarum tortura, amplificationum & dispositionum frigescentibus regulis’ sucht. Das traditionelle Bild von den rhetorischen Figuren als ‘Maschinen, die die Burg der Affekte erobern’... gewinnt neue Prägnanz: ‘Aridos quidem & elumbes consuetarum dispositionum illustrationumque modos regnare, ubique videmus: sed ubi sunt persuadentium argumentorum animos perfingentes machinae, ubi sunt affectuum rebus & personis accomodatorum commotiones?’ (Brey Mayer, 1991: 130)²³.

getragen werden, sonst war es nicht anständig. Nachdem er aber in eine langwierige Krankheit gefallen, suchte er sein Vaterunser und Glauben wieder herfür sanne denselbigen nach und anstatt des vorigen Verdrusses bekam er einen solchen Lust, dass ersy allen Schullehrern, allen Rednern, Weisen und Klugen der Welt vorzoge” (cit. en Sperber, 1930: 500-501).

²¹ “[...]enchaîner tout en triomphant non pas par la force brutale, mais par la ruse et par des mots doux-, la chute dans le péché du genre humain est envisagée par les premiers chrétiens comme le résultat de la dialectique et de la rhétorique habile du diable. Celui-ci, sous la forme du serpent -*serpens autem erat callidior cunctis animantibus*- a corrompu d’abord Eve, par des paroles séduisantes, ensuite, grâce à l’aide de celle-ci, Adam aussi, qui mordra le fruit défendu” (Florescu, 1982: 14).

²² G.E. Behmayer -quien, como miembro del Leipziger Collegium Philobiblicum, tuvo como alumno a Pyra- indica, en un breve escrito programático compuesto para el *Budissinischen Gymnasio*: “Nach den Sprachen ist in den Schulen nichts nöthiger als eine angenehme und unaffectede Beredsamkeit[...]ein Gelehrter mit allen seinen Wissenschaften nur so viel GOTT und seinem Nächsten zu dienen capabel ist; als er mit Mund und Feder vorzubringen sich geschickt befindet. Wie aber meines Erachtens in der gantzen Oratorie alles 1) auf kurtze und zulängliche Regeln; 2) auf eine stete und fleissige Praxin ankommt”. (cit. en Brey Mayer, 1991: 129).

²³ Las citas que aparecen en el texto proceden de la *Idea eloquentiae nov-antiquae* (1711) de Müller.

El ideal es, entonces, eliminar la ampulosidad barroca²⁴ y regresar al *güldene Zeit* previo a la caída en la moderna barbarie; tal como afirma Müller: “Also ist das Aelteste wahrhaftig das Beste: Und die allerältesten Sitten sind würcklich die allerherrlichsten Wolte GOtt wir könnnten von allen Menschen auf der Welt sagen: Moribus antiquissimis! Menschen von ältesten Sitten!” (cit. en Breymayer, 1991: 135). Es significativo que la entera empresa de la Reforma sea interpretada incluso, según afirma Martin Schmidt, como un retorno a las fuentes originarias de la civilización –movimiento del cual participa la fundación de una retórica de los afectos– (cit. en Breymayer, 1991: 136).

Todo caso, todo aquel que buscara, en el campo de la poética, una categoría que aunase la aversión por las reglas del pensamiento discursivo con la hostilidad por la belleza material de las imágenes poéticas, tenía que dar con la sublimidad: aquella experiencia en la que, desde Longino, aparecen conjugadas la austeridad formal y la *simplicitas*, la efusión de los afectos y el fervor religioso, el *furor poeticus* y la paralización de las facultades intelectuales. En lo sublime también se ve encarnada –según hemos visto en los suizos, y tal como tendremos ocasión de ver luego en Winckelmann, Mendelssohn o Kant– la prioridad del contenido por sobre la forma, también sostenida por la doctrina pietista. Cabe recordar que, en materia de estilo, el propio Lutero había expresado desconfianza, no solo ante el formalismo, sino incluso ante las complacencias más tímidas en la forma, en las que veía un peligro no menos serio que el del intelectualismo²⁵. A estos antecedentes responden las alusiones de Pyra a “las palabras de Pablo”, es decir, a las expresiones empleadas por el apóstol para condenar la sabiduría sustentada en el lenguaje de los hombres antes que en el espíritu. Pablo no solo afirma que el reino de Dios consiste en la virtud y no en la locuacidad²⁶; también asegura que sus declaraciones no se apoyan en discursos persuasivos, sino en el espíritu y en la fuerza²⁷. Lo que equivale a decir: *res sine verbis*. Pyra pone cuidado en señalar que las ideas expuestas en la Primera Epístola a los Corintios –a las que un lector superficial podría recurrir para impugnar la elocuencia– aportan nuevas razones a favor de su teoría, ya que en dicho pasaje solo se alude a la “falsa oratoria” de los griegos: “Paulus Worte schlagen ohne Zweifel nur die damals schon sehr eingerissene falsche RedeKunst der Griechen. Denn in seinen Schriften lieget die wahre Hoheit allenthalben deutlich am Tage; wie wohl sie wenige erkennen” (Pyra, 1991: 54). Pyra está persuadido de la existencia de un lenguaje elocuente de orden diverso al que Pablo censura, en el que las palabras se limitan a traducir la riqueza y variedad de los estados anímicos y donde, por tanto,

²⁴ Entre los mayores aportes de Muller se encuentra, según Breymayer, “die Überwindung barocken ‘Schwulstes’ durch Rückgriff auf ältere Sprachstadien”; las expresiones de Müller que cita a continuación son más que sugestivas: “Praestat veterem Teutonicae linguae majestatem, quantum licet, *reducere*[...], & ab histrionica, barbara, tumidaque plurium dicendi ratione nobis abstinere” (Breymayer, 1991: 134).

²⁵ “Le critère selon lequel Luther hiérarchisait les trois grandes personnalités contemporaines du Nord est plus que significatif: *verba sine res Erasmus; res et verba Philippus (Melancton); res sine verbis Lutherus*” (Florescu, 1982: 140).

²⁶ Véase *I Cor.*, 4, 20. En la Introducción al tratado de Pyra, Zelle remite equivocadamente a *I Cor.*, 4, 2 (aunque puede tratarse de una errata).

²⁷ Véase *I Cor.*, 2, 4.

no resultan afectadas la sinceridad ni la rectitud de estos. Es ese el estilo del que se han servido las Escrituras y el que ha celebrado Longino; es, al mismo tiempo, el que deben emplear la oratoria y la poesía elevadas.

5. Sublimidad y 'simplicitas': el ejemplo de las Escrituras

Pyra sabe que una de las previsibles objeciones contra sus propuestas es que se encuentran cimentadas en una teoría pagana. Trata de responder a ello, en primera instancia, mostrando que la proclividad humana a la elevación, pregonada por el *De Sublimitate*, es resultado de una decisión divina y está puesta al servicio del bien. El hombre está determinado para la elevación; es, de entre los seres del universo, el único que desprecia la inacción y busca una perfección utópica. Las representaciones imaginarias de la grandiosidad y excelencia, según suelen aparecer en obras literarias, tienen que incentivar en el hombre esas cualidades. Prueba de ello es que la divinidad ha recurrido en las Escrituras a medios discursivos para figurar el vicio y la virtud, y para inducir en el hombre el cultivo de esta:

Wozu hat er seine geheiligte Schriften Menschen eingegeben, und vorlegen lassen, als Sterbliche göttlich tugendhaft and glücklich zu machen? Wie sind denn seine annehmungswürdige Unterweisungen beschaffen? Abschilderungen von Gott, seinen Eigenschaften, und Werken, von den frommen und ihrer Glückseligkeit! Was vor schreckliche Bilder von den Lasten und ihrem grausvollen Unglückel! Soll denn das nicht nützlich seyn, was der weiseste, als ein Mittel, seine seeligen Absichten zu treffen, erwehlet hat (Pyra, 1991: 51-52).

Son indefinidos los medios de los que puede servirse la imaginación para fomentar la rectitud. A diferencia de la verdad, que solo puede ser representada en el intelecto bajo un único aspecto, el bien moral admite personificaciones variadas²⁸. Fuera de eso, de Dios solo puede hablarse en un estilo elevado –y Pyra tilda de necios a quienes piensan que es posible emplear un lenguaje distinto para referirse a la divinidad–²⁹. La segunda estrategia para fundamentar la nobleza del *De Sublimitate* consiste en establecer semejanzas entre la teoría y la composición longinianas y el estilo bíblico. Una vez demostrada la importancia de lo sublime para la literatura y la retórica, como asimismo la elevación del texto sagrado, Pyra declara, basándose en Porfirio, Eunapio y Boileau, la sublimidad del tratado de Longino³⁰ y la dignidad moral del autor³¹. Otro argumento a favor del teórico antiguo es la mención del Génesis como modelo de sublimidad: la alusión al *fiat lux* basta para garantizar la sabiduría de Longino y la utilidad de su tratado: “Vor allem hat er sich durch seine scharfsinnige Anmerkung über die Stelle aus der Schöp-

²⁸ “Vor den Verstand gehört das wahre. Dis ist in sich nicht mehr als eines; und ihr würdet es falsch vortellen, wenn ihr es anders vorstelletet. Aber das Gute das vollkommene, kan- von mehr als einem Verhältnisse bezeuget werden. Es kan- anders seyn wie es ist. Das wahre ist notwendig das gute und vollkomne zufällig, wo man es nur an dem erschafnen findet (Pyra, 1991: 52).

²⁹ “Verwegne Sterbliche! die von Gott anders als hoch zu denken anders als hoch zu reden sich erkühnen! Redner und Dichter müssen von dieser ihrer Schuldigkeit überführet seyn” (Pyra, 1991: 52).

³⁰ “Dis ist um so viel mehr zu bedauern, wofern man auch schon vielleicht die Sachen selbst bey andern finden könnte, doch sie nirgends so schön und vortreflich wiederfinden kan-: denn dis giebt ihm fast den Rang für allen KunstLehren, dass er von seiner Kunst, ja von dem hohen und bewundernswürdigen selbst hoch und bewundernswürdig geschrieben und also selbst das herrlichste Exempel von seinen Regeln geworden ist” (Pyra, 1991: 54).

fungsGeschichte, einen besondern Ruhm und Beyfall fast bey allen Gottesgelehrten verdienet. Ihre Billigung hat mich einsehen lassen, dass man sich nicht an dem heiligsten Worte versündige, Wann man seine Hoheit bewundre” (Pyra, 1991: 54). La equiparación de la Biblia con un tratado pagano podía provocar escándalo en lectores piadosos; idénticas reacciones puede despertar la subordinación de la sublimidad bíblica a los veredictos de la sapiencia mundana de Longino:

Aber das Hohe in der Biebel, und noch darzu nach der Anleitung eines Heiden zu suchen, welch ein Gräuel wird das bey Leuten heissen müssen, die immer auf die Einfalt dringen! Wie wohl es manchen schwer werden dürfte sich deutlich zu erklären was er dadurch versteht. Wie wenig werde ich Ablass von ihrem Eifer zu hoffen haben? Allein hat den— dis himlische Buch nicht, nach dem Geständnisse aller verständigen Gottesgelehrten, mit den weltlichen Schriften die Eigenschaften einer guten Schreibart gemein? Diese müsset ihr nach dem Masse der Vernunft beurteilen und ihr hat Longin gefolget (Pyra, 1991: 54).

Pero los amantes de la *simplicitas* no necesitan mantener ante Longino las reservas que exigen otros autores del paganismo, sobre todo porque no existe contradicción entre elevación y simplicidad: “Dafem sie sich aber einbilden dass zwischen der Einfalt und Hoheit ein gänzlicher Widerspruch walte, so kan ich Ihnen alle Versicherung voraus geben, dass sie durch diese Meinung ungemein sind getäuschet worden” (Pyra, 1991: 54-55). No obstante, Pyra comprende la insuficiencia de sus argumentaciones. El recto discernimiento de la elevación no puede ser solo resultado de razonamientos teóricos ni de disquisiciones abstrusas; para entenderla, es ineludible que el sentimiento de lo sublime nazca en el espíritu del individuo, tal como surge en el alma del creyente la fe en la verdad revelada por las Escrituras. El paso siguiente de Pyra consistirá en trazar una “autobiografía edificante”, gracias a cuya exposición puedan los lectores disponer de un ejemplo y estímulo para sus propias búsquedas.

6. El encuentro con lo sublime: las etapas de una revelación

Desde Spener, el culto pietista se había distinguido por su insistencia en el carácter imprevisible y fortuito del encuentro con la verdad religiosa. La trascendencia de este dogma basta para destacar el carácter introspectivo e intimista de esta variante del protestantismo, puesto que en ella el nacimiento de una fe auténtica depende de la receptividad de los creyentes y de la decisión divina de provocar la conversión, sin que importen los rituales externos o las ceremonias públicas y oficiales. Pero si se desdeña por aparente y vacua la gestualidad del catolicismo, tampoco se recomienda la pasividad absoluta; la introspección que el pietismo predica, a diferencia de otras expresiones de quietismo religioso, exige una ocupación constante del creyente, una perpetua atención a los movimientos internos de la consciencia, con el fin aprovechar aquellas oportunidades que ha determinado la Providencia para el surgimiento de la revelación³². La práctica de la piedad se reduce a una sola ocupación, aunque constante y obsesiva: la

³¹ Pyra confunde al autor del *De Sublimitate* con el *rhétor* Cassius Longinus (210-273 de nuestra era); la confusión era corriente en la época.

³² “A l'exaltation du moi, que représentait l'expérience religieuse prise comme une totalité, devait correspondre une observation patiente et presque objective des mouvements du moi durant cette expérience prise en chacun de ses moments. Là

indagación del propio espíritu, actividad que, en su enaltecimiento de la paciencia y la atención escrupulosa y contemplativa, acaba por asemejarse a las condiciones de la investigación científica. El hallazgo de la verdad es la coronación de una serie de tentativas infructuosas, y la vigilante constancia del creyente se convierte en impulso para obtener la fe, como también en ejemplo capaz de inducir en los neófitos el valor necesario para emprender la exploración. La revelación es, entonces, el premio a la paciencia; en la conocida predilección de las comunidades pietistas por las autobiografías edificantes pueden verse plasmados tanto el ideal intimista cuanto la exhortación a una alerta expectativa.

El acercamiento a la “verdad” descubierta y expuesta por Longino es desarrollado por Pyra en términos que se asemejan a la experiencia de la conversión religiosa, tal como había sido concebida por Francke y sus seguidores. Pyra despliega, bajo la especie de una confesión autobiográfica, las sucesivas etapas de su “encuentro” con el *De Sublimitate*: la palabra de “Longino” —el ejemplo más conspicuo del discurso elevado— no ofrece fácilmente al lector sus significados más profundos. La lectura de la “letra” del tratado no basta para acceder a su “espíritu”, a su originalidad esencial, que puede sustraerse a los esfuerzos de acercamiento, imponiendo una resistencia que no será allanada a través de los métodos racionales de interpretación. La única esperanza consiste en retrotraerse a la interioridad, y aguardar a que el sentido aflore naturalmente; aunque esta generación espontánea de los significados no exima al lector de insistir en sus investigaciones. El nexo causal entre la busca y el encuentro supone un componente providencial, un *je ne sais quoy* al que Pyra no hace referencia. Después de su primera lectura, en que la luz enceguedora vertida por “Longino” lo confunde y lo turba, el poeta decide recurrir a la ayuda de críticos (Bodmer y Breitinger), cuya asistencia, aunque valiosa, no logra que se produzca la revelación. Expone luego sus pensamientos y dudas en conversaciones con un amigo —sabemos que se trata de Lange— y es entonces que se produce la *anagnórisis* que le hace posible volver al texto y reencontrar a Longino en las propias palabras longinianas. Pyra descubre las falencias de la letra del tratado, que solo pueden ser subsanadas a partir de la revelación espiritual de la Elevación: “Es dünkte mir dass nicht genug Abteilungen gemacht worden, dass verschiedne Theile nicht genug Licht hatten, ja daß auch viele Bilders anders zu stellen wären” (Pyra, 1991: 55).

Lo sublime es, pues, el resultado de la *Selbsterforschung*: el individualismo e irracionalismo de esta proposición —ya que no existe forma de sujetar la experiencia bajo reglas generales: existen tantos géneros de sublimidad cuantos espíritus que la experimentan— va de la mano de las inclinaciones particularistas del pietismo. Uno de los riesgos que amenazaron la religión ya en Spener ha sido el de la disolución de los grupos religiosos por efecto de la desmesurada insistencia en el intimismo de las ilumina-

encore il y avait chez le piétiste une forme d'activité par rapport à la contemplation quiétiste; il était en permanence aux écoutes de soi-même. Son attente d'une révélation dont il se savait en puissance le dépositaire s'accompagnait d'un travail conscient: analyse de soi, réflexion sur soi, introspection appliqué toujours davantage à la matière la plus secrète” (Ayrault, 1961: II: 420).

ciones: “En mettant le poids de l’illumination à venir sur la conscience personnelle, le piétisme était un appel permanent à la singularité spécifique de chaque homme. Il allait donc dans le sens d’une fragmentation de la religion en autant de religion que d’individus” (Ayrault, 1962: II, 419). La conminación a encontrar la verdad en la propia consciencia puede conducir a un individualismo exagerado, y al desmenuzamiento de la comunidad en experiencias personales. Ya Spener había intentado frenar las tendencias separatistas que se encontraban implícitas en su propia doctrina, pero a partir de Francke el individualismo religioso se convierte en norma. Las repercusiones del repliegue hacia la interioridad pueden verse en el cambio de actitud respecto de la Biblia: en ese plano, las maniobras del pietismo son las contrarias de las tendencias por entonces en boga en materia de exégesis. En momentos en que la aplicación del análisis filológico sobre la base de principios racionalistas socava la autoridad del texto bíblico, el pietismo subestima el valor del estudio de las Escrituras por las razones contrarias, es decir: porque ve en ese ejercicio una subordinación a la letra y un olvido de la “sustancia” del cristianismo³³. En todo caso, la única utilidad que el pietista ve en esa lectura es la posibilidad de obtener, gracias a ella, la vivencia de la iluminación interior que lo salvará. En razón de esto, se comprenderá la astucia de las propuestas de Pyra: al relacionar al *De Sublimitate* con la Biblia, no solo trata de explicar la eficacia de esta a partir de los criterios estéticos de aquel; también busca trasladar al Pseudo-Longino la relación personal que el pietismo había establecido con las Escrituras³⁴. En ambos textos, la “letra” representa un débil punto de partida; lo esencial es el trabajo que el *espíritu* del lector despliega para obtener la conversión. El componente material del texto (sus cualidades estilísticas, su “apariencia externa”) debe quedar subordinado a la “sublime” edificación espiritual: *littera occidit, spiritum vivificat*.

Según Pyra, Longino provee una herramienta no menos provechosa que la palabra divina para evitar los riesgos del sensualismo poético y el rigor intelectual del racionalismo. Pero las posibilidades de que su mensaje dé frutos en el espíritu del creyente pertenecen al orden del milagro. Hecho que condice con la determinación pietista de trasladar los prodigios al interior del hombre:

Alors que la raison prétendait construire un univers logique, régi par des lois connaissables et où donc le miracle au sens de la Bible, le changement dans l’ordre des faits matériels, en pouvait plus intervenir, le piétisme transplantait le miracle dans l’homme, dans l’ordre des faits spirituels, dans les secrets de la vie intérieure; et, de cet asile encore soustrait aux investigations indiscretes de la raison, il lui permettait de se répandre à nouveau dans l’univers (Ayrault, 1962: II, 411).

³³ Ayrault señala como cualidad típica del pietista: “Il ne la lit plus [la Bible] pour elle-même, mais pour l’illumination qu’il attend et dont il sait que la vraie source est en lui, pour l’occasion donc qu’elle lui offre de se saisir dans sa richesse profonde, en tant que réceptable d’un divin qu’il faut seulement amener à se révéler[...]Le pietiste crédite la Bible d’une vertu oraculaire, mais il connaît l’oracle avant qu’elle ne le rende et la juge même sur son pouvoir de le rendre tel qu’il l’attend; il effectue à son usage une séparation, en elle, entre la lettre et l’esprit auquel vont exclusivement les sollicitations de son propre esprit” (Ayrault, 1962: II, 418).

³⁴ Por ende, habría que diferenciar las propuestas de Pyra de esos otros fenómenos de *contaminatio* -que habían comenzado a cobrar un desarrollo y vigor dominantes después del Renacimiento- entre los modos de leer los clásicos y la Biblia, y caracterizados por la aplicación, a ambos, de métodos nuevos y siempre enriquecidos de crítica textual.

Una decisión como esta contribuye al afianzamiento del espiritualismo en Alemania. No en vano apunta Ayrault que la privatización del milagro jugó un papel nada menor en la propagación de la teosofía, el cabalismo, la alquimia, que aprovechaban para sus fines la estimulación pietista del autoanálisis:

[...] comme elles [las ciencias ocultas] ramenaient toutes à l'unité du monde créé, et notamment à l'identité du "dedans" et du "dehors", elles suggéraient de porter dans un "royaume des esprits" le miracle appréhendé au cours de l'expérience intérieure. A partir d'un repliement de l'être sur son moi le plus secret, le piétisme allait durant tout le siècle pénétrer d'irrationalisme l'ensemble de la vie spirituelle (Ayrault, 1962: II, 419).

7. Las reglas generales de la composición literaria y la especificidad de lo sublime

Las observaciones formuladas por Pyra a propósito del arte de la composición literaria son una adaptación simplista de la semiótica leibniziana. Por comparación con los análisis estilísticos de un Lessing, sus reflexiones parecen pobres y abstractas: cualidades que se agudizan por la fragmentariedad y el desorden de la exposición. El punto cardinal de la argumentación es, de nuevo, la prioridad de *res* sobre *verba*: fiel a su desdén por lo formal, Pyra ve en las palabras simples signos de los pensamientos. A cambio, el significado es una sustancia superior y previa a las palabras, a la que se identifica con su "soporte material" —diríamos hoy: con su significante—³⁵; los vocablos funcionan como sombras cuya vida y movimiento proceden de los "corpóreos" pensamientos.³⁶ Estos se encuentran, a su vez, en relación de dependencia con los objetos externos, en la medida en que los pensamientos son "die Zeichen oder Bilder der Sachen". El encadenamiento de los pensamientos por la razón convierte, por su parte, en conceptos a los pensamientos aislados, y la función del lenguaje consistirá en proveer al hombre de un instrumento para reproducir en las almas de sus semejantes los *verknüpfte Begriffe* engendrados en el interior del espíritu; este mismo efecto lo consigue, por medios "mágicos", la escritura: "dis ist warlich eine Art von einer Zauberey, durch einige Züge der Feder, durch einige Tone, in des andern Seele Gedanken zu erwecken, ja alle Leidenschaften aufzubringen, und sie in volles Feuer zu setzen" (Pyra, 1991: 57). El arte de la escritura requiere de la armónica combinación de tres aptitudes:

1) *Sinnreich.*, es decir, la facultad para establecer comparaciones y descubrir similitudes y desemejanzas; "dieses giebt die Regeln der *bon mots*" (Pyra, 1991: 61).

2) *Scharfsinnig.*, la capacidad para encontrar detalles inadvertidos en una materia dada. En carta a Bodmer (26.5.1745), Lange la define con mayor precisión como la aptitud para encontrar razones argumentativas [verborgene Beweiß Gründe], y agrega: "Dieses giebt die Regeln der *demonstration*" (Pyra, 1991: 111).

3) *Tiefsinnig.*: la facultad de hallar las causas primeras.

La elevación del discurso se deduce de la sublimidad de los pensamientos y de los objetos designados, lo cual condice con el desprecio hacia la "letra"; un enunciado sublime refleja mecánicamente la elevación de las palabras, así como en estas destella la dignidad de sus significados y referentes:

³⁵ "Die Worte sind Zeichen der Gedanken, und erhalten ihre ganze Gültigkeit und ihren Wert von der Bedeutung" (Pyra, 1991: 56).

³⁶ Esta metáfora se torna todavía más confusa cuando poco después Pyra afirma -invirtiendo la asociación entre cuerpo y pensamiento-, que la relación entre palabras y conceptos es análoga a la que existe entre *Leib und Seele*.

Nach dem Character der Gedanken ist nach dem muss auch hernach der Character der Schreibart seyn wofem sie jene getreulich wieder vorstellet. Wo in hohen Vorstellungen alle Begriffe mit gemässe und geschickt verknüpfte Worte richtig vorgetragen sind da ist die hohe Schreibart und eine gleiche Beschaffenheit hat es mit den übrigen. Und es ist keine hohe Schreibart, wo nicht hohe Worte seyn (Pyra, 1991: 61).

Aun cuando Pyra concede que la musicalidad del lenguaje pueda incidir en la dignidad del discurso, no olvida aclarar que la grandeza debe provenir siempre del sentido subyacente: “Verblümte Worte aber giebt es eigentlich nicht an und vor sich. Den— das verblümte blühet erst aus der fremden Bedeutung hervor die sie erhalten, wan sie mit andern gleichsam zusammen gepflanzt werden” (Pyra, 1991: 58). Si se tiene en vista la tosquedad de estas reflexiones estilísticas, no resultará extraño que Pyra concentre su análisis en el estudio de las relaciones de contigüidad que las palabras establecen en el interior del enunciado; una palabra sublime proyectará su elevación hacia el resto del pasaje; por contrapartida, la abundancia de palabras “bajas” dañará la nobleza de los términos nobles:

Doch ist zu merken dass ein hohes Wort oft die übrigen adelt die mit ihm in Gesellschaft zu seyn gewürdiget werden; wofem sie nur sonst geschickt seyn die hohe Absicht des Urhebers, mit zusammen gestzten Kräften aus zu führen. Ja hohe Worte werden oft in der Gemeinschaft mit hinderlichen lächerlich, wie dis aus der comischen und scherzhaften Schreibart zu erkennen ist (Pyra, 1991: 61).

Pyra, quien había indicado que, para comprender lo sublime, era necesario que el sentimiento naciera antes en el alma del sujeto, asume la tarea de explicar intelectualmente la elevación; la capacidad para dar cuenta de los sentimientos internos aparece como la señal que distingue a las grandes inteligencias del *Pöbel*. El pensador que, distanciándose de este, sepa observar con objetividad sus reacciones, podrá exponer las causas de la elevación; el primer paso deberá ser el estudio de la consciencia ingenua, para ascender luego a la consideración de lo más “noble” y “elevado”. Por tanto, Pyra toma como punto de partida los empleos más habituales y llanos del término *elevación* [Hoheit]; no debe pensarse que el hombre corriente se engaña del todo cuando predica de un objeto o persona la sublimidad:

Wohlan, lasset uns versuchen, zu dem Hohen hinanzusteigen. Wir werden gleich auf den ersten Stufen den allgemeinen Gebrauch dieses Wortes in dem Munde der Menge nicht überhören dürfen. Dieser ist hierin gewiss von einem gültigen Ansehen: Denn das Hohe wird empfunden. Wo aber das innerliche Gefühle die ersten Gründe eingiebt, da pflegen meistentheils auch die Folgerungen eines ungeübten Verstandes getreu zu seyn. Ja weil es das Herz empfindet; so ist dem Mund so viel eher zu trauern; da der Pöbel hingegen, in Dingen, so Vorwürfe des Verstandes allein sind, oft mit den Blinden in Beurteilung der Farben, einerley Recht hat (Pyra, 1991: 63).

A diario, el hombre se enfrenta, en la contemplación de la Naturaleza o de las obras de arte, con objetos o cualidades cuyas dimensiones superan las medidas habituales y que despiertan en el espíritu la *sorpres*a [Verwunderung]; la cualidad por la que una cosa supera a las restantes, provocando admiración en quien la contempla, es la *elevación*. También se habla, en la vida cotidiana, de una sublimidad que no deriva de la desmesura física: “So höret ihr von hohen Personen hohen Thaten Tugenden pp reden” (Pyra, 1991: 63). Un paso más allá lo constituye el reconocimiento de los *Hobe Gedanken und Rede*:

Ich erinnere nochmals, dass in unser Seele sich sodann ein hoher Gedanke befinde wann wir uns eine Sache, in dem starken Glanze ausserordentlicher Vorzüge einbilden, und dass die Rede oder Schreibart sodann hoch ist, wann ich die würdigen Zeichen derselben so ordne, dass daraus mein Gedanke mit seiner vollen Kraft in die Seele des Leser leuchtete (Pyra, 1991: 63).

La principal cualidad de lo sublime es, como ya había señalado Longino, *das allgemeine Erstaunen oder Bewunderung*, por lo que entiende Pyra “eine Gemüthsbewegung die durch den Anblick oder die Empfindung und Vorstellung eines ausserordentlichen Vorwurfs erregt wird”. La conexión entre lo sublime y lo extraordinario no representa novedad, pero sí lo es la sentencia de Pyra de que el hablante solo alcanza el ápice de sus capacidades cuando combina las representaciones y conceptos; dicho de otro modo: la perfección implica fusionar la actividad de la *facultad de representación* [Vorstellungskraft] (orientada a la representación de objetos individuales) con la *capacidad abstractiva del pensamiento teórico*:

In den Vorstellungen erblickt die Seele Bilder der einzelnen Dinge in den Begriffen aber das Allgemeine, oder das Gechlecht aller einzeln Dinge. Wann ich Vorstellungen zusammen rechnete so würde ich das würckliche denken, wann ich aber Begriffe zusammen fügte, das mögliche. Ja es könnte durch die Vermischung der Vorstellungen und Begriffe dergestalt eine Zwitterart von Gedanken gezeuget werden [...] Und diese letzte Geschlechtslinie dürfte wohl die starkste seyn [...] ein Geist an Vorstellungen und Begriffen ist und so unterschiedlich als er sie nach seiner Fähigkeit und seinen Absichten zusammengattet, so häufige und so verschiedne Kinder oder Gedanken werden in seinem Schosse gebohren werden, die er dann durch Schriften oder Reden aus seinen Gränzen in die Welt (Pyra, 1991: 64–65).

Lo sublime nace cuando el poeta u orador deja de ofrecer en sus representaciones cuadros de la realidad visible, y se decide a atribuir a los objetos cualidades que estos no poseen en la vida habitual, o que, al menos, no presentan jamás en una medida tan elevada. Solo cuando conforma con eficacia tales imágenes inusuales, logra el artista excitar en sus lectores el sentimiento de lo sublime. Aquí se torna visible la ligazón entre el concepto vulgar de lo elevado y la sublimidad expresada por los artífices de la poesía y la elocuencia: un discurso será elevado cuando resulta imposible, (o al menos muy difícil) sobrepasarlo en la plasmación de lo sorprendente [das Bewunderungswürdige]; en consonancia con esta observación, Pyra ensaya su definición de la sublimidad: “Sie ist eine solche Ordnung solcher Worte welche einen hohen Gedancken mit allen seinen Begriffen dergestalt vorstellet, dass dadurch in dem Leser eben der vollständige Gedanke nebst denen daher fliessenden Veränderungen der Seele entstehen” (Pyra, 1991: 67). La experiencia de la elevación conllevará sensaciones diversas, de acuerdo con la naturaleza del objeto representado: 1) *Sorpresa* [Verwunderung], provocada por las acciones y palabras de los dioses, héroes y gobernantes, tal como puede verse en las obras de Homero y Virgilio; 2) *Asombro* [Erstaunen], producto de la representación de objetos, fuerzas y causas grandiosas; 3) *Terror* [Schrecken], producido por espectáculos patéticos, tales como los que pueblan los escenarios teatrales. El atributo de todas estas sensaciones es su alejamiento de los espíritus vulgares: “Dis alles erkennt man vor was ausserordentliches vor so was hohes dessen Gipfel Gemeine Geister zu erreichen verzaugen” (Pyra, 1991: 67). A lo que podría sumarse la inmaterialidad, dado que la más perfecta sublimidad resulta de la representación de seres incorpóreos; según indica Lange en carta a Bodmer:

Vermöge meiner Beschreibung kann ich natürliche Dinge, ein Schreckliches Ungewitter, ein zerstöhrendes gewaltiges Erdbeben etc. zur erhabenen Vorstellung gebrauchen. Menschliche Handlungen werden erhaben wenn sie in die Sphehre der Geister gesetzt werden. Das Erhabene ist allemal natürlich, aber es stehet an der aussersten Gränze der Natur. Gottsched hätte Miltons Teuffel nach der Geister=Welt betrachten sollen, so hätte er nichts abentheuerliches gefunden (carta a Bodmer del 16.5.1745. En: Pyra, 1991: 110).

8. Efectos de la ‘Querelle’: la polémica en torno a Homero

En la última sección de *Über das Erhabene* pueden verse los efectos que ha producido en Pyra la segunda *Querelle des anciens et des modernes*, es decir, aquella que ha enfrentado a Mme Dacier y a Houdar de La Motte. En el *Discours sur Homère* (1714) este había atacado a la *Iliada* y la *Odisea* con un entusiasmo comparable al desplegado anteriormente por la Dacier para celebrar las virtudes homéricas en el *Préface* a su traducción de la *Iliada* (1711). El *Discours* motivó la publicación de las *Causes de la Corruption du goût* (1714) de Dacier, y una respuesta de de La Motte —las *Réflexions sur la Critique* (1715)—. Pero pronto se suman las contribuciones de Terrasson, d’Aubignac, Fénelon, y el debate se extiende hacia las principales naciones europeas. Pyra se pronuncia a favor de Homero y de las opiniones de la Dacier, y en contra de la teoría “modernizante” de Houdar de La Motte. Si se considera el cartesianismo del autor del *Discours*, si se piensa en sus desvelos por adaptar el lenguaje de la poesía a una época en que, al parecer, todos los misterios habrían sido despejados gracias a la razón, podrá entenderse el desagrado de Pyra. Según este, la infancia de la humanidad se ha destacado por una mayor capacidad expresiva, y los modernos esperan sacrificar la poesía a la ciencia. Pero también habría que considerar que los argumentos de estos contra la rudeza homérica podían aplicarse con facilidad a la palabra bíblica; con razón se ha visto en esta fase de la *Querelle* una lucha entre la tradición cartesiana y la teológica:

Deux familles d’esprits s’affrontent: la cartésienne, por laquelle les belles-lettres doivent se renouveler, progresser avec la science; la théologienne, qui assimile primitif à naturel et s’en tient au dogme ou au rêve d’une langue adamique. Pour les esprits de la première famille, la société, en arrachant les hommes à la barbarie, polit les langues; pour les seconds, la société pervertit, dans leur naturel, l’homme et les langues. Les uns se toument vers l’avenir de la science; les autres se retournent vers la poésie et la voient décliner depuis Homère et la Bible (Belaval, 1958: 646).

Pyra recurre a términos religiosos para describir la actitud de los modernos: consecuentemente, Houdar de La Motte es presentado como sacrilego: “Die Prachtigen Palläste der Prinzen und Helden, die Herlichen Tempel der Götter an welchen alle die Majestätische Einfalt der grichischen BauKunst bewundert hatten riss er mit einer listigen Gottlosigkeit oder *Sacrilegio* herrunter” (Pyra, 1991: 68). Aun cuando el texto se interrumpe en medio de la confrontación entre de La Motte y Dacier, no es difícil comprender cuáles son las razones en que se fundan las simpatías y rivalidades de Pyra. Sobre todo porque, a los ojos de este, la atribución de “barbarie” a Homero debía aparecer como propia de una generación que prefiere la fastuosidad externa —la letra— a esa densidad de sentido y experiencia que es la sustancia del discurso elevado. Si Houdar de La Motte somete a crítica las “faltas de buen gusto” en que incurre Homero, es porque, para el crítico francés los “buenos modos” y la urbanidad de la edad presente han dejado atrás la rudeza de la antigüedad clásica. En el curso de la historia del encuentro con Longino, Pyra afirmaba: “Es gehet mit den meisten neuern Schriftstellern so wie den neuern Baumeistern, dass sie ja wohl manchmahl ein richtigeres verhältnüß heraus bringen aber doch selten die Einfältige Majestät der alten Kunst erreichen” (Pyra, 1991: 55). Y la “sencilla majestad” en la que

piensa Pyra es la misma con que soñaba el autor de *Der Noab*. Cabe agregar que, cuando Pyra invoca a Longino como ejemplo *a contrario*, no solo tiene en cuenta que Boileau se había servido de él como instrumento para influir en la Primera Querrela, sino que se apoya también en la letra misma del *De Sublimitate*, uno de cuyos componentes principales es el *topos* de la decadencia cultural.

La teoría de Pyra no tiene la amplitud y complejidad de los análisis de los suizos; hecho que, posiblemente, no se debe solo a la fragmentariedad del texto. Sin embargo, el tratado presenta detalles significativos para el análisis; es en sí sugestivo hallar en un tratado como el de Pyra, no ejerció incidencia sobre la posteridad –y que a su vez tampoco ha podido beneficiarse de una tradición vernácula precedente sobre lo sublime– las principales cualidades de la sublimidad alemana. Y la relación con Longino no basta para justificar las recurrencias: solo en territorio alemán podría haberse gestado una caracterización de lo sublime de rasgos semejantes.

CAPÍTULO IV

UNA ESTÉTICA DE LO CONCRETO. LO SUBLIME
EN ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714–1762)

1. La disciplina estética como rehabilitación de lo concreto

En un comienzo, se pensó que la teoría de Baumgarten constituía un simple apéndice de la *Schulphilosophie*; sin embargo, aun una lectura superficial del texto de la *Aesthetica* (1750-1757), como de las precedentes *Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) permite comprender que de lo que se trata es, en realidad, de una disputa con la filosofía wolffiana, antes que de una tentativa para completarla. Baumgarten retomó, para dotarlas de nuevo sentido, algunas conquistas de la filosofía de Leibniz: este, bajo influencia de Locke, se había propuesto ampliar la teoría gnoseológica racionalista; a diferencia del cartesianismo, que consideraba que las ideas claras y distintas constituían el paradigma de todo conocimiento, Leibniz estimaba que las ideas claras pero confusas constituyen una vía para acceder a la verdad a disposición del hombre medio, para el que resultan incomprensibles los razonamientos teóricos (más aun: la necesidad de acudir a lo claro pero indistinto es un rasgo característico del intelecto humano, un signo de *humanidad*). Wolff retrocedió respecto de este pensamiento leibniziano, puesto que las “ideas claras” constituyen la parte central del sistema, y la estética representa una parte accesoria e inatendida de su filosofía. Baumgarten reacciona contra esta hegemonía de los conceptos abstractos: opina que las representaciones indistintas deben ser estudiadas por la filosofía, pero va más allá que Leibniz al afirmar que la percepción sensitiva es un *análogo de la razón* [analogon rationis] que aporta experiencias que además de ser necesarias para el hombre, poseen una riqueza que la lógica desconoce.

No sería erróneo decir, entonces, que lo que Baumgarten anhela es poner en claro la necesidad humana de atender al cultivo de las facultades sensibles; en contra de la apetencia cartesiana de reducir la riqueza del mundo real a su aprehensión cognitiva, el fundador de la estética busca conformar una imagen del hombre viva e integral, en la cual la adhesión a los postulados del racionalismo no suponga justificar la represión de la naturaleza externa e interna. La filosofía de Baumgarten se halla en contraposición con la voluntad de descomponer al hombre en un “saco de facultades anímicas”: de ahí que el pensamiento abstracto y el *ars pulcre cogitandi* extraigan su mayor eficacia de su mutua complementación. El desarrollo del conocimiento humano requiere de la conciliación de estética y lógica: solo quien sabe pensar tanto abstracta como bellamente podrá obtener una imagen plena de lo real; es en ese sentido que puede decirse que filosofía y poesía viven *in connubio amicissimo*¹. El énfasis sobre la mutua depen-

¹ “Ut enim ex una, quae dudum mente haeserat, poematis notione probari plurima dicta iam centies, vix semel probata, posse demonstrare et hoc ipso philosophiam et poematis pangendi scientiam, habitas saepe pro dissitissimis, amicissimo iunctas connubio ponerem ob oculos” (Baumgarten, 1954: Praef. 4).

dencia entre la razón y su *analogon* sensitivo relativiza aquellas formulaciones que ven en la teoría de Baumgarten un primer avance hacia el establecimiento de la estética como disciplina filosófica autónoma. El autor de las *Meditationes* no aísla las *pulchrae cogitationes* del resto de las actividades del hombre y, con todo, ello no lo conduce a perder de vista la especificidad de lo estético: sobre todo cuando el fin que se propone es reconocer los derechos de la sensibilidad, interrumpir la supeditación de esta bajo la actividad legisladora del intelecto. La realización de la alianza entre las facultades cognoscitivas depende del mantenimiento de un equilibrio entre la particularidad de lo sensible y la universalidad de los conceptos. La *armonía*² que Baumgarten exige para la realización humana es simétrica de la que debe alcanzarse en la producción artística: la obra literaria solo es perfecta cuando en ella confluyen multiplicidad y unidad, o –como afirma Bäumler– individualidad y legalidad³. Aquí existen algunos puntos de contacto con el tratado *Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst* (1727), en el que Johann Ulrich König había señalado el universal alcance del sentimiento estético, capaz de manifestarse en las expresiones artísticas más elevadas, pero también en las actividades de la cotidianidad. También Baumgarten estima que la sensibilidad estética es propiedad de la especie humana y no un privilegio acordado solo a artistas y eruditos. Más aun: es en el plano de lo sensible donde tiene oportunidad de manifestarse lo específicamente humano, y sobre esa base ha afirmado Ferry que, de acuerdo con la *Aesthetica*, es a través del arte que el filósofo preserva su contacto con la humanidad⁴. El arte es un incentivo para la comunicación y el intercambio social opuesto al espiritualista pensamiento abstracto, cuyo cultivo favorece la pérdida de contacto con la *vita activa*.⁵ No es ocioso que Baumgarten se rebele frente a quienes afirman que la estética es indigna de la atención del filósofo: “philosophus homo est inter homines, neque bene tantam humanae cognitionis partem alienam a se putat” (Baumgarten: 1986: § 6). Al co-

² Norbert Schneider señala que con el concepto de armonía presente en Baumgarten se vincula la idea de orden [ordo]: “Ordnung muß sich sowohl auf der - wie wir heute sagen würden - Ebene der Syntax manifestieren, im ‘consensus signorum’, als auch in der semantischen Beziehung der Signifikanten, der Zeichen (‘signa’), zu den Dingen (‘res’). Die Semantik muß also dem Modell der ‘adaequatio’, der Übereinstimmung, gerecht werden” (Schneider, 1997: 26).

³ “Das ästhetische Objekt [...] ist nicht wissenschaftlicher Gegenstand; aber es ist doch Gegenstand. Es ist nicht den Belieben des Subjekts anheimgegeben, sondern auf eine der Vernunft analoge Weise zu bestimmen. - Beides zusammen: der ästhetische Gegenstand vereinigt Individualität mit Gesetzmäßigkeit. Das meint die Formel: Schönheit ist Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis” (Bäumler, 1974: 231).

⁴ “La situation paradoxale de l’*Aesthetica* devient plus claire; le philosophe peut sans doute délaissier la connaissance sensible pour se tourner résolument vers la connaissance intellectuelle, claire et distincte, de l’universel; et dans cette voie il se rapproche de Dieu. Mais s’il veut rester ‘parmi les hommes’ - ce qu’il ne peut du reste éviter- il doit s’enfoncer dans le particulier sensible et chercher à saisir l’*individuel*” (Ferry, 1990: 101-2).

⁵ En vista de esto, resultan llamativas las evaluaciones desarrolladas por, quien ve en la *Aesthetica* un punto medio entre el ideal cortesano del *honête homme* y el individualista concepto prerromántico del genio: “Die Wahrheitsfindung gestaltet sich als ein heuristischer Akt und kaum noch als ein sozialer. Unter diesen Umständen kann die Wahrheit sich nur mit Evidenz legitimieren. Damit werden auch die sozialen Qualitäten des “vir bonus” funktionslos, und hinter dem “felix aestheticus” spürt man schon die Konturen der neuen Figur, des grossen Einsamen. Er allein erblickt in monadologischer Wesensschau eine Ordnung, die es anschliessend gilt, auch mit rhetorischen Mitteln an den Mann zu bringen. Baumgarten hat mit seiner Konstruktion die Weichen gestellt für eine Konkurrenz zwischen dem geselligen Weltmann, wie er etwa bei Bouhours und Dubos erscheint, und dem isolierten Wesenssucher, zwischen Ingenium und Genie, eine Konkurrenz, die im 18. Jahrhundert der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte ihren Stempel aufdrückt” (Finsen, 1996: 212).

mentar este pasaje, Michael Jäger señala que el propósito de Baumgarten es confirmar la relación entre estética y sociabilidad, como asimismo el anclaje de la sensibilidad en la vida cotidiana:

Der Vorwurf, daß das Sensitive oder die Sinnlichkeit der Philosophen unwürdig sei, kann also nur auf diejenigen Philosophen zutreffen, welche in der Philosophie zu weit gehen und der Menschlichkeit kein Gehör schenken [...] die erste Antwort auf den Vorwurf [...] legt Wert nicht nur darauf, daß der Philosoph ein Mensch ist, sondern auch darauf, daß der Philosoph ein Mensch *unter Menschen* (inter homines) ist. Der Gesichtspunkt der Gemeinschaftlichkeit der Menschen läßt das Sensitive wertvoller werden. Die sensitiven Erkenntnisse nehmen im Leben der Menschen einen größeren Raum als die deutlichen Erkenntnisse. Im alltäglichen Leben [...] wird sensitiv erkannt. Der sensitive Teil der menschlichen Erkenntnis ist nicht nur groß, sondern ist größer als der deutliche Teil. Schon von daher läßt sich die große Bedeutung der sensitiven Erkenntnis für den Menschen erkennen; deshalb ist es für den Philosophen nicht unwürdig, einen solchen Teil der menschlichen Erkenntnis zu untersuchen (Jäger: 1980: 130-132).

La *cognitio sensitiva* posee una doble función: por una parte, facilita al hombre medio el acceso a la *veritas logica*, revelada por las facultades superiores del conocimiento: constituye, para emplear una imagen cara a Baumgarten, esa aurora que permite al hombre pasar desde la noche incierta hasta la plenitud del mediodía⁶; por otra, impide que el científico y el filósofo se aparten de la vida social. Puede decirse que el arte (y no solo el más “elevado”) tiene por objeto establecer un contacto entre el hombre medio y la esfera de las ocupaciones intelectuales, como también comprometer al intelectual a mantener vínculos con el mundo de la vida. Ese poder de cohesión existe tanto en el producto como en los sujetos de la creación y de la percepción artística. *En el producto*, porque la plasmación artística no descompone la integridad de sus objetos, ni hace abstracción de su materialidad; la *cognitio distincta* disgrega al objeto y lo exhibe como una pluralidad de propiedades aisladas, la percepción sensitiva capta el objeto como una totalidad, sin permitir que subsista una pluralidad de partes inconexas⁷. Pero si el conocimiento sensitivo no hace abstracción de la riqueza del mundo, tampoco separa las cualidades *del sujeto* como *disiecta membra*: la tarea de producir, como la de apreciar las obras estéticas exige la participación de la persona como un todo⁸. El cultivo exclusivo del conocimiento abstracto supone una pérdida para el sujeto, no solo porque hace abstracción de las cualidades materiales; concretas de las personas y de las cosas, sino también en la medida en que impide percibir la realidad material y humana como una totalidad. No se-

⁶ A la advertencia de que la confusión es madre del error, responde Baumgarten en el § 7: “sed conditio, sine qua non, inveniendae veritatis, ubi natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem. Ex nocte per auroram meridies”.

⁷ Esta unificación se realiza principalmente a través de la *facultas fingendi*, en la que Baumgarten descubre la fundamental cualidad del *analogon rationis*. Friedhelm Solms ha visto en este poder unificador de dicha facultad una comprensible derivación de la filosofía leibniziana: “Am Leitfaden des Leibnizschen Gedankens, dass die Seele im Vollzug der Vergegenwärtigung des Welzusammenhangs eine Bewegung vollzieht, weil sie immer nur isolierte Aspekte des einen Universums vorstellen kann, beschreibt Baumgarten die *facultas fingendi*, die Dichtungskraft, als das kombinatorische Vermögen, die disparaten Teile einer *perceptio praegnans*, einer ‘vielsagenden Vorstellung’, intuitiv um mit Hilfe der Einbildungskraft zu einem Ganzen zu verbinden und daraus eine ‘bewegende’ Erkenntnis zu bilden” (Solms, 1990: 46-47)

⁸ Wellbery ha destacado la importancia de esto último a propósito de un pasaje de la *Theoretische Lehre*: “Baumgarten himself, polemicizing on behalf of his new discipline, draws the relevant distinction: ‘As long as only my intellect is trained, only man in general is attended to; but in aesthetics man is represented in the complete set of his determinations’. The idea is that logic, which schools the use of the intellect in distinct cognition, accounts for our experience and perfects us only as men-in-general, only as anonymous rational beings. Aesthetics, on the other hand, draws within its province a manifold of human activities, especially the sensate and affective-conative dimensions of our experience. The sensate representations

ría incorrecto decir que las reflexiones de Baumgarten prefiguran los análisis marxistas de la *Verdinglichung*, y que ofrecen una respuesta muy diversa de la que luego propondrá la filosofía kantiana.

De aquí deberíamos deducir que la teoría de Baumgarten anticipa, no ya la de Kant, como se ha dicho⁹, sino la de Herder, quien se ha enfrentado al autor de la *Kritik der Urteilskraft* porque este no se mantuvo fiel al legado de Baumgarten. La conexión con Herder no es menos clara que las afinidades con Lessing: la invitación a reconducir los abstractos *signos arbitrarios* (de los que se sirve el pensamiento discursivo) a la concreción de los *signos naturales*, formulada en la carta a Nicolai del 26.5.1769, podría ser considerada como una continuación de pensamientos que se encuentran ya *in nuce* en la *Aesthetica*. Cuando coloca como meta de la poesía la *claridad extensiva* (esto es: una claridad que no desecha la riqueza tangible de la realidad en función de una idea, como en cambio sí lo hace la *claridad intensiva* propia del conocimiento científico), Baumgarten anuncia el ideal lessinguiano de naturalidad comunicativa, y define la especificidad del ámbito estético¹⁰. Es cierto que Lessing se ha apoyado en otros teóricos para elaborar su teoría semiótica (Dubos, Bouhours, Diderot, Burke), y que sus opiniones acerca de Baumgarten no son siempre íntegramente favorables; pero hay que admitir que, al margen de esas simpatías y diferencias, existe continuidad en la defensa de la concreción y en el interés en rehabilitar el conocimiento sensible; también en la voluntad de sostener un ideal comunicativo de la literatura.

Entre la búsqueda de concreción y el ideal comunicativo existen varias afinidades. Ante todo porque, como hemos dicho, en la expresión artística la verdad se sustrae a su apariencia abstracta y accede a adaptarse a la sensibilidad, común al conjunto de los seres humanos¹¹. Al determinar la universalidad enlazándola al *datum* individual, el poeta otorga vivacidad a sus ideas y las vuelve comunicables: la verdad deja de ser incorpórea y se torna manifiesta, se convierte en *phaenomenon*¹². Los medios de los que se sirve el poeta para volver intuitibles sus ideas –la descripción, el *exemplum*, la metáfora, la comparación

of aesthetic cognition engage the whole person, bring all the representational faculties into play and allow man to recover his full and natural identity as a human -not merely a rational- being" (Wellbery, 1984: 52-53).

⁹ Braitmaier, Bäumlér, Gilbert y Kuhn, Ferry, entre muchos otros, han tratado de afirmar -según nuestra opinión, poco convincentemente- la asociación entre Baumgarten y Kant.

¹⁰ Solms ha subrayado la importancia del concepto de "claridad extensiva" en cuanto prueba de la *independencia* (y no *subordinación*) de la *cognitio sensitiva* frente al pensamiento abstracto: "Mit dem gnoseologischen Kriterium extensiver Klarheit, das aus der Fülle vorgestellter Merkmale resultiert, weist Baumgarten so nach, dass die sensitive Erkenntnis der begrifflichen nicht subordiniert, sondern in ihrem eigenen Vorstellungsfeld, insbesondere also den Künsten, eine autonome Erkenntnis ist" (Solms, 1990: 41). Pero en el concepto de "claridad extensiva" debe verse, no solo la cualidad diferencial del conocimiento sensitivo, sino, a la vez, la prueba de la afinidad existente entre estética y lógica: ambos géneros de conocimientos se hallan igualmente sustentados en la *claritas*, aunque sobre la base de esa similitud destaquen abiertamente las diferencias.

¹¹ La definición del poema como *cognitio sensitiva* va en este mismo sentido. Markwardt ha explicado en estos términos la definición: "Die 'sensitive Rede' [...] bedeutet demnach für B. eine Rede (also ein Wortgebilde bzw. Wortkunstgebilde), deren einzelne Bestandteile fähig und bes. geeignet sind, die Erkenntniskraft sensitiver Vorstellungen zu fördern (also nicht nur eine 'sinnliche Rede'). Ein Gedicht ist um so vollkommener, desto reicher an sensitiven Vorstellungen es ist" (Markwardt, 1970: II, 498-499).

¹² Ese carácter "fenoménico" de las ideas es un rasgo distintivo del conocimiento estético. En el § 18 de la *Aesthetica* Baumgarten distingue la *PULCRITUDO RERUM ET COGITATIONUM* -propia de la estética- de la *pulcritudo cognitionis*

descendente— son empleados con vistas a facilitar la comunicación. Ya Bäumler advirtió la concordancia entre la teoría del ejemplo y los ideales pragmáticos subyacentes a la *Aesthetica*, explicables a partir de la simpatía del autor por la retórica antigua:

Der Redner will *verstanden* werden, er will sich *mitteilen*. Nichts wird aber leichter verstanden als der konkrete Fall, das *Beispiel*. Beispiele sind das wichtigste Vehikel der Mitteilung – vor allem für den, der abstrakte Gegenstände vorzutragen hat, wie der akademische Lehrer. Das Interesse Baumgartens für das Beispiel ist also verständlich. Völlig original ist nur, wie er das im Beispiel wirksame tiefere Gedankenmotiv erfaßt. Es ist kein Zufall, daß sich die Ästhetik aus einer Theorie des Beispiels entwickeln läßt. Das Problem der ‘Mittelbarkeit’ (enuntiatio) steht wahrhaft im Zentrum. Mitteilbar machen, was durch den ‘Begriff’ nicht mitgeteilt werden kann – das ist die Aufgabe der Kunst. Die Frage, wie ein Gedanke ausgedrückt werden könne, der die Reichweite der Begriffs überfliegt, beantwortet Baumgartens ‘Ästhetik’ (Bäumler, 1974: 210).

Aquí puede verse el punto de enlace entre retórica y poesía: ambas pugnan por conjurar la abstracción impuesta por el lenguaje científico. Nuevamente se impone la comparación con Lessing: el error que, desde la perspectiva de la crítica idealista, ha cometido el autor del *Laokoon* (1766), es el de haber conservado un sostenido apego por el ideal comunicativo y persuasivo, inaceptable para una teoría que concibe el poema como “estructura autotélica”. Y Baumgarten se halla ligado en una medida no menor a los postulados del *ars rhetorica*: Marie-Luise Linn ha estudiado las deudas que la *Aesthetica* guarda para con la oratoria antigua, y ha mostrado hasta qué punto la estructura misma del tratado de Baumgarten ha sido ordenada a partir de las grandes secciones del sistema retórico¹³. Al propiciar la concreción y la comunicabilidad como cualidades de lo estético, pero también al propulsar la unión de retórica y literatura, la *Aesthetica* marcha a contrapelo de las corrientes hegemónicas de la poética alemana; también se distancia de estas al propulsar la orientación persuasiva de la *cognitio clara sed indistincta*, el poeta, como el orador, se proponen capturar la adhesión del receptor, no a través de argumentos lógicos, sino *estéticos*, y es este un punto que recibe especial atención en la *SECTIO XXXXVIII* (§§ 829-904), dedicada a estudiar la *persuasio aesthetica*, y con la que se cierra el inconcluso tratado. Búsqueda de materialidad y concreción; escepticismo ante el espiritualismo intelectualista, pero también ante el religioso¹⁴; atención a la comunicación y entrega a la superación de los prejuicios elitistas; sobre todo, interés en preservar y ampliar los derechos de la sensibilidad y reivindicar la belleza del mundo real, sin subordinarlo a las determinaciones del *mundus intelligibilis*: estas cualidades diferencian a Baumgarten de la línea dominante, y,

por un lado, y de la *pulcritudo obiectorum et materiae* por otro, por el mero hecho de consistir la primera en el “consensus cogitationum [...] inter se ad unum, qui *phaenomenon* sit” (la cursiva es nuestra).

¹³ Baste con mencionar que las tres grandes secciones de la *aesthetica docens* (*heurística, metodología, semiótica*) responden a las tres primeras partes de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio*). En su artículo, Linn persigue hasta en los detalles las semejanzas estructurales, e incluso las deudas con obras y pasajes específicos de los principales *rhetores* antiguos. Cf. Linn, 1967.

¹⁴ Nivelles afirma que el proyecto de reivindicación de la *cognitio sensitiva* representa una superación de las dos tendencias antagónicas (pero en el fondo semejantes en su espiritualismo) de la filosofía racionalista y del pietismo: “À cette époque de piétisme mystique et de rationalisme extrême, il était assez mal venu, pour l’une et l’autre de ces sectes, d’attirer l’attention sur le terrain de la connaissance sensible. D’une part, on encourait nécessairement les reproches de vanité et de libertinage; d’autre part, on voyait l’objet de ses préoccupations dévalué, dégradé, considéré comme indigne de la science et de la philosophie” (Nivelles, 1955: 26).

por ende, dificultan las componendas con la sublimidad hegemónica. No existe aquí ninguna *doppelte Ästhetik* la porción más significativa de esta doctrina se propone la negación del espiritualismo.

Cabe preguntarse cuál es la función que la *sublimitas* cumple dentro de este sistema. Apuntemos que la teoría de lo sublime que propone la *Aesthetica* no tiene la complejidad y amplitud de la de los suizos; tampoco la dimensión histórica o el carácter innovador de la *Kunstgeschichte* de Winckelmann. Dos razones justifican la consideración de Baumgarten: en primer término, en ella se encuentran las bases de una de las más relevantes teorías de lo sublime: nos referimos a la de Herder. Al evitar las contraposiciones tajantes entre belleza y sublimidad; al vincular las categorías estéticas con la retórica y, por ende, con la vida activa; al rehabilitar la importancia de la sensibilidad y propulsar la unificación de las facultades humanas, Baumgarten sienta los fundamentos de lo que luego alcanzará su esplendor en la teoría herderiana. Sin embargo, hay que reconocer que Herder no se ha apoyado tanto en los párrafos de la *Aesthetica* consagrados a lo sublime como en los lineamientos generales de la doctrina, cuyos caracteres esenciales venimos esbozando. En segunda instancia, importa destacar la forma en que el análisis de la sublimidad produce una alteración de los principios secularistas ya expuestos. Es verdad que, en oposición a lo que ocurría en los suizos, estas formulaciones no llevan a la gestación de una “segunda estética”, pero sí a un atemperamiento de las posiciones sustanciales. Este parcial desplazamiento está en estrecha relación con la afición de Baumgarten por la literatura y la retórica latinas, sobre todo porque en estas se apoya la teoría de lo sublime desarrollada en la *Aesthetica*.

2. ‘Corrupta eloquentia’: sobre la degradación de los ideales persuasivos en la retórica latina

La bibliografía documenta en qué medida la retórica –antes de que, reducida a la *elocutio*, se fosilizase como un inventario de figuras– se hallaba en íntima relación con la sociedad; la simbiosis de la retórica con la vida activa representó, durante la antigüedad clásica, un rasgo característico del orador, y una base para diferenciar a este de la soledad y pasividad asumidas por el filósofo; con frecuencia, el compromiso con la esfera pública les ha valido a *rhétores* y oradores el desprecio de los pensadores abstractos, a quienes incomodaba la existencia de un pensamiento que no consintiera en aislarse de la praxis. Es así que, como indica Florescu, “en recommandant la vie *active* –*bíos praktikós* ou *politikós*– contre la vie *contemplative* –*bíos filosofon* ou *theoretikós*– que prêchaient les philosophes, les rhéteurs se sont attiré, presque pour toujours, la haine acharnée de ceux-là” (Florescu, 1982: 455). No ya tan solo para los grandes *rhétores* griegos, sino aun para sus sucesores latinos, el orador debía encontrarse por fuerza ligado a los problemas de la *res publica*, y así como Cicerón reclama del *perfectus orator* un compromiso consciente con la *vita activa*, también Quintiliano piensa, como apunta Brian Vickers, que “[...] in his dedication to the community the orator is to be set far above the philosophers, who have withdrawn themselves, refusing to take part ‘in the government of the state, which forms the most frequent theme of their instruction’” (Vickers, 1988: 42). De acuerdo con sus características primarias, la retórica repre-

sentaba, para las democracias antiguas, un conjunto de técnicas orientadas a la persuasión [peithana], y solo la descomposición de las repúblicas ha podido relegar al *ars dicendi* al papel de mero “arte de la expresión”, reduciéndola a la función de *thesaurus* de recursos técnicos para la creación literaria. El hecho de que los componentes lógico-argumentativos de la disciplina fueran asimilados por la lógica, y la circunstancia de que la poética acabase por subsumir bajo su jurisdicción las operaciones vinculadas con el *ornatus*, son resultados de una evolución histórica signada por la descomposición de la *Weltanschauung* republicana y por el nacimiento de un concepto del individuo como ente privado, arrojado a la pasividad y situado en una postura contemplativa ante el funcionamiento objetivo de las instituciones sociales. En estas circunstancias, la retórica tenía que perder el originario vigor, puesto que su condición de posibilidad había sido la existencia de una *esfera pública*, esto es: de un *medium* en el que los hombres pudiesen debatir los problemas de la vida común. El modelo griego de publicidad proporcionó las condiciones para el surgimiento de un arte de la persuasión, y no es azaroso que en su seno hayan surgido las primeras sistematizaciones de ese arte; para los griegos –tal como ha indicado Habermas– la publicidad significaba una garantía de independencia ética y política:

Im Licht der Öffentlichkeit kommt erst das, was ist, zur Erscheinung, wird alles sichtbar. Im Gespräch der Bürger miteinander kommen die Dinge zur Sprache und gewinnen Gestalt; im Streit der Gleichen miteinander tun sich die Besten hervor und gewinnen ihr Wesen – die Unsterblichkeit des Ruhms. So wie in den Grenzen des Oikos die Lebensnot und die Erhaltung des Lebensnotwendigen schamhaft verborgen sind, so bietet die Polis das freie Feld für die ehrenvolle Auszeichnung: wohl verkehren die Bürger als Gleiche mit Gleichen [homoioi], aber jeder bemüht sich hervorzustechen [aristoiein]. Die Tugenden, deren Katalog Aristoteles kodifiziert, bewähren sich einzig in der Öffentlichkeit, finden dort ihre Anerkennung (Habermas, 1965: 13).

Puede comprenderse que, para las antiguas *póleis*, el estatuto del orador fuera más elevado que el del filósofo: no solo porque los razonamientos desarrollados por aquel –enlazados con la vida activa– buscan determinar a los oyentes para decisiones prácticas, sino también porque el arte de la persuasión no se halla sustentado por las verdades evidentes y necesarias, sino que se afirma sobre las creencias y opiniones, sobre los prejuicios y certezas tácitas de la comunidad en cuestión; las prácticas y la teoría argumentativa se sostienen en aquello que los griegos designaban como *doxa*, y que hoy podríamos llamar con el nombre de *ideología*. Una de las razones que explican el desprecio de los filósofos por el *ars persuasionis*, es que el objetivo de la argumentación *no* es el descubrimiento de una verdad objetiva, sino la explotación, con fines persuasivos, de la *communis opinio*. En la retórica aristotélica, la distinción entre razonamientos lógicos y retóricos se apoya en esta distinción entre verdad y certeza subjetiva: por oposición al silogismo lógico, cuyas proposiciones derivan de lo verdadero, el entimema (silogismo retórico) extrae sus máximas de lo verosímil [eikós]. Para el estagirita, como para la tradición más importante de la antigua retórica, la argumentación pertenece al campo de lo verosímil y opinable, de todo aquello que, en la medida en que no puede ser sometido a criterios de verificación lógico-formales, se sitúa fuera del alcance de la dialéctica (i.e.: del “pensamiento científico”). La oposición

entre dialéctica y retórica ha permitido salvaguardar la autonomía de la “lógica de lo verosímil”; todavía a comienzos del siglo XVII, Vossius expresaba la distinción entre *Rhetorica* y *Dialectica* de este modo:

Cognoscere est quomodo Rhetorica a Dialectica, hoc est ea Logices parte quae ex probabilibus docet ratiocinari, tum materia, tum fine, tum officio differat. Nam Rhetorica imprimis versatur circa materiam civilem. Dialectica sine discrimine occupatur circa quamlibet. Rhetorica finis est persuadere, hoc est efficaci orationi ad agendum impellere: at Dialecticae finis est *διδασκαλία* atque cognitio. Rhetoricae officium est *θεωρησαι πιθανα*, que *πιθανα*. Dialecticae est considerare *πιζανα* qua *ευδοξα* (cit. en Michel, 1983: 119).

Identificados con lo singular y concreto, los objetos de la retórica se presentan ante el pensamiento abstracto como un *datum* refractario a la subordinación bajo principios universales. En la medida en que esos datos contingentes no pueden ser sometidos a la abstracción científica, proveen material para el debate y la persuasión; hecho comprensible, dado que solo es posible argumentar acerca de aquellas cuestiones que no resultan de por sí evidentes, pero cuya solución es relevante para la sociedad. Existen materias acerca de las cuales incluso los dioses pueden encontrarse en desacuerdo, “[...] car il n'y a aucun critère de vérification, aucune autorité unanimement reconnue qui soit invoquée afin d'établir l'accord concernant *le bien et le mal, la justice et l'injustice, le beau et le laid*, c'est-à-dire ce que de nos jours constitue le domaine des valeurs ou de l'axiologie” (Florescu, 1982: 35). El racionalismo, e incluso el empirismo burgueses, al colocar el énfasis sobre los principios de validez universal, y al postergar los *valores* (“la axiología”) en la investigación científica y filosófica, considerasen a la retórica como lógica degradada, destinada a ser subsumida por la razón formal. (Y ya hemos aludido a los esfuerzos de Baumgarten por reivindicar la estética —que, desde su perspectiva, *comprende* a la retórica— ante los ojos de una filosofía puramente teórica). Pero estos prejuicios ya se encontraban insinuados en la antigüedad, como también el peligro complementario: la reducción del *ars dicendi* a un divertimento carente de seriedad y repercusiones sociales; la identificación de *eloquentia* y *literatura*, y la conversión de esta en un mero juego formal, ineficaz para ejercer efectos sobre la vida cotidiana. El triunfo de la poética sobre la retórica se halla signado por el abandono de la problemática comunicativa y la concentración en el discurso como artefacto autónomo, carente de vinculación explícita con el contexto social y con las concretas circunstancias en que se desarrolla la comunicación¹⁵. A diferencia de lo que ocurre con la

¹⁵ No debe sorprender que la crítica literaria marxista haya desarrollado, en las últimas décadas, un renovado interés por la retórica, precisamente a causa de la disposición de esta para resaltar los supuestos ideológicos subyacentes a toda práctica discursiva; pero también a causa de la simbiosis de la praxis oratoria con las instituciones democráticas. Durante los ochenta, Terry Eagleton ha tratado de explicitar las coincidencias entre el marxismo y el *ars rhetorica*, principalmente en el artículo Eagleton, 1981 y el capítulo final (“Political Criticism”) de Eagleton, 1983. El principal objetivo para establecer esa simbiosis era facilitar el surgimiento de una crítica “política”, que superase las limitaciones de los análisis “humanistas” y de los “formalistas”. Abocada prioritariamente a la consideración de los presupuestos ideológicos subyacentes a toda práctica discursiva, la retórica debe proveer, según Eagleton, la base para la *political criticism*: “A political literary criticism is not the invention of Marxists. On the contrary, it is one of the oldest, most venerable forms of literary criticism we know. The most widespread early criticism on historical record was not, in our sense, ‘aesthetic’: it was a mode of what we would now call ‘discourse theory’, devoted to analysing the material effects of particular uses of language in particular social conjunctures. It was a highly elaborate theory of specific signifying practices — above all, of the discursive practices of the juridical, political and religious apparatuses of the state. Its intention, quite consciously, was systematically to theorize the articulations

lógica, el arte de la persuasión es un instrumento del que todo individuo dispone (Cic., *De oratore* (55) 3.79); un indicio de la búsqueda de universal comunicabilidad es que los grandes *rhétores* descubriesen el mayor de los pecados en el abandono del lenguaje común (Cic., *De oratore* (55) 1.3.12).

La pérdida de ese democratismo, y la atribución del “don de palabras” a un talento congénito del orador ha constituido uno de los primeros signos de la descomposición de la oratoria. Al trasladarse de Grecia a Roma, la disciplina comienza a revelar ciertos indicios de aristocratismo, pero estos se acentúan a partir de la declinación de la república. En este proceso debería verse el comienzo de la descomposición del *ars rhetorica*, y no —como se ha dicho— una revelación de su real naturaleza, hasta entonces oculta¹⁶. Lo cierto es que, de acuerdo con las tendencias de la oratoria latina, la persuasión no es un resultado directo de la observancia de los principios y la estructuración de los argumentos; para los romanos, las dotes naturales del orador, como también la praxis discursiva, son más importantes que el respeto de los principios consagrados por la tratadística tradicional. La *eloquentia naturalis*, el *ingenium*, que habrían de convertirse en las fórmulas estereotípicas de la retórica asianista, se avenían bien con los principios de la *prisca latinitas*, cuyo ideal ético repudiaba la subordinación del entusiasmo a la legalidad de las reglas argumentativas. Así se desarrolla, en Roma, una retórica psicológica, concentrada en la conmoción de los afectos antes que en la verdadera argumentación. En la concepción romana de la oratoria aparecen ya insinuadas ciertas características de la sublimidad postclásica. Lo que hasta aquí hemos definido —al referimos a Boileau, a los suizos, a Pyra— como *primacía del contenido* podemos encontrarlo, desarrollado en términos no del todo disímiles, en representantes de la *eloquentia* latina. Esta concepción contenidista, que se desliga de los modelos helénicos, nace en la antigüedad como resultado de una simbiosis entre la retórica estoica y los ideales ético-políticos de la *latinitas*¹⁷; la atención de los grandes oradores y *rhétores* griegos a la estructuración lógica del discurso es aquí abandonada en función de un prototipo en el que prevalecen la franqueza y la *simplicitas* estilística. Desde el punto de vista de la moral romana, la subordinación de la *virtus* a un esquema argumentativo predeterminado solo puede redundar en simulación; entre los latinos, para quienes el *ars rhetorica* constituye (por lo menos en los primeros tiempos) una creación foránea¹⁸, han subsistido siempre el amor por la expresión no adornada de los sentimientos y la desconfianza ante el empleo del lenguaje con fines manipulatorios; la

of discourse and power, and to do so in the name of political practice: to enrich the political effectivity of signification. The name of this form of criticism is rhetoric” (Eagleton, 1981: 101).

¹⁶ Véanse, más abajo, nuestras críticas a Dockhorn.

¹⁷ Cf. la observación de Kennedy: “The rhetoric taught by the Stoics, for example, in so far as it put an emphasis on substance rather than style, seemed in the Roman spirit, and Cato’s advice *rem tene, verba sequentur*, ‘Seize the subject, the words will follow’, could pose as anti-Greek” (Kennedy, 1972: 4).

¹⁸ A diferencia de lo que ocurría en Grecia, la elocuencia no pertenecía originariamente a la idiosincracia romana; el “don de palabras” no se encontraba entre las virtudes atribuidas *ab origine* al modelo latino, al que se exigía que fuese “austere and laconic, a man of action rather than words” (Kennedy, 1972: 5). Así, en la casi mítica apología que, según Aulo Gelio, Escipión el Africano desarrolló ante el pueblo luego de ser acusado de corrupción. Las virtudes que a sí mismo se atribuye constituyen la síntesis de exigidas al noble romano: “strong ethos, an imperious manner, and brevity” (Kennedy, 1972: 6).

palabra empleada con astucia deforma y oculta los hechos: *ars inflat*. Lo que se busca es un *ars sine arte*, que, aunque apto para conmover los ánimos de los oyentes, resulte de la expresión sincera y simple, sin necesidad de recurrir a bellos y embaucadores ornamentos. De esto resulta una subjetivación de la retórica: las técnicas de la *probatio*, orientadas a obtener la adhesión por medio de razonamientos –la teoría del entimema, el *exemplum*– pierden validez y son relevadas por las “pruebas morales”. *Ethos* y *pathos* se desplazan, pues, al centro del sistema, y la esencia de las prácticas discursivas se encuentra ahora en el mero *impellere animos*; el lícito convencimiento de los oyentes a través de argumentos dirigidos prioritariamente al intelecto es sustituido por la exaltación de las emociones, lo cual ha podido conducir a una práctica de la manipulación tanto o más riesgosa que la que se censuraba a propósito de la oratoria griega. El auditorio resulta menos convencido que “extasiado” por la prédica del disertante: no será preciso explicitar los puntos comunes entre estos principios y las reflexiones del *De Sublimitate*: baste con indicar que la elevación requerida por ‘Longino’ consiste en una suspensión de las facultades intelectuales, un arrobamiento y una capitulación ante el poder de las grandes palabras.

En Roma se ha cumplido una relativa “irracionalización” del sistema retórico. Pero esto no debe llevarnos a concluir, como lo hace Dockhorn, que en ese movimiento se revela la esencia de la disciplina¹⁹. Nuestra caracterización precedente ha procurado mostrar que la retórica clásica era renuente al irracionalismo, y ha hecho bien Florescu en destacar que la expresión “retórica irracionalista” constituye una contradicción en los términos²⁰. Lo que encontramos en la retórica latina es un desplazamiento parcial, en el que solo deberían advertirse signos de una paulatina debilitación de la elocuencia, paralela al progreso de decadencia de las instituciones democráticas; este desarrollo acompaña las transformaciones en el concepto de *latinitas*: si la entronización de lo emocional desvirtúa la índole primitiva de la teoría de la argumentación, si degrada su insistencia originaria sobre la precisa articulación de la *probatio*, también en el interior de aquellas pruebas se verificará, a su vez, un desplazamiento desde la preocupación por el *ethos* al interés por el aprovechamiento de los efectos emocionales sobre el oyente. Los antiguos ideales romanos exigían de todo orador la certificación de la probidad ética. El disertante necesitaba poner en juego su habilidades para ofrecer una imagen positiva de sí mismo, de su honestidad y franqueza, porque solo sobre esa base parecía posible captar la adhesión de la audiencia. El detalle del

¹⁹ Dockhorn no presenta al irracionalismo como el efecto de cambios sociales que modifican la naturaleza primigenia de la retórica y contribuyen para su descomposición, sino como su esencia congénita y *bewegendes Prinzip*: “Für die Rhetorik steht das Irrationale nicht als Problem, neben anderen Problemen, sondern ist ihr bewegendes Prinzip. Das kann nichts anders sein. Als Antiphilosophie hat sich die Rhetorik, nach Idee und Schema ihrer Darstellung [...] ein epochales Merkmal der Zeit wurde und blieb” (Dockhorn, 1991: 37).

²⁰ “[...] parler d’une “rhétorique irrationnaliste” c’est une flagrante *contradictio in adjecto*, car jamais discipline plus foncièrement hostile au mystère et au hasard ne fut connue [...] La rhétorique *in actu* n’est pas et ne peut pas être irrationnaliste, et on n’a jamais entendu parler de l’existence d’une *techné* du hasard et de l’improvisation. Nous allons cependant voir qu’on ne saurait parler d’irrationnalisme ni *in-effectu*” (Florescu, 1982: 18).

propio *cursus honorum* era un paso esencial en el progreso de la argumentación²¹. De ahí la predilección latina por las *apologías*. Al atender a estas cuestiones deberíamos resaltar el carácter aparentemente contradictorio que posee la persuasión latina: por un lado, mantiene viva la exigencia de austeridad, sostiene el valor de la *brevitas* y ostenta su escepticismo ante las operaciones del *ornatus*; por otro, desprecia el intelectualismo, y se inclina hacia lo emotivo²². A la vez que delata la atracción al irracionalismo, esta propensión a lo emocional se vincula con la difuminación de límites entre *ethos* y *pathos*, que para los *rhétores* latinos aparecen como dos grados de un mismo sentimiento.

Y, sin embargo, la separación de las dos clases de pruebas morales proveerá el fundamento para importantes oposiciones. Todo esto puede verse en el *De Oratore* ciceroniano, donde el *probare* aparece relegado a un segundo plano como cualidad común a filósofos y oradores, mientras que *conciliare* y *movere* —*ethos* y *pathos*— son presentados como propiedades intrínsecas del orador. A partir de estos *officia oratoris* se deduce la clasificación de los tres niveles del estilo: la *probatio* se ve emparentada con el *genus tenue*; el *genus medium* o *temperatum* busca el *conciliare*, es decir, intenta agradar al oyente y, por ese intermedio, cautivarlo; el *genus grande* o *sublime* arrebató al público y lo impulsa irresistiblemente a la acción deseada. Así, si la gama de los objetivos realizables a través del lenguaje elocuente —instruir, agradar, conmover— se halla delimitado por los puntos extremos de la *cognitio* y la *perturbatio*, el espectro de lo afectivo (que para la retórica latina constituye, como vimos, el territorio específico del orador) se reparte entre el agrado y la conmoción, y la distinción entre estos dos afectos marca el eje en torno al cual se ordenan muchas de las restantes antítesis. Dockhorn ha advertido que *ethos* y *pathos* son las categorías que fundan la polaridad *conciliare/movere*; de modo que la organización de la retórica ciceroniana según oposiciones binarias —*persuadere/imperare*; *iucunditas/admiratio*; *humanum/sublime*; *benevolentia/perturbatio*; *delectatio/asperitas*— podría supeditarse a las dos categorías capitales de las pruebas subjetivas. Pero en la antítesis *ethos/pathos* se halla un antecedente de la oposición *bello/sublime*, y también —según indica Dockhorn, apelando a conceptos extraídos de la teoría schilleriana—, de la oposición *gracia/dignidad*.

¿De qué modo se justifica esta asociación? Una observación de la serie de antítesis que acabamos de enumerar puede proporcionar una respuesta a ello: en torno al *ethos* (i.e.: al *conciliare*) se congregan

²¹ They are matters of emphasis rather than complete departures from the Greek tradition. One is the role of *ethos* in Roman oratory. The Greek orator tries to get the good will and sympathy of his audience. If he is writing a speech for somebody else he tries to suit the speech to the speaker, who is often not a particularly distinguished individual. In many speeches it is enough if the character of the speaker does not impede the argumentation. Even when the orator has a well-known Olympian character, as had Pericles or Demosthenes, the position that something should be done or believed because the great speaker says so is very rare. It is common in Rome. The orator brings into play all of his ancestry, his services to the state, his Roman virtues (Kennedy, 1972: 100-101).

²² Kennedy ha apuntado que en esta fusión de lo emotivo y la sobriedad estilística no deberíamos ver ninguna contradicción; precisamente, es la mezcla de esos dos componentes lo que determina la especificidad de la oratoria latina, frente a la más rigurosamente argumentativa retórica griega: "Cato may have been austere, but he felt no impropriety in expressing his stern views with emotional force. *Ethos*, vigorously expressed, produces *pathos*, and both of these elements came more easily to the Roman character than did extensive or intricate logical argument" (Kennedy, 1972: 41).

los valores de sociabilidad y belleza, vinculados con la vida cotidiana y activa, en tanto el *pathos* remite a lo heroico y sobrehumano, a la autoridad de los poderes tiránicos²³, a lo extraordinario e inhabitual:

Die vehementen Leidenschaften [...], die 'perturbationes animi' vereinigen sich als die foliegebenden, der Bewährung und Geistesgröße adäquaten Erregungen mit der ihnen gewachsenen und sich erst in ihnen bewährenden 'elatio animi', die eine 'robur animi' ist, und machen gemeinsam die auf 'vis et contentio', auf 'movere' hinzielenden Gegenstände aus, während die 'vita et mores' und die ihnen beigegebenen typischen Tugenden [...] niedere, nur 'ethische' Tugenden, keine pathetischen Hochleistungen sind und als auf 'vita et mores', auf das 'conciliare' hinzielend, dieses als ästhetische Emotion und mit ihm die 'humanitas', die zum Ethos, zur 'vita et mores' gehörte, entwertet, 'magnitudo animi', 'elatio', ist die in Konfliktsituationen, wir dürfen sagen Pathoslagen, die als Versuchungen auftreten, sich siegreich bewährende und übermenschliche Unberührtheit der Seele, der kämpferische, auf Abwehr und Trotz gerichtete kombinierte Erregungs- und Größenzustand der Seele, die 'vis et contentio'; ihm gegenüber und unter ihm steht die allen Menschen offene, bloß 'charakteristische', d.h. 'gewöhnliche', in 'vita et moribus' und ihren Tugenden, den einfachen und geselligen Qualitäten auftretende 'humanitas' (Dockhorn, 1991: 50-51).

No es imposible avanzar desde esta correspondencia del *ethos* con la vida ordinaria y el *pathos* con las instancias de crisis a —por ejemplo— la teoría kantiana, donde la oposición bello/sublime se asimila a la antítesis entre paz y guerra. La asociación con las "cualidades militares" no es contingente: si Kant descubre belleza en el hombre de Estado, pero sublimidad en el Jefe del Ejército, el nexo ya había sido instaurado, a su manera, por los romanos, para quienes el *gravis stylus* exigía la presencia del *miles dominans* —el cual aventaja tanto al *pastor otiosus* como al *agricola*, que en la *rota Vergilii* poblaban los dos *elocutionis genera* inferiores—. No es el consensual y compartido *ethos* el que predomina, entonces, en el discurso sublime, sino el avasallador *pathos*, gracias al cual el líder cautiva a las masas y las determina para la acción.²⁴ Uno de los ejemplos más célebres de arenga sublime provistos por la elocuencia latina es la alocución que, según Suetonio, fue dirigida por César a sus tropas durante la campaña africana de 46. Baumgarten cita el discurso en el § 306 de la *Aesthetica*:

Exemplum persuasionis, et eius quidem efficacissimae, per unam vocem habet Suetonius in *Caesare*. 70. *Decumanos Romae cum ingentibus minis, summoque etiam urbis periculo, missionem et praemia flagitantes, ardente tunc in Africa bello, nec adire cunctatus est quanquam deterrentibus amicis, neque dimittere. Sed una voce, qua Quirites eos pro militibus appellarat, tam facile circumegit et flexit, ut et milites esse confestim responderint, et quamvis recusantem ultro in Africam sint sequuti.* Paulo fusius persuasit idem Caesar, verae sublimitatis aestheticae peritus, metum imminentis hostis suos deponere *amplificando ementiendoque copiarum eius numerum*, 66 (Baumgarten: 1986: 185, § 306).

La anécdota de Suetonio revela la esencia de la *sublimitas aesthetica* de César: el irracionalismo, la explotación del *ethos*, la apelación a las emociones, la *brevitas* ("una voce"). César, que buscaba por sobre todas las cosas la sencillez en el estilo, guardaba recelos frente a las reglas externas y recomendaciones de los *rhétores*; a las tendencias formalistas favorecidas por el Aticismo, el conquistador de las Galias enfrenta una actitud pragmática y orientada a una expresión no adornada de los contenidos. El propósito que guía la arenga es despertar en los oyentes el desprecio de la vida: la *magnitudo animi* se obtiene cuando se aprende a despreciar los intereses materiales (*humana contemnere*) en función de una gloria trascendente.

²³ Cf. la oposición *persuadere/imperare*.

²⁴ A la afinidad de la oposición *bello/sublime* con la dialéctica *consenso/coerción* nos referiremos en la sección dedicada a Kant.

Al presentar un cuadro tan general sobre el ideal de elocuencia latina nos vemos obligados a omitir importantes disensiones: baste con mencionar la disputa entre Aticistas y Asianistas, que enemistó a oradores, *rhétores* y escritores romanos durante el siglo I antes de Cristo. Nuestro interés es dar cuenta de una transformación en el sistema de la retórica que habría de tener repercusiones en épocas ulteriores: nos referimos al desgarramiento entre los contenidos y las formas del discurso que, consumado en Roma, habría de revelarse como elemento determinante en la futura evolución de la retórica. Si Cicerón no ha cesado de insistir sobre la exigencia de una puntual armonía entre expresión y fondo, no podemos dudar de que sus recomendaciones han encontrado débil eco entre sus contemporáneos y sucesores, quienes se han obstinado en ahondar la escisión²⁵. Ya hemos visto que en Roma, al menos hasta fines del período republicano, la forma era considerada una variable dependiente de la magnitud del contenido; la debilitación de las libertades democráticas y el despotismo tenían que disipar esa prioridad de los contenidos: una vez que se disuelven las bases, no solo para la vieja concepción del hombre como *ζῷον κοινονικόν*, sino también los ideales republicanos latinos, una vez que la publicidad del *ágora* es relevada por la privacidad de los interiores domésticos, y desde el momento que el individuo no se ve a sí mismo como miembro de una comunidad reconocible, sino como ciudadano del universo, la imagen prototípica del orador preocupado por la *res pública* debía ser reemplazada por la complacencia en el virtuosismo verbal. *E contrario* de lo que ocurría en los comienzos, es ahora la destreza en el empleo de recursos formales lo que determina el mérito del orador; este parecerá tanto más apto cuanto mayor interés y vivacidad insufla en una materia banal:

[...] On aboutit ainsi à la recherche de sujets dépourvus le plus possible d'importance, car ce n'est qu'eux qui peuvent véritablement mettre en évidence l'art de l'orateur [...] Pline le Jeune [...] priaît Titinus Capiton de lui fournir un sujet, c'est-à-dire un *prétexte* sur la base duquel il rédigeât un *texte*, ou une *écriture* comme on dit à présent (Florescu, 1982: 50).

La indiferencia de la forma frente al contenido supone un avance hacia la consagración de las teorías objetivistas²⁶, para las cuales la validez de un discurso procede de su perfección intrínseca, sin que interese su capacidad para ganar la adhesión de los oyentes. Aquí podemos ver el testimonio de algo que más tarde tendremos ocasión de corroborar en la poética moderna, a saber: que la mayor adhesión a los ideales autotélicos suele coincidir con épocas en que el individuo encuentra cerradas las vías de in-

²⁵ Ueding y Steinbrink han puesto de relieve esta insistencia ciceroniana en la mutua adecuación de expresión y sentido, unidos ambos por la subordinación a una misma finalidad persuasiva; para el autor del *Orator*, es ridículo hablar de un discurso adornado o desnudo, puesto que solo se trata de acomodar forma y fondo a los objetivos propuestos: "Ein Redner darf zwar keinen unnötigen, aufgedunsenen Schmuck benutzen, sich jedoch auch nicht auf eine bestimmte Redeweise festlegen. Er muss den Verhältnissen entsprechend entweder Schmuck benutzen oder aber schmucklos reden, je nach Gegenstand und intendierten Wirkung. Die Schönheit der Rede besteht in ihrer Wirkung, in ihrem Nutzen. Auch in der Natur ist die Schönheit stets mit dem Nutzen verbunden. Anmut und Schönheit eines Körpers können nicht von dessen Tüchtigkeit getrennt werden! Die These von der Verbundenheit von Schönheit und Nutzen wendet Cicero nicht nur auf die Betrachtung der Natur an, sondern auf alles, was der Mensch schafft, sofern es zweckmässig hergestellt ist" (Ueding & Steinbrink, 1994: 35-36).

tervención en la vida política. El considerable espacio acordado a la *elocutio* dentro del *ars rhetorica* (ya que, de ser una provincia muy secundaria, pasa a convertirse en engranaje esencial del sistema)²⁷ es un indicio de hondos cambios sociales²⁸. A esto debe imputarse el hecho de que en la Roma imperial los grandes *rhétores* sean poetas o pedagogos, pero solo excepcionalmente hombres de acción; la retórica, que ha perdido su sustancia viva, se reduce a simple inventario de preceptos literarios o a un cuerpo de artificios argumentativos carentes de contacto con la experiencia comunitaria: muerto el foro, la deliberación se convierte en gesto vacío. Nace aquí la época de la “primacía de la forma”.

Que ya en la antigüedad ha existido una comprensión del nexo entre la descomposición de la publicidad antigua y la llamada “literaturización de la retórica” (Barthes) es algo que vemos en las múltiples tentativas de respuesta al difundido *topos* de la *corrupta eloquentia*. Así, en Petronio²⁹, en Séneca rétor³⁰ y, sobre todo, en el *De oratoribus* (100?) de Tácito³¹, la decadencia de la retórica se atribuye a la de-

²⁶ Empleamos el término de acuerdo con el sentido que le adjudicó Abrams: “the *objective orientation* [...] regards the work of art in isolation from all these external points of reference, analyzes it as a self-sufficient entity constituted by its parts in their internal relations, and sets out to judge it solely by criteria intrinsic to its own mode of being” (Abrams, 1953: 26).

²⁷ “L’*Elocutio*, en effet, depuis l’origine de la Rhétorique, a beaucoup évolué. Absente du classement de Corax, elle a fait son apparition lorsque Gorgias a voulu appliquer à la prose des critères esthétiques [...] Aristote en traite moins abondamment que du reste de la rhétorique; elle se développe surtout avec les Latins [...], s’épanouit en spiritualité avec Denys d’Halycarnase et l’Anonyme du *Peri Hupsous* et finit par absorber toute la Rhétorique, identifiée sous la seule espèce des ‘figures’” (Barthes, 1985: 155).

²⁸ Cf.: “Development of this doctrine [*elocutio*] in the Hellenistic period marks a shift from rhetoric as a persuasive process, involving artist, artefact, and audience, to a concern with the artefact alone, detached from the speaker-hearer relationship. It comes close to what we understand today as poetic, yet of course, once elaborated, it could always be reinserted in the full rhetorical context” (Vickers, 1988: 64)

²⁹ En *Satyricon* (66?) 1-5 el *arbiter* despliega una crítica a la enseñanza contemporánea de la oratoria: “num alio genere furiarum declamatores inquietantur, qui clamant ‘haec vulnera pro libertate publica excepi, hunc oculum pro vobis impendi: date mihi ducem qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent?’ haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent. nunc et rerum timore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt ut, cum in forum venerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentia data, ut virgines tres aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa, qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant”. J.P. Sullivan ha señalado, a propósito de estas declaraciones de Encolpio, que “Encolpius is making several criticisms at once: he is complaining of the unreal subjects of the *controversiae* and *suasoriae* in Roman oratorical training, which was still of course directed towards the law courts and the Senate, even though the real power once exercised by the great politicians and orators had been greatly attenuated by the principate. The topics were simply occasions for the exercise of ingenuity in style and argument, and were of little moment, even if the choice of more cogent themes might not in fact be politically dangerous. Encolpius is also complaining of the style encouraged in these declamatory exercises [...]: the unreal and exaggerated sentiments expressed in epigrams, alliteration, assonance, and various rhetorical tropes, which do not ultimately help their practitioners in the real life of politics and the law” (Sullivan, 1968: 163). Petronio advierte tanto la importancia del apartamiento de la vida política cuanto el de la pérdida de contacto con los asuntos cotidianos.

³⁰ Cf. el prefacio al libro primero de las *Controversiae* (37?) § 6-10, donde Séneca atribuye a la degradación moral y, particularmente, al envejecimiento de la educación de los jóvenes la inaudita decadencia que ha experimentado la oratoria latina desde los tiempos de Cicerón.

³¹ En el diálogo de Tácito, el personaje de Maternus avanza la hipótesis de que la superioridad de los antiguos oradores por sobre los contemporáneos se explica a partir de la diversidad de las condiciones políticas: el “largo período de quietud” inaugurado por Augusto, la calma pública y la ininterrumpida tranquilidad en el senado y, sobre todo, la dictatorial influencia del emperador impusieron paz a la oratoria -como a toda actividad restante- y la sumieron en la decadencia. Esta situación se continúa en el presente en que Tácito (si podemos confiar en la autoría) compone el tratado: “Tacite politise les causes de la décadence de l’éloquence: ces causes ne sont pas le ‘mauvais goût’ de l’époque, mais la tyrannie de Domitien qui impose silence au Forum et déporte vers un art inengagé, la poésie” (Barthes, 1985: 100).

clinación de las costumbres, a la pérdida de contacto con la realidad cotidiana, pero sobre todo al efecto que la *pax augustea* ha ejercido sobre las instituciones republicanas, cuyas secuelas perduran en el primer siglo de nuestra era, cuando son compuestas las obras mencionadas. Una de las reacciones más significativas frente a esta pérdida de sustancia de la oratoria —índice de la falta de sustancia de la vida social— es un esfuerzo para recuperar las esencias subyacentes y con ellas mitigar los excesos formalistas. En este contexto, y como un modo de respuesta a la situación descrita, nace el *De Sublimitate*.

3. Elevación estilística y espiritualismo. El ‘De Sublimitate’ de ‘Longino’

Podría pensarse que el hipotético autor del *De Sublimitate* ha sido el primero de los *rhétores* o críticos en ocuparse de lo sublime. Pero ello implicaría un error: aun cuando no se hubiera universalizado la categoría específica de ‘elevación’, sí existía, desde mucho antes de ‘Longino’, un interés por la cosa misma, al margen del modo en que se la llamase. Hemos visto que la distinción entre *ethos* y *pathos* en el *ars rhetorica* fue considerada una anticipación de la dicotomía moderna entre belleza y sublimidad; pero podríamos mencionar otros importantes antecedentes. Uno de ellos es, como ha indicado Russel (1981: 132-135), el paralelo entre Esquilo y Eurípides establecido por Aristófanes en *Las ranas* (aprox. 405); la contraposición que desarrolla el poeta griego entre los dos dramaturgos trágicos mucho tiene que ver con la antítesis entre lo bello y lo sublime: Aristófanes presenta al dramaturgo más antiguo como al maestro de la forma elevada, de las grandes palabras y la solemnidad religiosa, mientras que el poeta más joven desea mostrar la vida corriente y aquellos temas que, por su familiaridad, puede la audiencia percibir como próximos a la propia experiencia vital (vv. 959-963). Para Esquilo, el objeto de la representación dramática es la exhibición de entidades sobrehumanas capaces de sobresalir sobre la bajeza y miseria de los mortales; en los espectáculos teatrales solo deberían pronunciarse pensamientos profundos e ideas sublimes (1058-1062), en tanto todo lo que es vil e inmoral tiene que ser desechado por el poeta (1053-1056), dado que este tiene la misión moral de educar a la juventud.

En Aristófanes, la inclinación euripidea al “naturalismo” va acompañada de la aversión hacia las “grandes palabras”, y la tendencia a conceder al lenguaje la clara pero cerrada estructura de la argumentación; el poeta más antiguo, en cambio, produce en sus espectadores (a través del lenguaje sublime y las imágenes heroicas) entusiasmo y estupor, los aleja del mundo ordinario y los eleva a una esfera heroica en que el arrebató extático suspende el pensamiento. Esta es la más habitual clasificación de “tonos literarios” a través de la antigüedad: “Grandeur, *ekplexis*, natural ability, emotion stand on one side; realism, persuasion, art and *ethos* on the other” (Russel, 1981: 133). Los restantes antecedentes citados por Russel reafirman la hipótesis de que en la antigüedad existían antecedentes de la antítesis belleza/sublimidad; así, la distinción elaborada por Dionisio de Halicarnaso entre *hedone* y *kalos* (*De compositione verborum* 11-37) enfrenta un arte agradable para la sensibilidad con otro que apela a la grandeza moral; un discurso que produce la persuasión del oyente y otro que impresiona con la solemnidad y

magnificencia. Del mismo modo, Demetrio separa el estilo “grande” (*megaloprepes*) y el potente (*deinos*) de los estilos elegante (*glaphuros*) y llano (*ischnos*). Un paso más allá da Arístides cuando descubre, en los tonos “grande” y “llano”, cualidades “masculinas” y “femeninas” respectivamente; el empleo de un sustantivo femenino para referirse al océano bastaría para conceder encanto a un pasaje homérico. Esta identificación reaparecerá en tiempos modernos; ya hemos visto en Corneille, en Boileau, en los suizos y en Pyra, una equiparación de las polaridades belleza/sublimidad con las diferencias entre las “cualidades” femenina y masculina; veremos que el paralelo reaparecerá en Baumgarten y en Kant.

¿En qué consiste la originalidad del Pseudo-Longino? En primer lugar, en la amplitud de la perspectiva: el autor del *De Sublimitate* ha reunido los más variados *topoi* acerca de la categoría presentes en la retórica y en la literatura anteriores, concediéndoles un marco integrador; también ha desarrollado sus ideas con una riqueza estilística y una exuberancia argumentativa que han promovido el elogio de sus adeptos modernos. Pero lo más relevante es haber contribuido a la emancipación de la *sublimitas* respecto del *ars rhetorica* y las teorías del estilo; ya Boileau advirtió la diferencia que separa la elevación celebrada por el *De Sublimitate* de aquel género que los tratados retóricos definían como *genus sublime*; según el *Législateur*, ‘Longino’ no alude al principal de los *elocutionis genera*, sino a “l’Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l’ai traduit, le Merveilleux dans le discours” (Boileau, 1942: 161). Monk ha querido ver en esta distinción (tanto como en la afinidad entre lo sublime y la simplicidad en el estilo) una innovación que Despréaux introduce en total discordancia con la doctrina longiniana³²; sin embargo, la lectura del tratado antiguo permite desmentir las afirmaciones del crítico inglés: ‘Longino’ no solo afirma que la verdadera sublimidad reside a menudo en pasajes compuestos en estilo llano, sino que, basándose en pasajes tomados de Heródoto y Anacreonte, demuestra que el lenguaje más familiar y cotidiano puede resultar el más eficaz para excitar emociones elevadas³³. Por otra parte, la sublimidad propulsada por el crítico antiguo puede aparecer en pasajes aislados, mientras que en las producciones del *sermo sublimis* el tono elevado debe manifestarse a través de la totalidad del discurso³⁴.

Mucho podría decirse sobre el antirretoricismo de ‘Longino’: aun cuando este no deja de referirse a los posibles usos de lo sublime con intenciones persuasivas (baste con recordar las alusiones a De-

³² “From the quarrels that followed the enunciation of this doctrine [i.e., la teoría de lo sublime formulada por Boileau], there emerged a new idea of the sublime, which severed it from rhetoric. It is the first theory on the subject in modern Europe [...] The idea that the sublime is not a matter of style opened the way for investigations into the inner quality of great art, into the experiences of artist and reader when the one perceives a sublime object and the other experiences a great work of art. It was a step away from Longinus. In the years that followed Boileau’s death, the distance that separated theories of the sublime from the Greek critic grew progressively greater” (Monk, 1935: 36).

³³ Cf. la precisión que ofrece Macksey sobre la categoría de *Hypsous*, mucho más atinada que la que ensaya Monk: “The title of the work demands some commentary. *Peri Hypsous*, ‘on elevation’ or ‘sublimity’, is clearly not intended as a discussion of the ‘high style’ in the tradition of a rhetoric of stylistic gradation (i.e., High, Middle, and Low) common to many ancient critics. In fact, some of the most striking examples cited by Longinus are precisely cases of the ‘plain style’” (Macksey, 1993: 913).

móstenes y Cicerón), la insistencia sobre los efectos de éxtasis y sorpresa no podía armonizarse con el *animus* de las técnicas argumentativas sistematizadas por la elocuencia de raigambre aristotélica; si es verdad que el pensamiento longiniano ha coadyuvado a la fundación moderna de la estética autónoma³⁵, ha podido hacerlo en la medida en que él, a semejanza de estas, ha sido gestado como resultado del cierre de una esfera pública y de la desaparición de los ideales comunicativos. Cuando arribemos a Kant, veremos que la estética idealista y trascendental nace de la crisis de valores resultante del cierre de la *Öffentlichkeit* burguesa, que había florecido durante buena parte del Siglo de las Luces; la coyuntura en que nace el *De Sublimitate* es posterior al colapso de la cosmovisión republicana y contemporáneo, al parecer, de la política imperial romana. No sería erróneo ver a la primera gran teoría sobre lo sublime como un producto de la latinidad tardía, y así lo ha sugerido Kennedy, sin dejarse engañar por la elección longiniana de la lengua griega³⁶. Existe una sugestiva ambigüedad en las estrategias de 'Longino': si este se preocupa, como algunos de sus sucesores modernos (entre ellos, Kant) en extraer a lo sublime de la historia, considerándolo como cualidad eterna y trascendente, por otro lado se ve forzado a reconocer la decadencia contemporánea en materia artística y a proclamar la superioridad de los escritores "antiguos", con lo que retoma el *topos* de la *corrupta eloquentia* (y autores como Boileau, los suizos y Pyra han encontrado aquí una base de sustento para las propias teorías). Aunque ambas posturas puedan parecer inconciliables; es factible descubrir un punto de articulación: pero para advertirlo es necesario comprender la especificidad de la respuesta longiniana a la corrupción cultural contemporánea.

Varias de las teorías —y ante todo la de Tácito³⁷— fundan la decadencia de la literatura en el despotismo de las instituciones políticas vigentes. En el capítulo XLIV del *De Sublimitate*, 'Longino' formula su desacuerdo con tales hipótesis: no es la falta de libertad, sino el materialismo lo que corrompe a la época y entorpece la existencia de un arte elevado; al entregarse a los intereses de este mundo, los jóvenes se alejan de las fuentes genuinas de la sublimidad, de índole moral y artística. Es oportuno indicar las semejanzas y diferencias respecto de la posterior interpretación de Boileau: como su traductor francés, 'Longino' cree que, en tanto no se produzca una transformación en los hábitos morales, el cultivo de los recursos propios de la sublimidad solo conseguirá engendrar débiles apariencias, simulacros que jamás poseerán el elemental vigor del arte elevado; sin embargo (y a diferencia de Despréaux) el crítico antiguo considera que los efectos de la decadencia cultural solo podrán ser revertidos a través de un re-

³⁴ Cf. la observación de Kennedy: "*Hypsos*, his examples show, occurs in short inspired bits. It is not a style or quality of an entire work, even of the greatest, and is certainly not to be identified with the grand style. Any style may have moments of sublimity; the effect is one of irresistible ecstasy" (Kennedy, 1972: 374).

³⁵ Así, Monk señala que la diferencia que media entre el estilo sublime y la sublimitas longiniana es idéntica a la que separa al *ars rhetorica* de la estética moderna: "To write on the sublime style is to write on rhetoric; to write on sublimity is to write on aesthetic. The sublime style is a means to an end; sublimity is an end in itself" (Monk, 1935: 12).

³⁶ "[...] the cultural environment is definitely Roman, for Cicero is discussed and of course Caecilius worked in Rome. The most likely time for a Greek rhetorician or critic to have come to Rome and to show serious interest in Latin was the Augustan period which attracted Dionysius. Caecilius, and others. Like them, the author's real interest is in literary style" (Kennedy, 1972: 371)

³⁷ Cf. *supra* nuestros comentarios sobre el *De oratoribus*.

troceso a la intimidad del espíritu: 'Longino' no desea alterar las instituciones políticas y sociales, sino alejar a los hombres del mundo material y proyectarlos a la irracional esfera del sentimiento puro, fuera de contacto con la vida diaria. Una vez que el individuo logra desprenderse de las contingencias históricas, se restablece la perdida unidad con el cosmos y están dadas las condiciones para la recuperación de la elevación moral y artística. Al revés de lo que ocurría en Tácito, la declinación cultural no es superada aquí mediante la recuperación de la libertad y el contacto con la *vita activa*, sino a través del abandono de la política y de las ocupaciones sociales, a través de la unión con el eterno universo.

Charles Segal ha argumentado que la condición para el advenimiento de lo sublime es, de acuerdo con el *De Sublimitate*, la interrupción del contacto con el mundo exterior³⁸: podrá comprenderse hasta qué punto las reflexiones del *rhétor* anticipan la estética del idealismo alemán; sobre todo si se piensa en la búsqueda longiniana de soluciones espiritualistas: esto es, en la propuesta, no ya de modificar el mundo real a través de la praxis, sino de reemplazarlo por una imagen eterna y positiva, puramente pensada. Contra el interés de la antigua retórica en encaminar al individuo hacia las responsabilidades políticas y sociales, relacionadas con los problemas de la vida diaria, 'Longino' trata de extraer de la literatura "elevada" todos los componentes relativos, confinables a una época, a fin de conservar la sustancia eterna que traspasa las coyunturas históricas. Que este proyecto es una defensa del irracionalismo, es algo que puede deducirse de la actitud ante las reglas de composición artística: la *techné* —pese a su utilidad para provocar la elevación literaria— es un elemento accesorio frente a las determinaciones de la naturaleza [physis]. En tanto la primera es, en cuanto racional, una facultad propia de los hombres, la disposición natural es divina y eleva a creadores y oyentes por encima de la esfera humana, meramente histórica. Aquí se revela que la sublimidad artística es un instrumento para alejar a los hombres de las circunstancias externas, históricamente determinadas, y trasladarlos a un ámbito fijo y trascendente: el divino Parnaso de los valores eternos. Así, la sustancia espiritual encerrada en el hombre, que lo encauza hacia la fusión con el "cosmos total" —para la cual ha sido predestinado— sería la única manera de sustraerse a los atributos relativos, pasajeros, de la propia época. Pero no es este el único punto en que es posible establecer una continuidad entre la teoría de 'Longino' y la corriente hegemónica de la sublimidad alemana. Consecuente con sus principios, el autor del tratado asocia lo sublime con lo inhumano: a diferencia de las otras artes, que buscan el antropomorfismo —y aquí cita 'Longino' el ejemplo de la escultura—, la literatura se extiende hacia la espiritualidad pura, hacia lo divino [to theion]. El estoicismo longiniano anticipa algunas cualidades que nuestra investigación señaló hasta aquí como típicas de lo sublime alemán: ahistoricismo, hostilidad a la vida social, antihumanismo, antiseccularismo, proclividad a lo inhabitual y afinidad con lo sobrehumano, desprecio hacia la existencia corpórea. Es

³⁸ "Since this sublimity, moreover, as has been shown, passes personally from soul to soul, it is [...] beyond the factors of the external world which are causing the cultural decline; it moves along the inward "canals" [...] of the mind and therefore need make no contact with the contemporary outside world. It allows the individual, temporarily isolated from his political and social milieu, to

sugestiva la forma en que esta caracterización de la literatura elevada, no solo hereda características de la tradicional *sublimitas* latina, sino que entra en consonancia con la espiritualista sublimidad cristiana.

4. 'Magnitudo', 'venustas' y 'dignitas aesthetica': lo sublime en la 'Aesthetica'

Los principios espiritualistas de 'Longino' han permeado la teoría de lo sublime elaborada por Baumgarten, aunque en forma mucho más mesurada que en los suizos o en Pyra. Dejando de lado las citas y remisiones al *De Sublimitate*, debe señalarse que conceptos como los de *magnitudo*, *magnanimitas* o *dignitas aesthetica* no solo se encuentran emparentados con el ideal de elocuencia latina, sino que, más aun, están enlazados con los supuestos teóricos e ideológicos del Pseudo-Longino. Prueba de ello es la sección dedicada al estudio de la *magnitudo aesthetica* (§§ 177-216). Lo primero que merece destacarse, en relación con este segmento de la *Aesthetica*, es el raro contraste que existe entre, por un lado, la centralidad que Baumgarten concede al problema, y la amplitud con que lo examina, y, por otro, la escasa precisión de las definiciones. No es posible decir que las reflexiones desarrolladas en el texto ofrezcan respuesta satisfactoria a la pregunta por la definición de la categoría de *magnitudo*: tal como ocurre en buena parte de la *Aesthetica*, el autor confía más en formulaciones (a menudo desprovistas de intención sistemática) extraídas de autores latinos, y en abundantes clasificaciones (en ocasiones sutiles e imprecisas) que en una descripción de la cuestión. Así es que Baumgarten se limita a apoyarse en 'Longino' para urdir la definición de la *magnitudo aesthetica*: "*Illud vere magnum, quod subinde cogitandum considerandumque nobis occurrit [...] quod vix, ac ne quidem, animo excidere potest, sed constanti, firma, et indelebili memoria retinetur*" (Baumgarten, 1986: § 177); y seguidamente establece la distinción entre la *magnitud absoluta*, es decir, la que es propia a todo género de pensamiento bello, y la *magnitud relativa* o comparativa, que varía de acuerdo con el tipo de discurso escogido. A esta discriminación suceden otras: en primer término, la magnitud relativa posee tres grados diferentes: 1) el positivo (*humiles myricae*); 2) el comparativo (*arbusta*); 3) el superlativo (*silvae*); para fundamentar la partición, Baumgarten se apoya en los versos virgilianos: "*Non omnes arbusta iuvant, humilisque myricae, / Si canimus silvas, silvae sint consule dignae*" (Baumgarten, 1986: § 180). Esta tripartición es retomada en los párrafos consagrados al tratamiento de la *magnitud relativa*; aquí se continúa con el enfrentamiento entre magnitud natural y magnitud moral, lo que conduce a oponer *venustas* y *dignitas*: distinción importante, puesto que en ella se basa el autor de la *Aesthetica* para definir la especificidad del carácter estético alemán, por oposición a las cualidades distintivas de los franceses. Si la natural *venustas* se define por su materialidad y armónica belleza, la dignidad es una cualidad moral, una propiedad de los grandes espíritus. Aquí une Baumgarten el ideal de elocuencia latina con la problemática retórica cristiana, reelaborada por el pietismo.

En el capítulo sobre Pyra hicimos alusión a la apropiación pietista del legado de 'Longino'. El caso de Baumgarten no se rige por idénticos criterios: difícilmente puedan establecerse afinidades entre el misticismo del autor de *Über das Erhabene*, y el culto de lo sensitivo sostenido por el fundador de la estética moderna. Sin embargo, al referirse a la *magnitudo moralis*, el texto de la *Aesthetica* delata la proximidad entre el ideal de elocuencia latina (tal como lo vimos formulado en Cicerón) y ciertos principios de la "retórica del cristianismo" —si se nos permite designar de este modo a la preceptiva laxamente sistematizada por San Agustín en *De doctrina christiana* (395), y que en muy variadas circunstancias ha sido objeto de reivindicaciones y de inciertas tentativas de recuperación—. El énfasis sobre la *simplicitas*, el recelo ante la fuerza persuasiva de la argumentación razonable, el odio por las reglas y ordenamientos metódicos, la insistencia en lo emocional, la predilección por la materia antes que por la forma expresiva, son elementos de los que el cristianismo ha podido apropiarse para sus fines; que el luteranismo y, más tarde, el pietismo han sabido sacar provecho de estas formulaciones, puede deducirse de nuestras observaciones sobre Pyra; en cierto modo, podríamos pensar que el *res sine verbis* de Lutero no dista tanto del *rem tene, verba sequentur* recomendado por Catón. Así se justifica la afinidad, señalada por el propio Baumgarten, entre el modelo de elocuencia latina y la *rusticitas* estilística de Alemania, en la que se hallan hermanadas la franqueza y la aparentemente innata incapacidad para los artificios verbales: "rara in populo Germaniae declamandi consuetudo"³⁹. Este parelismo está vinculado con la *sublimitas* moral que, supuestamente connatural a los romanos, es representativa también de la nación germánica. Si unos y otros se hallan alejados de la noción griega de la retórica como *ars persuasionis*, lo hacen en la medida en que, éticamente, se sienten más atraídos a la sublime *dignitas* que a la razonable y mundana belleza. Nivelles ha resumido esta asociación, hecha por Baumgarten tanto en la *Aesthetica* como en el *Kollegnachschrift*:

Il existe des grandeurs de deux espèces: la grandeur naturelle (propre aux objets dépourvus de liberté ou considérés comme tels) et la grandeur morale (celle des objets doués de liberté); cette dernière s'appelle la 'dignité' esthétique. Ainsi, Baumgarten distingue, à la suite de Cicerón, la *venustas* et la *dignitas*, les Allemands, dit-il, semblables en cela aux Romains, mettent la *dignitas* au premier rang, tandis que les Français, proches parents des Grecs, préfèrent la *venustas* (Nivelles, 1955: 51).

Para Baumgarten, los alemanes son los modernos romanos, así como los franceses son los herederos legítimos de los griegos; *apud germanicos*, los atributos de coraje, austeridad o idealismo obturan la limitada complacencia en las cosas de este mundo, y excitan en los hombres el deseo de sacrificar su felicidad material para elevarse hasta las más dignas ideas. En este contexto se echa mano a aseveraciones formuladas por Cicerón en *Pro Murena* (64) para explicitar la común simpatía de los romanos y los germánicos por la *dignitas* moral y estética:

Neque diffiteor hoc confidentius me germanum dignitatem in primis pulcre cogitandorum venustatibus legere, germanis potissimum scribentem; quoniam expertus novi, in aliis, in quibus gens germanorum ro-

³⁹ "La barbarie germanique" est l'une des expressions de la plus grande circulation pendant la Renaissance; assez souvent on disait dès le Moyen Age déjà que *rara in populo Germaniae declamandi consuetudo*" (Florescu, 1982: 107).

manis est apprime similis, hanc etiam laudem utrique populo communem esse, de qua Cic. pro Mur.23. *Omnes artes, quae nobis populi romani (nationis germanicae) studia conciliant, et admirabilem dignitatem et pergratam utilitatem debent habere* (Baumgarten, 1986: § 187).

Baumgarten retoma en esta misma sección los prejuicios sexistas que hemos visto ya en otros autores⁴⁰, aunque aquí aparezcan mitigados: así como admite la posibilidad de una dignidad femenina⁴¹, también reconoce que no existe una contraposición *absoluta* entre *dignitas* y *venustas*⁴². La magnitud estética y la dignidad pueden ser objetivas o subjetivas: en el primer caso, la grandeza corresponde a los objetos y a los pensamientos mismos (“in objectis et cogitandis ipsis”); en el segundo, reside en las personas (“possibilitates physicae potentiaequae certi hominis”, Baumgarten, 1986: § 189). Esta última instancia de *magnitudo* —esto es: la subjetiva— es designada como *magnanimitas et gravitas aesthetica*. En cuanto a la *magnitudo objectiva absoluta*, Baumgarten indica que, en lo que respecta a lo natural, ella consiste en la prohibición de ocuparse de nimiedades (*res infimae et nugatoriae, quisquiliae, ineptiae*); el precepto Ciceroniano: “Poetam non audio in nugis” tiene validez para todas las producciones del orador y del poeta. Pero en lo que respecta a la *dignitas*, es necesario distinguir entre un *ethos aestheticum negativum* y otro *positivum*; el primero corresponde al orden de la *dictio*, y exige que en la materia tratada, en el orden expositivo y en la elocución, así como en el propio “análogo de la razón”, no aparezca ninguna incoherencia en lo que respecta a la moralidad⁴³. El *ethos* positivo exige que las representaciones del bello pensador concuerden entre sí y se adecuen a las costumbres, pero que además no contradigan los usos y hábitos plausibles en materia moral, ética, económica, civil; es decir: las palabras y actos de un discurso deben acomodarse a la condición de quienes los pronuncian o realizan. Existen dos restricciones impuestas, según Baumgarten, por la *dignitas*: por un lado, los *pulcre cogitantes* deben evitar el tratamiento de las materias que se encuentran por debajo del horizonte de lo estético, tales como los objetos viles y plebeyos⁴⁴; por otro, hay que evitar la mezcla de las materias nobles con las vulgares, a fin de que no se produzca un envilecimiento de la dignidad absoluta de la materia⁴⁵.

Una vez supuesta la existencia de la magnitud absoluta como requisito de todo bello discurso, Baumgarten distingue los diferentes grados de la magnitud *relativa*, retomando la partición en *myricae, arbusta, silvae*. Solo nos ocuparemos aquí de las reflexiones en torno a las *silvae*, es decir, al *genus sublime*. A diferencia de ‘Longino’, de Boileau, de los suizos y de Pyra, Baumgarten no se interesa en separar la

⁴⁰ “De eadem [magnitudo] relativa tantum intelligendus est Cicero, quando Off. 1.I.130. *pulcritudinis duo genera constituit, quorum in altero venustas est, in altero dignitas, venustum muliebrem ducens, dignitatem virilem*” (Baumgarten, 1986: § 180).

⁴¹ “Est et matronis sua dignitas” (Baumgarten, 1986: § 180).

⁴² “Nam et ipse [Cicero] poscit in oratoris perfecti *vultu*, ne *dignitatem* solum sed etiam *venustatem* offerat, Or. 60., et *dignitati*, Fam.X.ep.6 sane non *venustatem*, sed *defomitem* opponit” (Baumgarten, 1986: § 180).

⁴³ “Res, ordo, significatio, e.g. *dictio*, si *pulcræ* intenduntur, ita instituantur, ne quid moraliter absurdi in iisdem, vel ipsi rationis analogo pelluceat” (Baumgarten, 1986: § 194).

⁴⁴ “Dignitas aesthetica, si vel absolutam tantum intelligas, postulat, ne qua cogitanda, multo minus themata sumantur, quibus intra horizontem aestheticum constitutis, ubertimque ac vivide e.c. § 22. *perpiciendis omnis omnino deesset dignitas, OBIECTA VILIA ET PLEBEIA*” (Baumgarten, 1986: § 195).

⁴⁵ “In diiudicandâ magnitudine ac dignitate materiarum absoluta, ne magna pusillis *sine pondere habentia pondus digna indignis, fanda nefandis, temere misceantur*” (Baumgarten, 1986: § 196).

sublimitas del estilo sublime: para él, existe entre ambos perfecta identidad; sí, en cambio, preserva la línea divisoria entre *sublime* y *pathetico*⁴⁶, ya que, aun cuando nada impide que las dos cualidades coexistan, hay instancias en que la sublimidad convive con un ánimo moderado: “[...] esse sublime potest sine perturbationibus animi, fidenter tamen simul affirmans, nihil tam magnificum esse, quam affectum vehementem, ubi opus est” (Baumgarten, 1986: § 210⁴⁷). Existe aquí una riesgosa superposición entre estética y moral, pero Baumgarten establece una línea de demarcación entre el tratamiento artístico de las cualidades morales y la consideración de estas desde una perspectiva filosófica. El artista, como el orador, jamás atiende a los caracteres morales desde una perspectiva general, sino tan solo en la medida en que se encarnan en entidades individuales; por ende, vicios y virtudes no deben solo encarnarse individualmente, sino que además necesitan aparecer en forma manifiesta, en cuanto *phaenomena*:

Virtutem bonosque mores heic tantum consideramus, quatenus phaenomena fiunt, aut per commercium hominum externamque vivendi rationem observantur, non exclusis ipsis virtutum umbris, quarum discrimen a vera virtute, non nisi per intellectum ac rationem detegeretur. Unde patebit cultus externi divini, morum, rituum, cerimoniarum ac consuetudinum, perspicaciae declaratae, disciplinae corporis comitioris, curae status externi, officiorum humanitatis generatim et praesertim decori, tam positivi, quam negativi, nonnihil aliam esse rationem ad ethica graviora, ac solet intelligi a meditante vitae praecepta beatae, quantum eius fieri potest, per puram rationis (Baumgarten, 1986: § 211).

Se alude aquí a las cualidades morales solo desde la perspectiva de su plasmación artística: el punto central estriba en eludir toda inverosimilitud en los caracteres y situaciones. La plasmación variará de acuerdo con la materia y el grado de tratamiento; existen, en este punto, tres grados de moralidad: el *simpliciter honestum vivendi genus*, correspondiente al estilo tenue; la *mores vivendique ratio nobilis*, emparentada con el estilo medio; la *heroica virtus vivendique ratio singularis cum majestate conjuncta*, vinculada al *genus sublime*. Lo que ahora importa es determinar las cualidades esenciales de este género.

5. ‘Magnificentia’ y ‘Simplicitas’: el ‘genus sublime’ en Baumgarten

Los párrafos dedicados al estudio del género sublime (§§ 281-328) están desprovistos de sistematicidad: el tratamiento no solo se desplaza continuamente hacia temas adyacentes y abandona con facilidad los ejes temáticos, sino que además se encuentra plagado de citas y ejemplos, de modo que la originali-

⁴⁶ Pese a que, en las secciones dedicadas a la *magnanimitas* y a la *sublimitas*, parece heredar de la retórica romana la preocupación por el *ethos* y, fundamentalmente, por el *pathos*, Baumgarten busca, sin embargo, mantenerse fiel a los lineamientos generales de la *Aesthetica* -obra que pretende hacer de la experiencia estética un modo de conocimiento y un instrumento de cohesión social-. Recordemos, de paso, que el mismo *De sublimitate* mantenía una distinción entre *elevación* y *pathos*, detalle que vuelve insostenible la propuesta de Willamowitz de traducir el Pseudo-Longino como *Über das Pathetische* (Cf. Willamowitz, 1905: 148).

⁴⁷ Nivelles observa que “Cette brève remarque est d’une importance considérable pour la fixation de la notion allemande du sublime. Elle annonce textuellement Winckelmann et introduit une conception qu’on retrouvera chez Kant” (Nivelles, 1955: 53). La interpretación es capciosa: veremos más que, si bien la *tranquillitas animi* es, en Winckelmann, propia de lo sublime, también existe en el estilo bello. En cuanto a Kant, en el análisis de la *Kritik der Urteilskraft* veremos que la *Affektlosigkeit* es solo una de las variantes del sentimiento sublime: otra de ellas consiste en un incontenible entusiasmo; por otra parte, el *status tranquillitatis* es característico del respeto [Achtung], al que Kant se encarga de separar netamente de la emoción estética. A eso se añade el hecho de que la concordancia entre sublimidad y tranquilidad estaba ya presente en Boileau y en los suizos, por lo que difícilmente pueda decirse que en Baumgarten se encuentra el origen de la ecuación.

dad de las propuestas suele enturbiarse. Es preciso reconocer que aquí Baumgarten resume – eliminando diferencias– muchas de las formulaciones precedentes acerca de la sublimidad. Aquí se pone de manifiesto la combinación que trata de establecer Baumgarten entre la elevación longiniana y la sublimidad propuesta por las más antiguas y tradicionales clasificaciones de los *genera dicendi*; así, si por un lado la *Aesthetica* armoniza la poesía sublime con la austeridad y la *simplicitas moral*, también afirma, por otro, que el estilo sublime necesita echar mano a los *ornamenta*, y la función de los *argumenta augentia* (§§ 329-351) es proveer al discurso elevado de nobles aderezos. En esta mezcla de sencillez y profusión de atavíos se condensa la ambigüedad de este análisis de lo sublime; lo cierto es que Baumgarten exige del orador y del poeta que eludan la familiaridad y rehusen las expresiones ordinarias, ya que su fin no es informar al auditorio, sino arrebatarlo. No es ocioso que uno de los ejemplos paradigmáticos de sublimidad sea el alegato ciceroniano en defensa de Cornelio, tal como es descripto por Quintiliano:

[...] nec fortibus modo, sed etiam fulgentibus armis proeliatur. An in causa Cicero Cornelii consecutus esset docendo iudicem tantum et utiliter demum ac Latine perspicueque dicendo, ut populus Romanus admirationem suam non acclamatione tantum, sed etiam plausu confiterentur? Sublimitas profecto et magnificentia et nitor et auctoritas expressit illum fragorem. Nec tam insolita laus esset prosecuta dicentem, si usitata et ceteris similis fuisset oratio⁴⁸.

Baumgarten no ignora que la magnificencia puede degenerar en superfluidad, y que esto ha conducido con frecuencia a emplear el término en un sentido irónico o despectivo. Pero ¿de qué modo será posible evitar las recaídas en la superfluidad? La respuesta es, una vez más, una conminación a combinar excelsitud y simpleza; una llamada a atemperar las inclinaciones a la falsa grandeza a través de una moral austera. La solución es contrastar, según el hábito de los romanos, la magnificencia pública con la moderación en la vida privada⁴⁹; colocado una vez más del lado de lo inhumano e inmaterial, lo sublime aparece emparentado con la desatención hacia las cosas humanas y el menosprecio de la vida; siguiendo las determinaciones de la moral estoica, Baumgarten descubre sublimidad en el sacrificio de la felicidad del individuo a manos de las instituciones sociales: abnegación y *sublimitas* van de la mano. En cuanto a la noción de *grandeza*, el término está cargado de una ambigüedad análoga a la que permea a la *magnificentia* (“Nec caret ambiguitate sua *magni* denominatio”, Baumgarten, 1986: § 286)⁵⁰; a fin de eludir los equívocos, la grandeza debe ser atribuida relativa y comparativamente a pensamientos referidos a cosas auténticamente grandes: la forma resultará adecuada cuando se adecue a la materia tratada.

Pero la sublimidad no debe adaptarse solo al tema, sino también a las personas que lo emplean o perciben. Baumgarten aclara que el estilo elevado se sustrae a la turba, y especialmente a los espíritus que se ocupan en *nugae*; solo la dominan los hombres más elevados, superiores en el ingenio y en la ín-

⁴⁸ Quint. (92-3?) VIII, 3, 3-4. Corregimos, en nuestra cita, las fallas textuales del pasaje reproducido por Baumgarten en § 282.

⁴⁹ “Nobis autem hic magnificentia cogitatur, ex descriptione Ciceronis de Inv. II.163. *rerum magnarum et excelsarum cum animi ampla quadam et splendida propositio, agitatio atque administratio*. Secundum quam *magnificentiae publicae* amantem dicit, inimicum *privatae luxuriae populum Romanum*, Or. pro Mur.” (Baumgarten, 1986: § 284).

⁵⁰ *Ibid.*, § 286.

dole, y en quienes la majestuosidad se ha convertido en segunda naturaleza. Aquí, a diferencia de lo que ocurría en Corneille, no nos hallamos frente a una alabanza de los derechos de nacimiento; es, por el contrario, el ejercicio de las funciones el que determina el desarrollo de la magnificencia con la que se ven ataviados los “hombres eminentes”; al margen de las cualidades ingénitas, estos necesitan habituarse a la grandeza a través de la actividad “[...] de rebus gravissimis, in quibus illi tamen versari quotidie, quibus familiares esse, in quibus quasi habitare supponendi sunt” (Baumgarten, 1986: § 289). El laconismo, un sabio cultivo de la *brevitas*, son indicios de magnificencia. La noble concisión con que Júpiter comunica a Mercurio sus decisiones en torno al destino de Eneas (en *Aeneis* IV, 236: “Naviget. Haec summa est, hic nostri nuncius esto”) provee el modelo de toda sublimidad; pero no quedan atrás las palabras con que el líder troyano transmite a sus soldados la noticia de la partida (vv. 275 ss.). A esta primera clase de hombres preclaros añade Baumgarten un segundo género:

[...] illi sunt, qui vel ad supra descriptos, aesthetico faltim, referri posse videantur, excelsam tamen aliquam et insigniter sublimem rem adhuc ignorare, aut omnino per errorem vilipendere supponendi sunt, vel igniculos quidem magni animi hericaeque virtutis gerunt sub pectore, habentes, quod ad sublimis quaevis erigi possit ac incitari, non tamen habent semper in promptu, quantum satis est magnanimitatis praesentis ad grandia quaedam, sibi satis nova, vel brevissime exposita, statim amplectenda, quo merentur, impetu (Baumgarten, 1986: § 291).

La insistencia sobre la *brevitas* condice con la exhortación a no confundir el género sublime con el *copiosum*: afirmación desarrollada en §§ 288-295; de este desarrollo, solo mencionamos las conclusiones:

1) Est quoddam sublime genus cogitandi, quod simul, non plenum solum sed et copiosum est, illudque si semel relativae brevitatis fines transgressum est, gnauiter oportet esse locuples, apparatusque vere regios et magnificentiam publicam testatos exponere, 2) non omne sublime cogitandi genus simul copiosum est, in relative magnis potius maxima relative etiam brevia, 3) non omne copiosum dicendi genus sublime est. Adeoque copiosum et sublime desinant in synonymis habere, qui nolunt Asianorum titulis condecorari (Baumgarten, 1986: § 295).

Del elogio de los *superiores ingenii* puede concluirse que la propuesta de Baumgarten no está totalmente a salvo del elitismo ya discernido en teorías anteriores. Como de los restantes *elocutionis genera*, también de lo sublime se ha de exigir verosimilitud; sin embargo, ha de cuidarse que la representación resulte plausible ante el juicio de los ingenios superiores. Para el vulgo [plebecula] han de resultar increíbles aquellos prodigios que constituyen la materia misma de la sublimidad. Resulta llamativo que un defensor acérrimo de la comunicabilidad se vea obligado a identificar la oscuridad y la dificultad como rasgos típicos de lo sublime: las palabras de la sibila de Cuma, confusas para el profano, se encuentran cargadas de profundidad y sentido para los hombres eminentes. Pero sobre todo —y esto representa un anticipo de la “Analítica” kantiana— las sobrehumanas hazañas narradas en estilo elevado resultan inaccesibles para el espectador no dispuesto, porque una de sus consecuencias es incomodar nuestros sentidos, aun cuando, como efecto complementario: “[...] non odium, sed etiam admirationem et desiderium sui pariat veritas” (Baumgarten, 1986: § 301). En otras palabras, el propósito (o, al menos, uno de los objetivos) del discurso sublime es excitar el menosprecio de las cosas de este mundo, y encaminar a los hombres hacia un ideal, si no necesariamente religioso, al menos sí *ideal*. La respuesta de Pompeyo

cuando, destrozada la nave por la tempestad, se le aconseja abandonar su empresa: “Proficisci me necessarium est, vivere non est necesse” (Baumgarten, 1986: § 302), solo puede parangonarse con la astucia de César, quien enciende el ánimo de sus soldados, no ya revelando la grandeza y poderío de estos, sino, multiplicando falazmente el número de los enemigos⁵¹: persuadidos de la insignificancia de la propia vida y superado el horror ante las fuerzas hostiles gracias a la arenga, las tropas recobran el valor para continuar la campaña. De aquí se deduce que la *sublimitas* es para Baumgarten una herramienta para la persuasión, pero esta solo logra ser efectiva cuando es aplicada a espíritus predispuestos a la virtud: Kant no se expresará de otro modo cuando afirme que lo sublime —a diferencia de lo bello— no complace inmediatamente, sino que requiere “una cierta cultura moral”. Los grandes hombres y la *plebecula* —aun cuando unos y otros resultan afectados por la elevación del discurso— no experimentan a este de la misma forma: “[...] tot pondera, tot sententias, tot firmamenta congerit in certius reddendum suum thema, non illa trita, sed magni quid semper spirantia, ut maiores animi plenissime persuadeantur, minores obruantur, et ad prudentissimum, quod ab ipsis sperari potest, ad silentium” (Baumgarten, 1986: § 305). La duplicidad de niveles explica la ambigüedad de la teoría desarrollada en la *Aesthetica*: esa irresuelta amalgama de *magnificentia* y *simplicitas* —de impulsos elitistas y democráticos— que atraviesan el examen del género sublime y de su correlato ético, la moral heroica. Es comprensible que, a la hora de definir el efecto de la sublimidad, Baumgarten vacile entre la excitación y el aquietamiento de los ánimos —nuevamente, entre la *grandeur* y la simplicidad—:

Sublime genus cogitationum in eo regnat, ut animos, sed generosioris impetus capaciores, nunc in summam inflammationem et divinum paene furorem incitare, nunc a turbulentissimis animi commotionibus ex re quapiam minutula ortis detrahare decoram ad serenitatem et altioris spiritus tranquillitatem valeat, pro uti, ver hic, vel ille status animorum heroibus est convenientior (Baumgarten, 1986: § 308).

No necesitamos poner énfasis en que las oscilaciones de Baumgarten representan formas típicas de reacción en suelo alemán; lo significativo es que el fundador de la estética, a contrapelo de las tendencias hegemónicas, haya podido sentar los fundamentos para una teoría posterior que, apoyada en los principios por él formulados, habrá de buscar la superación de la antítesis entre belleza y sublimidad sobre bases materialistas y a partir de la reivindicación de los ideales comunicativos. La teoría herderiana de lo sublime nos ofrecerá la oportunidad de verificar la continuación de las tendencias aquí insinuadas.

⁵¹ Cf. Suetonio, *Caesar* (?) 70.

CAPÍTULO V

RECUPERACIÓN DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

E HISTORIZACIÓN DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS.

EL 'ESTILO ELEVADO' EN LA *KUNSTGESCHICHTE*¹ DE JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1711-1768)

1. 'Cuerpo' y 'Espíritu' en la *Kunstgeschichte*: una reconciliación fluctuante

Una peculiaridad de la *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) es la atención concedida a la existencia corpórea en cuanto objeto por excelencia de la creación estética; en Winckelmann, la representación del cuerpo humano no es solo la más elevada de las expresiones artísticas —lo que, en parte, justifica la importancia acordada a la escultura dentro de su pensamiento—, sino que en la destreza para reproducir la belleza física se señala una de las claves de la preeminencia de la cultura helénica. Dicha superioridad exige, como base, una nación en que el cuidado del cuerpo y la admiración de la belleza física sean valores fundamentales. Solo un pueblo adverso a la mortificación de la carne impuesta por la civilización cristiana podría haber gestado una plenitud de formas como la que legó el arte griego; al mismo tiempo, era imprescindible, para esa gestación, la contigüidad con la naturaleza, como también una libertad de movimientos que favoreciera la formación de una cultura de lo corpóreo capaz de proveer una materia digna para la imitación artística. Esta insistencia sobre la importancia del bienestar corpóreo, y sobre el arte en cuanto resultado de esa armónica vitalidad, es una peculiaridad que permite a la *Kunstgeschichte* destacarse como instancia heterogénea respecto de las orientaciones dominantes en materia de teoría estética. Y, sin embargo, la propuesta no se encuentra exenta de contradicciones y ambigüedades. Ellas se manifiestan ya en la propia "política del cuerpo" proclamada por Winckelmann: si bien esta se constituye como una exhortación para suprimir las imposiciones que reducen o anulan el desenvolvimiento corporal, la apología de la criaturalidad humana incluye incitaciones a la disciplina: el cuerpo no debe quedar librado a la anarquía de los instintos, sino que un sólido entrenamiento físico y moral ha de sujetar los desbordes y conducir al individuo hacia la armonía. Es significativo que estas restricciones aparezcan identificadas con lo divino e ideal, es decir, con un principio trascendente que ordena el caos de los instintos. En este principio se respaldan los críticos que interpretan la teoría de este autor como una manifestación de neoplatonismo tardío, en que la realidad palpable resulta degradada por comparación con un eterno y trascendente reino de las ideas: las obras artísticas individuales proveerían, entonces, un reflejo de los principios abstractos, a los que se encontrarían aquellas supeditadas.

¹ *Kunstgeschichte* es el término comúnmente empleado para resumir el título de la *Geschichte der Kunst des Altertums*

Nivelle afirma que el pensamiento de Winckelmann se encuentra dominado por principios intelectualistas y ve en ello las influencias de la Ilustración y del “pensamiento típico de la época” (!):

La hiérarchie qu'il établit entre ces deux fins [*vergnügen y unterrichten*] marque bien l'influence de l'*Aufklärung*: c'est l'idée qui donne à l'oeuvre sa valeur; plus elle est élevée, plus l'oeuvre est parfaite; la beauté au sens strict ne joue qu'un rôle secondaire. Tel est, dans la lettre des écrits de Winckelmann, l'ordre des éléments de l'art. On y reconnaît la pensée typique de l'époque, telle qu'elle apparaît chez Sulzer, par exemple (Nivelle, 1955: 119, n. 1).

Comme le remarque Justi, ce souci du 'sens' de l'oeuvre, surtout plastique, dominait encore les esprits, malgré tous les cours d'esthétique de l'Université de Halle. On croyait que la peinture représentait des signes, qu'elle personnifiait des idées. Schlegel, en parlant de Winckelmann et de sa théorie de l'allégorie, fait observer qu'il donne parfois l'impression de s'occuper moins d'art que de l'invention d'un système d'hiéroglyphes [...] De même, Lotze [...] dit avec raison que Winckelmann parle de l'idée d'une oeuvre comme d'une pensée abstraite, qui n'a nullement besoin de beauté pour signifier ce qu'elle veut dire (*Ibid.*).

Estudios más recientes han relativizado esta versión idealizante, señalando la porción de erotismo que encierran los trabajos de Winckelmann². La relevancia de este componente sensualista basta para persuadirnos de que el mentado platonismo solo puede ser interpretado *cum grano salis*: algunas de las afirmaciones exaltadas a favor del “espíritu” o de la “idea” deben ser consideradas con tanto escepticismo como la conversión de Winckelmann al catolicismo; en uno y otro caso, solo se ha buscado atraer el consentimiento de los mecenas y asegurar el beneplácito de las autoridades eclesiásticas para una investigación que, de no haber incluido declaraciones de adhesión a la fe de Roma, difícilmente hubiese podido desarrollarse. Pero tampoco querríamos deformar la imagen de Winckelmann en sentido contrario, negando la incidencia de lo ideal en su doctrina; solo querríamos aclarar que su intención es hacer de las reglas abstractas un principio moderador que evite recaídas en la desidia; el objetivo de la legislación teórica no es, como en los suizos o en Pyra, mitigar el amor de los hombres por la existencia terrena, sino evitar que esta se degrade por la indolencia. El interés de Winckelmann se orienta hacia la optimización de la vida mundana, antes que a proyectar sus designios hacia una esfera suprasensible.

El modelo que Winckelmann propone consiste en una perfecta concordancia entre lo particular y lo universal: entre la existencia humana empírica y las reglas generales de la belleza, entre las inclinaciones naturales y la disciplina, entre cuerpo e idea. Pero no debe pensarse que esta correlación es simple y estable; aquí nos enfrentamos con un difícil equilibrio de fuerzas, donde lo sensual y corpóreo intenta coexistir, en relaciones tensas y variables, con la legislación abstracta. Ese equilibrio revela instancias de ruptura y conciliaciones forzadas: así ocurre con la definición de la belleza. Fiel, en principio, al método empirista, Winckelmann sugiere deducir lo bello, no ya de principios metafísicos o postulados *a priori*, sino de la atenta contemplación de la naturaleza; el procedimiento es inductivo, y consiste en extraer conclusiones verosímiles a partir de datos individuales. Pero la declaración del método se complementa con un ensayo de definición “filosófica” de lo bello en la que se trasluce un incongruente espiritualismo. De acuerdo con tal definición, la belleza surge cuando la idea se libera de la materia:

² Respecto de esto, véase sobre todo Potts, 1994, al que recurriremos en varias oportunidades.

Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur (Winckelmann, 1993: 149).

Es comprensible que Nivelles encuentre en este pasaje abundante sustento para sus críticas³, aunque reconozca que “ces considerations n’occupent qu’une place infime dans ses écrits”, y que “Il ne faut pas attacher trop d’importance à ce qui, pour Winckelmann, n’était qu’une parenthèse imposée par son incapacité de définir la beauté au niveau où il l’avait placée: celui de l’observation empirique” (Nivelles, 1955: 123). Más adecuadamente, Pfotenhauer plantea esta aporía como un entrecruzamiento de principios platónicos y aristotélicos⁴ que produce irresolubles dilemas en la práctica:

Die Schönheit der Erfahrungswirklichkeit und die Konstitution der Kunst lassen sich daran in ihrem Verhältnis erörtern. Eigentümlich ist dabei das Schwanken zwischen empirischer Anschauung und über die Natur sich erhebendem Urbild. Die berühmte griechische Nase, oder genauer die gerade Linie von Stirn und Nase, in der die Einheit des Contours die Mannfaltigkeit dominiert – ist sie Erfindung der Kunst oder Erfahrungswirklichkeit? Raffaels Galatea – ist sie bloße Idee in der Einbildung, oder ist sie Ergebnis der Vergleiche verschiedener vorfindlicher Schönheiten und der Auswahl aus ihnen? (Pfotenhauer, 1995: 29)

La escisión entre lo particular y lo universal puede producir como respuesta una *reductio ad absurdum*: sería necesario un tercer elemento, como en el argumento aristotélico, para resolver el hiato entre realidad sensible e inteligible. Pero además de esto subsiste, en los ocasionales comentarios de Winckelmann sobre literatura, una indecisión entre lo ideal y la realidad tangible semejante a la que observábamos en los suizos: si por un lado se sostiene la causa de una poesía de lo vivencial y lo concreto, emparentada con el ideal del *ut pictura poesis* (y sobre esa base se alaba a Homero, en detrimento de las imágenes miltonianas, consideradas como “poco pictóricas”)⁵, por otra parte, la atracción por lo alegórico desvía la teoría hacia la reproducción de ideas abstractas: lo que no deja de tener consecuencias sobre la escultura, sobre todo cuando se define a la “corpórea” representación plástica como “poesía muda”.

³ “Voilà donc fondés en Dieu les caractères d’unité et de simplicité, qui font la vraie beauté; son imperfection nécessaire dans le monde matériel se résout dans la perfection absolue de la Divinité. Rien de plus purement spirituel que l’un et le simple, rien de plus impossible dans la contingence et la matière. La beauté est donc une spiritualisation, une sublimation de la matière. L’idéal polémique antirococo de Winckelmann appelle ainsi Dieu à la recousse! (Nivelles, 1955, 122-123).

⁴ “[...] stellt sich zum Beispiel [...] zum spannungsvollen Verhältnis von griechischem Himmel und gutem Geschmack die Frage, ob das Ideal der Schönheit der schönen Natur erwachse oder mehr als diese sei, nämlich nach des Proklos Interpretation des platonischen *Timaios* Urbild jenseits der Sinnenwelt. Das Absolute und das Relative, an lebensweltliche Bedingungen Geknüpfe, konfigrieren auch hier, in dieser für jeden Klassizismus entschiedenen Begriffsbestimmung. Nun gibt es diesen Konflikt eines platonisierenden Konzeptes des Idealschönen und eines eher aristotelischen [...] spätestens schon seit Bellori, und seit Bellori kennen wir die Versuche der Harmonisierung” (Pfotenhauer, 1995: 29).

⁵ “Es hat jemand nicht ohne Grund gesagt, daß die Dichter jenseits der Gebirge durch Bilder reden, aber wenig Bilder geben; man muß auch gestehen, daß die erstaunenden, teils schrecklichen Bilder, in welchen Miltons Größe mit besteht, kein Vorwurf eines edlen Pinsels, sondern ganz und gar ungeschickt zur Malerei sind. Die Miltonschen Beschreibungen sind, die einzige Liebe im Paradiese ausgenommen, wie schön gemalte Gorgonen, die sich ähnlich und gleich fürchterlich sind [...] Im Homér aber ist alles gemalt und zur Malerei erdichtet und geschaffen” (Winckelmann, 1993: 44).

Un desajuste asimilable al que existe entre la consideración de los seres empíricos o el análisis de obras específicas por un lado⁶ y, por otro, la teoría abstracta de la belleza, lo encontramos en la concepción historicista desplegada en la *Kunstgeschichte*: en vista de la supremacía acordada a la civilización griega, no siempre resulta fácil discernir si, para Winckelmann, aquella representa una realidad transitoria, histórica y, por tanto, pretérita, o si constituye una norma ideal y trascendente, a la que es posible regresar “engañando” los condicionamientos histórico-sociales. Dicho de otro modo: ¿cómo es posible conciliar la creencia en que el único camino de salvación consiste, para los modernos, en la imitación de las obras antiguas, con la afirmación de que estas solo han podido fructificar en un Estado libre y bajo condiciones naturales prósperas? Una cabal expresión de estos persistentes (y no siempre fructíferos) forcejeos para conducir las dualidades irreconciliables a unidad, es el reconocimiento de un doble ideal de belleza. Winckelmann lo enuncia al exponer el mito de la Venus terrenal y la Venus celeste:

[...] die Grazie, welche wie die Musen nur in zwei Namen bei den ältesten Griechen verehrt wurde, scheint wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist wie die himmlische Venus von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. Die zweite Grazie ist wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Grazie nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, theilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben (Winckelmann, 1993: 222).

Esta duplicidad se presenta como la condensación de los dualismos ya enunciados: en ella confluye la escisión entre lo espiritual y lo corpóreo con aquellas otras, también mencionadas, entre lo atemporal y lo transitorio, lo divino y lo mundano, y lo trascendental y lo empírico. Pero la insinuación de una segregación entre una hermosura austera y otra que, sin quererlo, encanta a la sensiblería, permite conjeturar a qué se está haciendo referencia en este pasaje: el ejemplo de las dos Venus sirve para ilustrar la diferencia entre la sublimidad y la belleza. Que la primera de las dos categorías artísticas se refiere a lo inmaterial, a lo atemporal y “divino”, en tanto lo bello concentra los valores transitorios y criaturales, no es algo novedoso; lo inusitado es el esquema histórico al que Winckelmann recurre para explicar la alternativa. Más novedosa aun es la inversión de paradigmas sexuales explicitada en la *Kunstgeschichte*: en ella tiene lugar una ruptura de la identificación de lo sublime con la cultura patriarcal.

2. Lo bello y lo sublime como categorías históricas. La “gracia celestial”

Según Winckelmann, el arte griego se divide en cinco grandes períodos: los comienzos, el ascenso, la culminación, la decadencia y el final. Sobre la descripción de esas etapas vuelven a recaer las sospechas que hemos enunciado más arriba a propósito de otros aspectos de la *Kunstgeschichte*: no es posible percibir con claridad si ellas corresponden al arte griego de acuerdo con características específicas, privati-

⁶ Hacemos esta distinción porque la teoría de Winckelmann engloba, en este aspecto, a la propia labor de elección y valoración críticas de las obras de arte, tanto como a los criterios empleados por los artistas para seleccionar sus modelos de entre los seres bellos efectivamente existentes.

vas de esa cultura, o si no se tratará en cambio de un esquema abstracto, susceptible de ser aplicado a diferentes épocas y naciones. La confusión se torna más patente cuando se lee que “[...] so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Teile und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stücken, ebenso verhält es sich mit der Zeitfolge derselben” (Winckelmann, 1993: 207). En todo caso, en la *Kunstgeschichte* solo se aplica este esquema al arte griego. La división responde a las graduales modificaciones que pueden observarse, según Winckelmann, en las técnicas estilísticas: el estilo arcaico [der ältere Stil] abarca desde los inicios hasta Fidias; la segunda etapa, que termina en Praxíteles, corresponde al estilo “grande” o “elevado” [der grosse Stil], puesto que es durante su curso que la escultura alcanza por primera vez cierta grandiosidad; el tercer período, en que el arte griego llega a la cúspide de sus potencialidades, es el del estilo bello [der schöne Stil], que se extiende hasta Lisipo y Apeles, luego de los cuales la belleza artística comienza a declinar en el débil estilo de los imitadores [der Stil der Nachahmer]. El último período queda fuera de la consideración de la historia del arte, dado que “das Ende [...] außer die Grenzen der Kunst geht” (Winckelmann, 1993: 207).

La novedad y los méritos de esta clasificación han sido señalados muchas veces: una de las principales virtudes es la atención prestada al concepto de estilo, caído por entonces en desprestigio entre los teóricos del arte y la literatura; Ludwig Curtius ha dicho que “Der für alle Folgezeit entscheidende Schritt Winckelmanns ist der, dass er unter dem Einfluß der Künstlerästhetik den Begriff des Stils einführt, dadurch über die bloße Künstlergeschichte hinauskommt und den Grund legt zum Verständnis überindividueller geschichtlicher Zusammenhänge” (Curtius, 1957: 142). A ello se añade la superación de las contraposiciones rígidas y esencialistas entre lo sublime y lo bello: puesto que dichas categorías aparecen corporeizadas en dos etapas históricas colindantes —el estilo grande y el bello—, no se trata de oponerlas como si se tratase de principios antagónicos; entre los dos períodos hay más continuidades que rupturas, y poseen entre sí mayor cantidad de rasgos comunes de los que cada una de ellas presenta en relación con los restantes períodos del arte griego, o del antiguo en general. Resta la pregunta de por qué se habrá visto Winckelmann en necesidad de mantener la distinción entre las dos categorías y los dos correspondientes estilos artísticos. Alex Potts ha demostrado que la decisión de echar mano a las categorías de sublimidad y belleza, y a sus correlatos estilísticos, fue tomada con el fin de resolver una aparente contradicción de Plinio, sobre cuyo testimonio se apoya Winckelmann para determinar los diferentes estadios del arte griego. De acuerdo con Plinio, la escultura clásica alcanza su punto más alto de desarrollo en tiempos de Fidias, hacia mediados del siglo quinto antes de Cristo. Esta afirmación parece contradecirse con otro pasaje, donde se afirma que el arte escultórico tuvo un singular florecimiento en el siglo cuarto, cuando Lisipo superó la relativa rigidez de los cánones precedentes:

In solving this problem, Winckelmann proposed that a systematic distinction be made between an austere or high eady classical style, associated with artists such as Phidias, and a beautiful or graceful late classical style, associated

with later masters such as Praxiteles and Lysippus. [...] He brought together in a single coherent picture Pliny's various isolated references to systematic change in Greek art of the fifth and fourth centuries BC (Potts, 1994: 39).

Antes de describir las cualidades de ambos estilos, vale aclarar un equívoco en torno a la distinción entre lo sublime y lo bello: la favorable descripción del estilo elevado, y su diferencia apenas gradual respecto de la belleza, han llevado a algunos estudiosos a considerar que es en la sublimidad donde debería buscarse la cumbre del arte griego. Así, Gilbert y Kuhn han afirmado que “Though he [Winckelmann] called the third period ‘beautiful’, his sympathy was obviously with the second period which he called ‘lofty’, but described by verbal contradiction as aiming at ‘true beauty’” (Gilbert & Kuhn, 1939: 303). Más mesuradamente, Potts estima que los dos estilos son equivalentes en cuanto a la valoración: “Winckelmann parts ways with Vasari’s model by insisting that the high style should not in any sense be seen as inadequate in comparison with the later beautiful style, but as an alternative, equally valid mode” (Potts, 1994: 75). A ambas afirmaciones se podría responder no solo indicando que, según afirma Winckelmann explícitamente, la belleza es “der höchste Endzweck und [...] der Mittelpunkt der Kunst” (Winckelmann, 1993: 393), sino también retrotrayéndose al esquema evolutivo planteado desde un principio. De acuerdo con este, la cumbre de la evolución se encuentra en el tercer período, el correspondiente al estilo bello, respecto del cual las etapas sucesiva y precedente representan instancias inferiores. La confusión de Gilbert y Kuhn, como la de Potts, responde seguramente a dos causas: primero, a que el segundo período es expuesto como una etapa de gran prosperidad, a diferencia del cuarto —lo que favorece las comparaciones entre aquel y el estilo bello—; segundo, a que se ha olvidado que el esquema inicial suponía cinco momentos⁷. Los críticos se han dejado llevar por la circunstancia de que Winckelmann se refiere permanentemente a las cuatro primeras etapas a raíz de que comienza descartando la última; así, con la mente puesta en un esquema cuaternario, se concluyó por perder de vista que la propuesta inicial suponía una instancia central de máximo apogeo.

El estilo sublime surge cuando los artistas, tratando de apartarse de la fría rigidez y el cerrado esquematismo de las imágenes primitivas, comienzan a crear un arte contiguo a lo real, abandonando la doctrina para aproximarse a la realidad concreta, pero adquiriendo, al mismo tiempo, belleza, grandiosidad y elevación⁸. Sin embargo, persisten cualidades residuales del estilo anterior, lo que se manifiesta en los contornos angulosos, la “cuadratura” [Quadratur] y severidad de las imágenes; puesto que no se ha superado aún por completo el desmesurado respeto a las reglas, el diseño general y la perfecta armonía entre las partes continúan siendo más importantes que el atractivo sensible. Así ocurre que los principales artistas del período —Fidias, Policeto, Escopas, Alcámenes, Mirón— resultan legisladores [Gesetzgeber] en la proporción, pero, en sus producciones, la belleza resalta menos que la corrección [Richtigkeit]. La impresión más inmediata que producen estas obras es que, al concebirlas, se ha aten-

⁷ De hecho, Gilbert y Kuhn advierten solo cuatro períodos en el esquema de Winckelmann, a los que definen a partir de cuatro términos: “power, majesty, beauty, prettiness” (*op.cit.*: 303).

dido más a la comunicación de un sentido que al encanto de la expresión: por eso Winckelmann descubre en ellas un predominio demasiado unilateral del significado sobre el “soporte material”⁹. El efecto general es de austeridad, sistematicidad y abstracción, a lo que se añade una impresión de inmaterialidad: “Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idee, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde” (Winckelmann, 1993: 219). La sublimidad se encuentra más allá de la esfera de los sentidos; en las dos principales (y casi podríamos decir que únicas) esculturas subsistentes de este período, la Pallas de Villa Albani y el grupo de Níobe y sus hijas, se manifiesta este idealismo, este alejamiento de la vida terrena, que Winckelmann identifica con la *gracia celestial*:

Durch dieselbe wagte sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimnis, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken: denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern dieselbe nur angenommen zu haben (Winckelmann, 1993: 223).

En esto podrá verse que el pensamiento de Winckelmann, a pesar de su singularidad, no se encontraba totalmente al margen de las tendencias de la época: así lo atestigua la sustracción de lo sublime de la esfera de lo corpóreo y su alojamiento en la inmaterialidad, como asimismo el elitismo por el que la gracia celestial se aísla del *Pöbel*, remitiéndose a la dignidad de los dioses: “Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seeligen Stille der göttlichen Natur” (Winckelmann, 1993: 222). La nobleza e inmaterialidad de lo sublime no se ofrecen fácilmente a la mirada de los hombres; deben ser objeto de una búsqueda, a fin de que el artista otorgue forma a una realidad incorpórea. Demasiado elevada para adquirir formas sensibles, la gracia celeste escapa a una definición precisa, y está allí una de las causas de la rudeza del estilo elevado, dado que “das Höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild” (Winckelmann, 1993: 222). De ahí la relativa imperfección de la escultura sublime, vinculada con su insuficiente apariencia corpórea. Si Winckelmann concede a los artistas de este período el nombre de *legisladores*, es porque a ellos correspondió la tarea de ofrecer un *esquema* de la belleza; a sus sucesores cupo la función de hacer descender las leyes desde el ámbito de las ideas y aplicarlas a la realidad tangible.

3. La gracia y la dignidad del arte bello

Para explicar el pasaje del período sublime al bello, Winckelmann recurre a metáforas legales: los sucesores de los *Gesetzgeber*, sin apartarse de las leyes fijadas por sus maestros, pudieron atenuarlas de modo que ellas se adaptasen a una dimensión humana. De esa “democratización” del viejo estilo resulta un

⁸ “Diese lehrte [...] sich weniger gelehrt als schön, erhaben und groß zu zeigen” (Winckelmann, *op.cit.*: 217).

⁹ “Theoretically speaking, it is the most elevated yet impossible mode of visual signification, in which the material signifier effaces itself to the point where it becomes transparent to an immaterial signified” (Potts, 1994: 70).

arte más próximo a la naturaleza, pero también mas variado, ya que es propia del arte sublime una excesiva uniformidad, por la cual todas las obras de dicho estilo acababan por parecerse:

[...] nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist und jenen Künstlern beständig gegenwärtig war, kann gedacht werden, so müssen sich diese Schönheiten allezeit diesem Bilde nähern und sich einander ähnlich und gleichförmig werden: dieses ist die Ursache von der Ähnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, welche unmerklich und nur nach dem Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen verschieden ist (Winckelmann, 1993: 221).

La cualidad distintiva del estilo bello, y aquello que concede, a la vez, variedad y concreción a las obras de ese período, es lo que Winckelmann define como *gracia* [Grazie]. De ella se han servido los artistas, desde Praxíteles, para atenuar la belleza y volverla sensualmente atractiva, del mismo modo que la Juno homérica se valió del cinturón de Venus para resultar más agradable ante los ojos de Júpiter. Sobre las implicancias técnicas de esta suavización de la austeridad de lo sublime, la *Kunstgeschichte* no encierra comentarios precisos. El cambio esencial consiste en un redondeo de las formas angulares y una mayor busca de voluptuosidad, rasgos que hubiesen parecido fuera de lugar en las viejas representaciones de personajes divinos. El ensayo *Von der Grazie in Werken der Kunst* (1759) no ofrece mayores aclaraciones sobre este punto: Winckelmann parece menos interesado en detallar las características de la gracia que en describir sus cualidades secundarias y efectos emocionales sobre el espectador. El hecho de que se trate de la cualidad más sensible [das Sinnlichste], en la que se encuentra la más clara evidencia de la superioridad de los antiguos, es tan poco revelador como la vinculación entre gracia y buen gusto¹⁰. Las dificultades para definir la particularidad del arte bello generan una dislocación entre los principios abstractos y los ejemplos individuales semejante a la ya observada en la definición de la belleza:

Die allgemeine Empfindung der wahren Grazie wäre also nicht natürlich; da sie aber erlangt werden kann und ein Teil des guten Geschmacks ist, so ist auch dieser so wie jene zu lehren, weil sogar die Schönheit zu lehren ist, obgleich noch keine allgemeine deutliche Erklärung derselben bestimmt worden [...] Mit derselben [i.e., mit der Grazie] muß man anfangen zu lehren, bis man zur hohen abstrakten Schönheit gehen kann (Winckelmann, 1948: 47).

Este es el punto en que el empirismo de Winckelmann se aproxima al irracionalismo. El ilogismo resultante de postular, por un lado, la gracia como cualidad susceptible de ser enseñada —es decir, como virtud artificial y adquirida, no como “don de nacimiento”— y de afirmar, por otro, que esa enseñanza solo puede ser intuitiva y “ostensiva”, pero sin que se pueda recurrir a definiciones teóricas o principios universales, coloca al término de buen gusto en una instancia intermedia entre el concepto aristocrático

¹⁰ Markwardt señala que en el concepto de gracia se revela la situación intermedia en que se encuentra Winckelmann entre rococó y clasicismo: “Was dem Rokoko entgegenkam in Winckelmanns Darlegungen über die ‘Gratie’, war die Hervorhebung, daß die Grazie in den Gebärden wohne und sich in Handlung und Bewegung offenbare, daß sie gegenüber dem strengen ‘hohen Stil’ eine belebtere Mannigfältigkeit zu fördern im Stande sei im Rahmen des ‘schönen Stils’ (der noch nicht ‘hoher Stil’ ist), daß sie vom abstrakten Ideal um ein paar Schritte [...] die Gesetzesstrenge lockernd, näher zur Natur hinführe [...] alles das waren Züge der Winckelmannschen Deutung, die sich recht gut in das Kunstwollen des dichterischen Rokoko herübernehmen ließen. Das heißt in jene Wendungen, die Winckelmann selbst seiner zeitweisen Annäherung an das Rokoko verdankte und die er letzten Endes dessen kunsttheoretischem Wortschatz entliehen hatte. Aber der Reichtum, den er zurückgab, den konnte nur die Klassik, nicht das Rokoko würdig und fruchtbar verwalten” (Markwardt, 1970: II, 278). Es, de todos modos, curioso que Markwardt señale aquí al estilo elevado como posterior al bello, en contra del esquema trazado por Winckelmann.

del arte y el ideal democratizante de la estética burguesa. Dicho de otro modo: la posesión de la gracia está abierta para quien se disponga a buscarla, y en esa medida parece colocarse a salvo de toda posible denuncia de aristocratismo; pero, por otra parte, la cualidad solo puede ser *señalada* en obras e individuos concretos, sin que puedan definirse *discursivamente* sus rasgos específicos, con lo que la captación del fenómeno se efectúa *per hiatum irrationalem*. La cualidad definitoria de la belleza concluye siendo, como la belleza misma, un *je ne sais quoy*: ahí está quizás la causa de que el método al que recurre Winckelmann para justificar la magnificencia de una obra sea la *descripción*: verdadera *ékphrasis* retórica, conducida con el propósito de despertar en el lector las vivencias de aquel que contempla la obra en cuestión, la sucesión de cuadros trazados por Winckelmann cobra, en ocasiones –como en la célebre descripción del Torso de Belvedere– la forma de una narración autobiográfica de la experiencia de encuentro con la estatua. La aparición del concepto de gracia introduce, pues, un curioso desajuste en las distinciones entre el estilo “divino” y el “humano”: la diferencia entre el imperfecto arte sublime y el arte bello estriba en una cualidad sobrenatural, mágica, que permite situar a la belleza, presuntamente terrenal, en una esfera inaccesible para la comprensión humana. De esto se deriva que el estilo sublime, al apelar al intelecto y al no pretender arrebatarse emocionalmente al espectador, represente –podríamos decir hoy– un arte del distanciamiento, mientras que es el arte bello el que, al capturar la sensibilidad del público, despierta en este la empatía. Esto supone un cambio respecto de las ideas desarrolladas en el *De Sublimitate*: se recordará que, para ‘Longino’, el discurso elevado se distinguía de otras variedades inferiores de la belleza porque, gracias a él, el poeta u orador arrobaba el espíritu del auditorio y lo conducía hacia el éxtasis. Esta proyección de lo sublime como arte intelectualmente distanciado no debe parecer caprichosa, sobre todo si se considera que la estética de la época (por ejemplo, Burke) resaltaba ya por entonces la importancia de esa experiencia, en cuanto antídoto frente a los efectos debilitadores y “culinarios”¹¹ del arte bello. Sin embargo, Winckelmann se apoya ocasionalmente en ejemplos longinianos para sustentar sus posiciones: así, cuando retoma el cotejo entre Demóstenes y Cicerón para explicar la diferencia entre los dos más importantes estadios del arte griego:

[...] um einen Vergleich von etwas Wirklichem zu machen, so würde ich die Werke aus jener Zeit [i.e., del período sublime] neben dem Demosthenes, und die aus dieser nachfolgenden Zeit neben dem Cicero setzen: der erste reißt uns gleichsam mit Ungestüm fort; der andere führt uns willig mit sich: jener läßt uns nicht Zeit, an die Schönheiten der Ausarbeitung zu denken; und in diesem erscheinen sie ungesucht und breiten sich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe des Redners (Winckelmann, 1993: 220).

Esto permite entender que en la *Kunstgeschichte* asistimos a una superposición de paradigmas. Ello se evidencia en la oscilación entre una estética del distanciamiento –según la cual la superioridad del arte griego se exterioriza ante todo en la noble calma y en la fría austeridad de sus esculturas, por oposición a la inquietud del arte barroco– y una estética sentimental y empática, en la que se revela el influjo de

¹¹ Empleamos esta categoría en el sentido de Brecht, quien la acuñó para designar (y someter a crítica) el concepto burgués del arte teatral, básicamente ilusionista y “consumista”, y empeñado en relegar al espectador a una posición de indolencia y

Shaftesbury¹², y que justifica el entusiasmo con que Herder saluda el tono “rapsódico” de las descripciones de Winckelmann. Pero el parangón entre Demóstenes y Cicerón revela otro aspecto sugestivo: los recursos estilísticos son para Winckelmann, tal como lo habían sido para la retórica antigua, instrumentos para convencer a una audiencia, y ello se revela incluso en las artes plásticas, donde es menos manifiesta la intención persuasiva¹³. Es un género particular de elocuencia el que se pone aquí en juego: se trata de ese ideal platónico de persuasión al que se ha definido con el término de *retórica erotizada*¹⁴. El intercambio discursivo no adopta la forma de un debate *inter pares*, sino que asume los atributos de una conversación amistosa entre maestro y discípulo, y así como las obras “hablan”, es decir, educan y persuaden al observador interesado, así también el “maestro” Winckelmann ansía colocarse, según el modelo de los diálogos socráticos, en la posición de un orador-pedagogo. Walter Rehm ha indicado hasta qué punto ha deseado Winckelmann, en sus últimos años, ejercer esta “misión socrática”

Ein Schulmeister wollte er sein oder in höherem Sinn wieder werden, ein ‘allgemeiner Lehrer der Jugend’ [...] Überdies kommt ihm nun die Jugend nach Rom entgegen, um sich von seinem Ciceronetum belehren, vom Umgang mit ihm vermenschlichen zu lassen [...] Ihnen allen hat er den Reichtum seiner Kunstbegeisterung aufgetan und die Größe seines freundschaftsbedürftigen Herzens zugewandt. Mit ihnen zusammen, mit der Blüte der Jugend, beschreitet der Lehrer den ‘sokratischen Weg’ der Bildung und Erziehung [...] ‘Einem so edlen Jünglinge, wie Ihr geliebter Sohn ist, Unterricht geben zu können’, schreibt er an den Vater Heinrich Füßlis, ‘ist mir so lieb, als etwas Würdiges geschrieben zu haben. Wenn ich ein Lehrer der Weisheit, wie der Altertümer, sein könnte, würde ich mit dem Sokrates sagen: es ist besser auf das Herz der Jünglinge schreiben, als auf Papier’ (Rehm, 1948: XLI-XLII).

Esto nos permite aclarar aun más el “inductivismo” de Winckelmann: lo que este se propone es ejemplificar en sus obras un método de enseñanza que exige una complicidad emotiva y vivencial entre maestro y neófito. Las descripciones rapsódicas tratan de crear, artificialmente, la empatía necesaria para comprender la esencia de la belleza helénica; pero el efecto persuasivo sobre el lector solo será legítimo cuando este posea una apasionada predisposición hacia las enseñanzas del pedagogo. Cuando dicha disposición “natural” está ausente, inútil es buscar el convencimiento a través de los “coactivos” argumentos lógicos: el oyente o el lector no serán persuadidos jamás¹⁵. La rapsodia se despliega con ánimo de seducción: inútiles son las explicaciones teóricas; siguiendo las normas del *sokratischer Weg*, los “jóvenes alumnos” deben ser cautivados para que sea posible transportarlos luego hacia la belleza y la verdad. Pero todavía es posible distinguir más de un camino para la ejecución de esta *paideia*, y aquí es donde entran a jugar nuevamente las categorías de belleza y sublimidad.

pasividad.

¹² Sobre la relación de Winckelmann con Shaftesbury, Cf. Nivelle, 1955: 114 y Rehm, 1948: XXX.

¹³ “He takes over the conception of style as a rhetorical mode, or a vehicle for impressing a message on an audience” (Potts, 1994: 103).

¹⁴ “La rhétorique platonicienne écarte l’écrit et recherche l’interlocution personnelle, l’*ad hominatio*; le mode fondamental du discours est le dialogue entre le maître et l’élève, unis par l’amour inspiré. *Penser en commun*, telle pourrait être la devise de la dialectique. La rhétorique est un dialogue d’amour” (Barthes, 1985: 93.)

¹⁵ Es significativo que Winckelmann justificase la presunta incomprensión de ingleses y franceses ante el arte griego sobre la base de una carencia de “predisposición natural”, que no podrá ser suplida por explicaciones teóricas. Cf.: “Das Wichtigste freilich und das unumgänglich Notwendige, Ergänzende ist die Fähigkeit zur Empfindung des Schönen, die im unverbildeten junger Menschen schlummert, zu wecken und auszubilden. Wo diese Fähigkeit fehlt, wie bei den Engländern oder Franzosen [...] ist freilich alle Mühe vergebens” (Rehm, 1948: XXII)

4. La “erotización del arte”: desestabilización de lo bello y lo sublime

No sería errado afirmar que la disposición del “crítico” Winckelmann frente a los grandes artistas es simétrica a la que el antiguo *rhétor* guardaba hacia la labor creativa del orador: su trabajo consiste en desarrollar en los alumnos reverencia y simpatía por una obra ya concluida, en cuya producción no se ha tomado parte. En esa tarea formadora del gusto tiene lugar la ciencia, pero ella solo resulta eficaz en los discípulos una vez que ha tenido lugar en ellos la seducción iniciática: complacidos por la belleza, pueden concentrarse sin riesgos en el estudio de los detalles técnicos y compositivos. Como en una conversión religiosa, el primer paso es artículo de fe: el catecúmeno recibe la gracia –en el sentido místico, pero también en el de la estética de la *Kunstgeschichte*– y solo más tarde se adentra en los estudios normativos. El estilo elevado, más cercano al esquemático y normativista arte antiguo, facilita al estudioso el descubrimiento de las leyes de la composición; podría decirse que el estilo sublime es “más artístico”, en el sentido de que las obras subordinadas bajo esa categoría son más artificiales, menos asimilables a un concepto mimético o “naturalista”. Como ejemplo de esto podrían citarse las explicaciones de Winckelmann acerca del tallado de los ojos en la escultura antigua, en las que el arte sublime extrae a veces su sentido de las necesidades técnicas inmanentes del arte, proporcionando criterios para el redondeo artístico, pero entrando en contradicción con la realidad empírica:

Die Augen liegen an idealischen Köpfen alle Zeit tiefer als insgesamt in der Natur, und der Augenknochen scheint dadurch erhaben. Tiefliegende Augen sind zwar keine Eigenschaft der Schönheit und machen keine sehr offene Miene; aber hier konnte die Kunst der Natur nicht alle Zeit folgen, sondern sie blieb bei den Begriffen der Großheit des hohen Stils. Denn an großen Figuren, welche mehr als die kleineren entfernt von dem Gesichte standen, würden das Auge und die Augenbrauen in der Ferne wenig scheinbar gewesen sein, da der Augapfel nicht wie in der Malerei bezeichnet, sondern mehrtheils ganz glatt ist, wenn derselbe wie in der Natur erhaben gelegen, und wenn der Augenknochen eben dadurch nicht erhaben gewesen (Winckelmann, 1993: 176).

El encanto del arte bello tiene el poder de una iluminación, que entusiasma y arrebató a los espectadores; por ello, es necesario un progreso para elevarse desde allí hasta la comprensión del menos atractivo arte sublime (que, por su inaptitud para generar una conmoción inmediata, suele dejar indiferente al *Pöbel*). No hay aquí inconsistencia alguna: también en Burke y Kant se destaca una suerte de incomodidad o resistencia que distingue lo sublime de la “femenina flojedad”, del ánimo conformista y el relajamiento de la fortaleza moral característicos de la belleza. Pero, a diferencia de los dos pensadores mencionados, Winckelmann no desea evitar la belleza, sino su degradación a manos de los artistas postclásicos; aunque no puede negarse que el reverso de la decadencia se encuentra, de acuerdo con la *Kunstgeschichte*, en el estilo elevado. La diferencia más ostensible respecto de Burke y de Kant está en la alteración de los paradigmas sexuales emparentados con lo bello y lo sublime.

Para Winckelmann, la sublimidad está encarnada, ante todo, en imágenes femeninas. Esta aseveración se torna más plausible luego de ponderar, en primer término, que los dos principales exponentes del estilo elevado –más aun: los únicos que hayan sobrevivido– corresponden a imágenes de mujeres:

se trata, según dijimos, de la Palas de Villa Albani y el grupo de Níobe y sus hijas. En segunda instancia, cabe recordar las características que se atribuyen a estas obras y, por ende, al estilo que las engloba: inmaterialidad, austeridad, alejamiento de la esfera de los deseos e intereses mundanos, impasibilidad y rigidez, ausencia de atractivos sensuales, severidad. *E contrario*, la gracia —ese *je ne sais quoy* por el que prevalecen las obras del estilo bello— parece materializarse preferentemente en imágenes masculinas: desde la perspectiva de Winckelmann, el supremo encanto se encarna en cuerpos viriles: el hombre suministra al arte la hermosura corpórea, en tanto a las mujeres solo corresponde constituirse en representaciones de las ideas. En esta propuesta, la mujer resulta menoscabada en cuanto al poder de fascinación sensual; más aun: concluye por ser confinada a una angelical y virtuosa asexualidad. Señala Potts:

But for Winckelmann [...] no male figure, however high in conception, could be imagined as the literal embodiment of this categorical sublime. What he then substitutes as an appropriate signifier of the pure sublime is the desexualized, austere, draped, female figure. Its role as an image of the sublime is made possible by a double negation —heavily draped, it is removed from the category of an object of desire, and being female, it can better be imagined by the male viewer as entirely untouched by the stirrings of desire. It is absolutely sublime because its delibidinized forms deny the evocative charge that would be carried by a fine male nude (Potts, 1994: 132).

Una comparación entre dos obras relativamente similares, como Níobe y sus hijas por un lado y, por otro, el grupo de Laokoon, puede ilustrar nuestras afirmaciones. En ambos casos nos enfrentamos con grupos escultóricos en los que se han plasmado instancias de intenso sufrimiento físico: *a priori* podría pensarse que el dolor del sacerdote de Neptuno, envuelto, como sus hijos, por las serpientes llegadas desde Ténedos, no es diverso del que experimenta la mujer de Anfión al ver a sus hijas traspasadas por las flechas de Artemisa; sin embargo, de acuerdo con las descripciones de Winckelmann, el estilo correspondiente a cada una de las dos obras es diverso, e incluso contrario. En el caso de Níobe, la aflicción alcanza un punto en el que se paralizan las expresiones sensibles: los *reine Geister und himmlische Seelen*, esas puras esencias “die keine Begierden der Sinne erwecken” son incapaces de despertar el interés del autor de la *Kunstgeschichte*, y con razón se ha dicho que en esta obra encuentra Winckelmann el ejemplo de un “arte deshumanizado”¹⁶. Dispares son los comentarios que merece el Laokoon: la violenta crispación del sacerdote no ofrece más que una ocasión para que el espectador se complazca en los movimientos ondulantes y la delicada musculatura de un cuerpo bellamente formado. A tal punto son dispares las descripciones y evaluaciones de los dos grupos escultóricos, que resulta curiosa la afirmación de Leppmann según la cual Winckelmann veía en ellos la encarnación de un mismo principio artístico, cultivado y sentimental, por oposición a la ingenuidad del Apolo de Belvedere: “So besitzen zum Beispiel die Töchter der ‘Niobe’ auch im Augenblick der Todesangst noch eine unverminderte Schönheit. Ähnliches ließe sich von der Gruppe des ‘Laokoon’ sagen; es ist ein ‘gelehrteres’ (das heißt im Schillerschen Sinne ‘sentimentalisches’) Werk als der ‘Apoll vom Belvedere’” (Leppmann, 1971:

260). Un examen más atento hubiese advertido que los grupos de Níobe y del Laokoon representan tipos opuestos, respecto de los cuales representa el Apolo un “término medio” superador.

Podrá comprenderse la ambigüedad ideológica de estas innovaciones: por un lado, hay en ellas un elemento renovador, en la medida en que se suspende la asociación de la sublimidad con la opresión patriarcal. Pero no por ello se recompensa a las mujeres liberándolas de su presunta y ficticia inferioridad: bellas o sublimes, sigue correspondiendo a ellas en la estética un lugar subalterno. Cabría analizar un caso más difícil de clasificar, puesto que en él parecen convivir las cualidades de lo bello y lo sublime: nos referimos a las imágenes de jóvenes efebos: dotados de gracia, no poseen en cambio el vigor físico de un Hércules o un Laokoon, y pueden exhibir una combinación de la postura de la “belleza masculina”, y de la distante, “sublime” sobriedad femenina. La más patente objetivación de esta variedad es el Apolo de Belvedere: en él, las gracias que Winckelmann descubre en el cuerpo masculino viven en armonioso acuerdo con el incorpóreo y distante idealismo propios de Palas o de Níobe:

Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebenso viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen [...] Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe [...] Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergoßen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt (Winckelmann, 1993: 152).

El tono rapsódico (Herder) que adopta Winckelmann en la descripción de la estatua es garantía de que ha descubierto en ella la gracia que distingue a los cuerpos hermosos; y, sin embargo, puede verse en la cita que hemos reproducido que el Apolo no está desposeído de sublimidad. La predilección por los cuerpos jóvenes, en quienes no se hallan presentes aún señales de corrupción física, le ha permitido al crítico encontrar un modelo en el que se superan las anteriores escisiones. El gusto de Winckelmann nunca se pudo complacer en los cuerpos musculosos y corpulentos: por eso condenó al Hércules Farnesio al período de decadencia, y encontró menos gracia en la exuberancia de un Miguel Ángel que en la fragilidad de las figuras de Rafael. En este veía la única encarnación moderna del ideal de simplicidad en el que –según él– creían los griegos.

5. Simplicidad, quietud y ‘tranquilitas animi’ como cualidades del arte bello y del sublime

El recorrido trazado por Winckelmann parte, como hemos visto, del primitivo esquematismo del arte antiguo, en que la dureza del diseño impide que se destaque la apariencia corpórea, para concluir en el arte decadente, donde se resaltan, con exageración y amaneramiento, las partes individuales de la obra,

¹⁶ “This manifestation of the very highest beauty -the sublime- stills the movements of the body and quenches the perturbations of feeling: As in the Niobe, it is dehumanized, involuntary. A deadly spasm produces the greatest -highest?- pleasu-

en detrimento de la excelencia del conjunto; las dos formas intermedias —el arte sublime y el bello— representan fases de transición, en que los extremos se concilian en imágenes armoniosas, pero sin que dejen de destacarse algunas débiles huellas de los excesos de la forma precedente (en la sublimidad) o de la sucesiva (en la belleza). En todo caso, en las dos etapas culminantes del arte griego se manifiesta en forma eminente una simpleza que no poseen las fases extremas. Por oposición a la severidad matriarcal de las esculturas primitivas y a la desmesurada musculatura de las obras tardías, la cumbre del arte se encuentra en la imagen de los educados cuerpos de jóvenes griegos, quienes ostentan un término medio entre el exceso de disciplina y una naturaleza desbordada y sin adiestramiento; la suprema maestría no estriba en reproducir músculos marcados y salientes —puesto que ellos son síntomas de descomposición y deterioro— sino en la figuración de un efebo, cuyo cuerpo carece de exageraciones:

[...] so ist [...] die Zeichnung eines jugendlichen Körpers [...] schwerer als einer männlichen oder betagten Figur, weil in jener die Natur die Ausführung ihrer Bildung geendigt, folglich bestimmt hat, in dieser aber anfängt, ihr Gebäude wiederum aufzulösen, und also in beiden die Verbindung der Teile deutlicher vor Augen liegt. Es ist auch kein so großer Fehler, in stark muskulierten Körpern aus dem Umriße heraus zu gehen oder die Andeutung der Muskeln und anderer Teile zu verstärken oder zu übertreiben, als er die geringste Abweichung in einem jugendlichen Gewächse ist, wo auch der geringste Schatten, wie man zu reden pflegt, zum Körper wird; und wer nur im geringsten vor der Scheibe vorbeischießt, ist ebensogut, als wenn er nicht hinangetroffen hätte (Winckelmann, 1993: 152).

Podría pensarse que para Winckelmann la simplicidad es una cualidad atribuible principalmente a lo sublime; sin embargo, hemos visto que, de acuerdo con su pensamiento historicista, entre sublimidad y belleza existen solo diferencias graduales. En esto difieren sus propuestas de la tendencia hegemónica en las teorías precedentes o contemporáneas; para Winckelmann, el estilo bello no es ajeno a la simplicidad, sino que en él conviven en ardua armonía la sencillez del arte noble con la gracia sensual que resulta del abandono del primitivo “cientificismo”; las formas elípticas sustituyen a las severas líneas rectas y los contornos angulares que predominaban en el estilo antiguo (cuyas huellas persistían en el sublime), pero sin degenerar en una laxa insuficiencia de carácter. Es la ruptura de este equilibrio la que produce la recaída en el sensualismo grosero, propio de los artistas de la decadencia: de ello resultan la flojedad y el amaneramiento en las figuras, la paralización de la creatividad artística y el desvanecimiento de la Idea que, según Winckelmann, debería sustentar toda obra de valor. Los artistas tardíos suelen desplegar una maestría técnica en los detalles a menudo superior a la que exhiben los trabajos correspondientes al período de esplendor, pero esa perfección contrasta tanto con la pobreza de la concepción general de las figuras, como con la penuria imaginativa de los imitadores. Es posible que un Lisipo no supiese realizar una cabeza con la habilidad técnica de Caracalla, aun cuando este fuese incapaz de realizar obras tan diestras como las del primero; esa complacencia en las minucias es el rasgo típico de la corrupción del arte y de las costumbres:

Die Nachahmung beförderte den Mangel eigener Wissenschaft, wodurch die Zeichnung furchtsam wurde, und was der Wissenschaft abging, suchte man durch Fleiß zu ersetzen, welcher sich nach und nach in Kleinigkeiten zeigte, die in den blühenden Zeiten der Kunst übergangen und dem großen Stile nachteilig geachtet worden sind. Hier gilt, was Quintilianus sagt, daß viele Künstler besser als Phidias die Zierraten an seinem Jupiter würden gearbeitet haben. Es wurden daher durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden und alles weich und sanft zu machen, die Teile, welche von den vorigen Künstlern mächtig angedeutet waren, runder, aber stumpf, lieblicher, aber unbedeutender [...] in dem Gekünstelten verliert sich oft das Gute eben dadurch, weil man immer das Bessere will (Winckelmann, 1993: 226).

En esta búsqueda de excelencia en las partes habría un germen de la predilección barroca por las *Kleinigkeiten*. Aquí, la profusión de detalles desdibuja la percepción del todo, y Winckelmann –siguiendo a Addison¹⁷– piensa que las obras de arte, como los paisajes, pierden en grandeza cuando se hallan compuestas por una sobreabundancia de menudencias; inversamente, los objetos ganan magnitud cuando pueden ser abarcados con una sola mirada¹⁸. La noble simplicidad griega provee una contraparte a la artificiosidad y el refinamiento subsiguientes: sobre esa base resulta posible justificar la superioridad del austero arte homérico frente a la complejidad menos heroica de Virgilio. En esto podrán observarse semejanzas con la actitud de los suizos frente a los dos más grandes poetas épicos de la antigüedad, pero Winckelmann ha mantenido siempre reservas frente al arte romano, como frente al etrusco: ambos representan el principio opuesto de la sublimidad. El predominio de los caracteres impulsivos, la foga-sidad, una cierta tendencia a la melancolía¹⁹, impedían que los ocupantes de dichos pueblos pusieran coto a la tiranía de las pasiones y manifestasen aptitudes para lo ético y artísticamente elevado. El *élan* que ha llevado a los escultores latinos y etruscos a imponer a sus figuras posiciones violentas y rebuscadas²⁰ es el mismo que ha impulsado a los pueblos itálicos a entusiasmarse por las luchas sangrientas: “Auf diese Gemütsart könnte man ferner schließen aus den blutigen Gefechten bei Begräbnissen und auf Schauplätzen, welche bei ihnen zuerst üblich waren und nachher auch von den Römern eingeführt wurden; diese waren den gesitteten Griechen ein Abscheu” (Winckelmann, 1993: 89). La sublimidad se

¹⁷ Cf., en el capítulo dedicado a Bodmer y Breitinger la comparación entre Addison y la teoría literaria de los suizos, donde reproducimos los pasajes del *Spectator* referentes a este tema.

¹⁸ “Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhoben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden: denn was sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhoben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschließen und faßen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es uns sich in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhoben. Denn alles, was wir geteilt betrachten müssen oder durch die Menge der zusammengesetzten Teile nicht mit einmal übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe [...] Diejenige Harmonie, welche unsern Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen lang anhaltenden Zügen” (Winckelmann, 1993: 149-150).

¹⁹ Winckelmann estimaba que la melancolía representaba un serio estorbo para la creación artística, precisamente por conllevar la pasiva sumisión ante las pasiones: “Ein solches Temperament, wovon die größten Leute, wie Aristoteles sagt, ihr Teil gehabt haben, ist zu tiefen Untersuchungen geschickt, aber es wirkt zu heftige Empfindungen, und die Sinne werden nicht mit derjenigen sanften Regung gerührt, welche den Geist gegen das Schöne vollkommen empfindlich macht” (Winckelmann, 1993: 88)

²⁰ “[...] um den gesuchten starken Ausdruck und die empfindliche Andeutung zu erhalten, setzte man die Figuren in Stände und Handlungen, worin sich jenes am sichtbarsten äußern konnte, und man wählte das Gewaltsame anstatt der Ruhe und der Stille, und die Empfindung wurde gleichsam aufgeblasen und bis an ihre äußersten Grenzen getrieben” (Winckelmann, 1993: 116).

manifiesta cuando la idea logra sobreponerse a las inclinaciones, donde la disciplina vence a la indolencia y el ánimo violento se rinde ante el adiestramiento físico y moral; de ahí que el estilo griego pueda ser representado bajo la figura de un joven “bei welchem eine weise Erziehung und ein gelehrter Unterrichts das Feuer einschränken und der vorzüglichen Bildung der Natur selbst durch ein gesittetes Wesen eine größere Erhabenheit geben wird” (Winckelmann, 1993: 116). La serenidad es un elemento esencial del temperamento, como lo eran la simplicidad y la elevación. Hemos dicho que lo sublime exige que la sensualidad sea sobrepujada por lo ideal; en la belleza pasión y método coexisten en armonioso acuerdo, sin que el gobierno del segundo por sobre la primera degenera en tiranía.

Winckelmann ha empleado una imagen para expresar esa relación entre disciplina e instinto: el temperamento más virtuoso es como un mar tranquilo, bajo cuya superficie se hallan, pacificadas, las convulsiones más violentas²¹. Al referirse a la necesidad de que las partes de una escultura se encuentren mutuamente armonizadas, Winckelmann observa que “Ein schönes jugendliches Gewächs, aus solchen Formen gebildet, ist wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich alle Zeit in Bewegung ist und Wogen wälzt” (Winckelmann, 1993: 152). A medida que se retrocede del arte bello hacia el sublime, el frío brillo de la superficie tiende a prevalecer sobre los movimientos ondulantes que ascienden desde el fondo; dicho en otros términos: la inmovilidad divina comienza a preponderar sobre la voluptuosidad humana. La comparación entre, por una parte, el Hércules y el Apolo de Belvedere, y, por otra, el Laokoon, resulta elocuente: la mayor dignidad de los dioses se muestra en su impassible quietud, acorde con la esencia del arte sublime (puesto que los orígenes de este se encuentran en la plasmación de entidades divinas, sustraídas a las “tormentas interiores”)²². El sacerdote troyano, en cambio, sin carecer de nobleza, muestra la dura lucha del espíritu para sobreponerse al sufrimiento corporal: por ello la figura representa la más firme tensión, aunque sin decaer en la violencia. Las imágenes de Laokoon y las de los dos dioses —la primera más bella, las últimas más sublimes— se corresponden, pues, con estados diferentes del mar:

Die Regung dieser Muskeln ist am Laokoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich ineinander schliessen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten Hercules ist in eben diesen Muskeln eine hohe idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meers, fliessend erhaben und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese

²¹ De ahí que resulte errado, tal como indica von Stein, confundir la serenidad propulsada por Winckelmann con una apatía, con una “razón desapasionada” [leidenschaftslose Vernunft]. Según von Stein, el autor de la *Kunstgeschichte* trascendería la polaridad entre la apatía racionalista y el naturalismo amanerado de Shaftesbury: “Wenn nun Winckelmann dennoch ein Maass der Empfindung kennt, dieses aber weder einer stoischen Vernunft, noch einem Begriffe vom System der Natur entnimmt, muss ihm ein Höheres und Niederes der Empfindung als unmittelbare innere Erfahrung gegeben sein. Das Organ einer solchen Unter- und Überordnung aus inneren Gründen des Gefühls ist das *Gestaltende* im menschlichen Gemüth [...] Es enthält nicht die Unterdrückung des Gefühls durch die Vernunft, sondern die Steigerung der Gefühle zu grossen, wahrhaftigen Erlebnissen des Gemüths” (v. Stein, 1995: 405).

²² “[...] der Grundsatz des hohen Stils [...] gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen” (Winckelmann, 1993: 221).

Muskeln gelinde und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen und werden mehr dem Gefühle als dem Gesichte offenbar (Winckelmann, 1993: 162).

Estas observaciones suponen una ética acorde, y Winckelmann resalta que la cortesía y serenidad son cualidades típicas de los individuos hermosos: “Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit sowie dem Meere der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind” (Winckelmann, 1993: 165). Pero no menos justificado es decir que un concepto semejante de la *simplicitas* —que no es el mismo que tenían Bodmer y Breitinger— presupone una *política*: el autor de la *Kunstgeschichte* intuía que la pérdida de los valores de *edle Einfalt und stille Größe* y la recaída en un arte violento y enmarañado, son efectos de la descomposición de la ciudad antigua. En la segunda parte de la *Historia*, en que se estudia la evolución del arte griego en relación con las circunstancias históricas externas, se establece una correspondencia entre los períodos de estabilidad democrática y las etapas de florecimiento artístico: todo descenso en el nivel artístico se explica por una recaída en la opresión política. La ecuación no parece extraña, teniendo en cuenta las simpatías ilustradas del historiador²³; lo llamativo es que no se haya formulado la correlativa convocatoria a la acción política; al incómodo sometimiento del crítico ilustrado, a su dependencia económica de la jerarquía eclesiástica romana debemos atribuir la falta de ese corolario de sus doctrinas. Por eso, si nos propusiéramos interpretar los escritos de Winckelmann a partir de las brechas y silencios, en los que se transparentan las tácitas claudicaciones y las frustraciones secretas, podríamos percibir agitaciones subyacentes a la intacta y muda superficie marina: podríamos comprender que la exhortación a imitar el estilo de los griegos supone, como condición previa, la consecución de la libertad política. Libertad que conllevará la reivindicación de la corporalidad reprimida por las ideologías espiritualistas. En la condición paradójica de Winckelmann —su necesidad de pactar con el poder religioso como único medio para consumir su enlace con el paganismo— se sintetiza el destino de la Ilustración alemana.

6. Lo sublime y la primacía del contenido

Llegados a este punto, debemos llamar la atención sobre un tema al que hemos hecho referencia varias veces, pero que requiere una definición más precisa: la identificación de lo sublime con una *prioridad del contenido por sobre la forma* —prioridad planteada por Boileau, por los suizos y por Pyra, pero en todos los casos siguiendo el ejemplo de ‘Longino’—. De acuerdo con esta versión, uno de los rasgos del arte sublime es una cierta rudeza formal, bajo la cual se oculta una riqueza de sentidos inaccesible para el

²³ El sentimiento de camaradería de Winckelmann para con toda la Ilustración europea se manifiesta abiertamente en sus lecturas: “Er las und studierte Addison, Bolingbroke, Shaftesbury, er las nicht nur Lesefrüchte, sondern gewann durch sie lebendigen Zusammenhang mit den treibenden Kräften der Zeit; die Fortschritte, die die bürgerliche Aufklärung in der historischen Auffassung machte, prägten sich seinem Geist um so tiefer ein, je mehr ihn die Beschäftigung mit den mittelalterlichen Chroniken und Heiligengeschichten im Dienst an dem Geschichtswerke Bünaus ermüdete. Wenn Lessing in Diderot den Mann sah, der seinem ganzen Denken eine andere Richtung gegeben habe, so kann man für Winckelmann das gleiche von Montesquieu sagen” (Mehring, 1961: 9).

hombre moderno. Los ideales de sinceridad y simplicidad que exalta esta doctrina suponen la existencia de una poesía carente de artificios, capaz de expresar llanamente los sentimientos del autor, sin necesidad de adecuarse a un ideal de *decorum* o a normas de composición estilística; el lenguaje se remontaría, entonces, a un ficticio estilo sin convenciones formales, a un “estilo sin estilo”.

Pero tras estos conceptos no se esconde solo el propósito de interpretar la forma como un añadido diferenciable del “mensaje” subyacente; también hay un designio de interpretar la polaridad *forma/contenido* sobre la base de confusas metáforas, reduciendo la oposición a una variante de la antítesis entre cuerpo y espíritu: el exceso de rigor formal, la preocupación desmesurada por la belleza y concreción de la obra artística concluirían por degradar a esta, por hacerla descender desde la espiritualidad hasta el nivel del universo físico. Puede entenderse el riesgo que encierran estos juegos metafóricos. Si recurriéramos a la antítesis entre *materia* e *idea* con el fin de esclarecer la oposición entre forma y fondo, solo complicaríamos el problema, ya que esta polaridad también es susceptible de recibir significados y connotaciones opuestos. Así, por ejemplo, durante la antigüedad ha conocido difusión, especialmente en el ámbito de la retórica, el concepto de la forma como ropaje o apariencia material del pensamiento —el cual no debe presentarse jamás en forma desnuda—; el orador necesita apoyarse en las técnicas del *ornatus* para enriquecer su discurso con atractivos sensuales —*colores, lumina, flores*— y evitar la manifestación del pensamiento abstracto²⁴. La vitalidad del discurso está colocada del lado de lo corpóreo: no se trata aquí, como en la tradición judeocristiana, de vivificar una letra muerta dotándola de un invisible espíritu, sino de una teoría del estilo afín a la realidad física y material, a las facetas orgánicas y sensuales de la actividad artística. Los ornamentos retóricos “sont du côté de la passion, du corps; ils rendent la parole désirable” (Barthes, 1985: 156); vale decir: atemperan la austeridad de los argumentos, vuelven a estos palpables y atractivos; en términos de Winckelmann: menos sublimes. Esa representación de la forma como encarnación material de un principio abstracto ha gozado de idéntica fortuna en las reflexiones críticas sobre la escultura, ya que era lógico, en ese caso, que se pensase en la dación de forma como el acto de corporeizar un concepto. Esto se ve en la teoría herderiana, donde la lucha del escultor para dar forma a la materia se convierte en paradigma de la producción artística en general, por oposición al “oculocentrismo” gestado por las teorías idealistas. Por otra parte, el hecho de que pensadores como Baumgarten o Herder se adscribiesen a esta concepción “materialista” de la forma artística delata hasta qué punto influyen sobre ellos ciertos principios provenientes de la retórica.

Pero se ha generado, sobre bases idealistas, una interpretación contraria: es decir, la representación del contenido como una materia informe a la que es necesario dar forma a través del pensamiento. No interesa estudiar aquí hasta qué punto se ha recurrido a metáforas semejantes para representar

²⁴ “[...] la retórica elabora procedimientos *para encubrir* la estructura abstracta, analítica, puramente enunciativa y relacional de los razonamientos lógicos reteniendo sabiamente al mismo tiempo su fuerza de convicción racional” (Alcalde, 1996: 69).

las actividades del razonamiento abstracto; sí, en cambio, debemos indicar que la asignación de forma a un contenido determinado, como procedimiento esencial de la producción artística, ha sido planteada por el idealismo en consonancia con estos criterios. También de esta identificación de la forma con el espíritu existen huellas en la *Kunstgeschichte*: son varios los pasajes en que se define la dación de forma como el acto de elevar la materia hacia las ideas²⁵. Así como de esta fluctuación puede extraerse una nueva evidencia de las constantes oscilaciones y ambigüedades de Winckelmann, ella también nos aporta una confirmación de la peligrosidad de fundar los análisis de lo bello y lo sublime en abstractas consideraciones sobre los conceptos de forma y contenido. La vaguedad de los términos condiciona la generalidad de los análisis, que pueden arrojar, por tanto, los resultados más diversos de acuerdo con la perspectiva escogida; baste con pensar que el argumento de la “prioridad del contenido” supone que la relativa “tosquedad” de las obras antiguas es indicio de la superioridad espiritual de los primeros tiempos sobre el mayor refinamiento material del hombre de la cultura; el materialismo y el formalismo de la belleza moderna contrastan, pues, con la primacía de los contenidos y el espiritualismo propios de la sublime antigüedad. Este esquema se alterará en la estética hegeliana, donde el presente es representado como aquella era en que la materia ha sido rebasada por el espíritu. De todos modos, la posición de Hegel es diversa de la de Schelling y los Schlegel, para quienes –siguiendo los pasos de Kant y Schiller– el arte sublime representa el triunfo de las inmateriales ideas por sobre la tosca materia, pero proyectado a los tiempos actuales, en cuanto corporeización del presente y el futuro de la humanidad.

²⁵ Véase:ej., el pasaje siguiente: “Der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine engepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand als für die Sinne arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fäbel von Pygmalions Statue” (Winckelmann, 1993: 156).

CAPÍTULO VI

RELATIVISMO HISTÓRICO E IMPUGNACIÓN

DE LOS ANCIENS: MICHAEL CONRAD CURTIUS (1724-1802)

1. Entre el distanciamiento y la empatía: situación de la estética de Curtius

Celebrado en vida por su labor en el ámbito de la historia, la filología y la lírica, como también por sus aportes a la estética ilustrada, Curtius se encuentra en un relativo olvido. De entre sus contribuciones, apenas si ha conseguido alcanzar fama duradera la traducción y comentario de la *Poética* aristotélica (*Aristoteles' Dichtkunst, ins Teutsche übersetzt, mit Anmerkungen und eigenen Abhandlungen versehen*, 1753) que publicó como miembro de la Deutsche Gesellschaft de Göttingen y que mereció comentarios entusiasmados por parte del joven Lessing. Pero si, como señala Hummel, la traducción de la *Poética* “[...] bildet einen ständigen Bezugspunkt für die dramentheoretischen Überlegungen Lessings und antizipiert mit zaghafte[n] Verbesserungsvorschlägen dessen programatische Neuerungen” (Hummel, 1992: 499), en los tratados incluidos en los *Kritische Abhandlungen und Gedichte* (1760) convergen principios de la estética racionalista con algunos de los postulados que habrán de caracterizar al *Sturm und Drang* y el romanticismo; así, por ejemplo, los conatos de relativismo que se encuentran en ella preanuncian al joven Herder y al Friedrich Schlegel del *Studiums-Aufsatz* (1797). En Curtius, señala Markwardt:

Das Hineinbauen in den luftleeren Raum wird [...] verworfen zugunsten eines zielklaren Wirkungswillens auf Gegenwart und Nation. Unter Abdrängung eines historisierenden Werkschaffens [...] wird z.B. im Problembereich des Wunderbaren und seiner künstlerischen Verwertung gefordert, daß Geistererscheinungen nicht nur durch Motivwahl und durch Wahl einer dem Wunderbaren gläubig geöffneten Geschehenszeit gerechtfertigt werden sollen, vielmehr: ‘Der Dichter muß sie so einrichten, daß sie den Begriffen seiner Nation wenigstens nicht ungerieimt oder widersprechend vorkommen’ (Markwardt, 1970: II, 129).

Aunque los criterios racionalistas implicaban un severo estorbo para el triunfo del historicismo:

Allerdings wirkt hierbei das Nationale doch ein wenig als Deckung nur äußerlich vorgeschoben, um das Rationale wirksam dahinter zu verschanzen. Denn die Hemmungen gegenüber dem Wunderbaren im Zeitraum der Aufklärung verdienen es schwerlich, als nationale Bindung künstlich aufgewertet zu werden, sondern sie sind ein internationales Kriterium der europäischen Aufklärung und zeugen nicht gerade von Voksnähe (Markwardt, 1970: II, 129).

La oposición tajante entre el Iluminismo y el pensamiento historicista que Markwardt plantea supone una cierta distorsión de los hechos: pensemos en la importancia que reviste, en la estética ilustrada francesa e incluso en la Alemana, la teoría climática. Cabe subrayar aquí que la oscilación entre lo prescriptivo y lo descriptivo, entre una poética normativa y otra empirista, entre la sujeción a las reglas y la rehabilitación de la sensibilidad. Persuadido de la necesidad de impulsar un historicismo radical, Curtius recae en el viejo sistematismo; el teórico que impulsa una perspectiva relativista, al punto de afirmar que “Gleiche Gegenstände haben bei Leuten von unterschiedener Zusammensetzung der Blutgefäße oder Gemütsbeschaffenheit nicht die gleiche Wirkung” (cit. en Markwardt, 1970: II, 129), es el mismo que postula, en ocasiones, la existencia de una universalidad previa a toda determinación histórica. Las

huellas de esta indecisión pueden verse en el *Abhandlung von dem Erhabenen in der Dichtkunst* (1760), que se incluye en los *Kritische Abhandlungen und Gedichte*. En dicho tratado parecen confluír dos posiciones contrarias: por un lado, una incondicional devoción por la poesía —a la que se concibe, en los términos más enfáticos, como encarnación de lo divino—; por otro, una postura distanciada y escéptica, orientada a limitar los desbordes pasionales e imponer un orden racional al caos de las emociones. El comienzo del *Abhandlung* oscila entre el reconocimiento de la limitación de las capacidades humanas y una celebración de la aspiración a lo infinito: “Die Begierden des Menschen [...] gehen ins Unermeßliche: unzufrieden mit den menschlichen Vorrechten, schwingen sie sich aus dem Bezirke des Reichs der Geschöpfe, und suchen sich dem Glanze der Gottheit zu nähern” (Curtius, 1989: § 1, 3). Del tono inicial, indeciso entre la cautela y la exaltación, entre la censura de la arrogancia humana y la incitación a la búsqueda de una igualación con lo divino, se desprende un enfrentamiento entre las figuras del poeta (o el orador) y del esteta [Kunstrichter]: la tarea de este consiste en examinar, desde una serena distancia, los frutos de los arrebatos del primero; tarea indispensable, en la medida en que el lenguaje poético y el oratorio supondrían un engrandecimiento y una distorsión de las proporciones reales:

Redner und Dichter sind in dem Besitze der vergrössenden Hyperbel, und die poetische Schöpfung kleidet oft auch gemeine und schlechte Gegenstände mit prächtigem Glanze [...] Vor einem philosophischen Auge aber verschwinden die übertriebenen Ausdrücke, und das Göttliche in der Dichtkunst bezeichnet nur die höchste Stufe dieser Wissenschaft, welche in der Sprache der Kunstrichter das Erhabene heisset (Curtius, 1989: § 1, 4).

El carácter hiperbólico de lo sublime constituye un *analogon* de la aspiración prometeica hacia lo divino. Pero a la polaridad entre la inmortalidad divina y lo criatural-humano, y, correlativamente, entre las figuras del poeta y el crítico, se añade, en forma subrepticia, la antítesis entre la inflexión emotiva de los grandes tratadistas antiguos de la sublimidad (Hermógenes, ‘Longino’) y el trabajo de disección asumido por el autor del *Abhandlung*. Al justificar la tarea del crítico y, al mismo tiempo, al colocarla del lado de lo limitado y prosaico, Curtius busca legitimar su propia labor, previendo las objeciones de quienes puedan considerar desatinada la empresa de prolongar el camino emprendido por el *De sublimitate*, de ahí que no solo subraye la oscuridad e inconclusión del texto, sino que también relativice el valor innegable de las autoridades antiguas¹. Avanza en este mismo sentido la oposición frente a quienes piensan que la sublimidad es materia del sentimiento antes que de la especulación científica, y que resulta estéril someterla a reglas teóricas; aun cuando reconoce que las “declaraciones” del arte son menos persuasivas que el sentimiento íntimo del corazón, y que la disposición para lo sublime es innata, Curtius sostiene que el gusto es propenso, por efecto de los prejuicios y la costumbre, a corromperse y a señalar la belleza allí donde una mirada experimentada solo descubre injustificables deficiencias. Esto lo conduce a discurrir acerca de la relatividad del gusto, acerca de la sensibilidad de este frente a los cambios socia-

les; a señalar que la influencia de la moda, capaz de perturbar una sensibilidad naturalmente sana, es nociva para el reconocimiento de la sublimidad. Sin embargo, de esta argumentación no se deduce un relativismo como el que luego propulsará Herder, sino un contraste entre la atemporalidad de la poesía sublime y el carácter contingente, transitorio de su “perversión” mundana. El ascendente de esta última basta para confirmar la necesidad de una preceptiva capaz de proporcionar criterios firmes para discriminar la elevación verdadera de la fingida; y aun cuando sería ingenuo creer que es posible supeditar la creación poética a normas *a priori*, sí será lícito, en cambio, emplear tales criterios, en la instancia receptora, a la hora de evaluar obras existentes, “[um] das wahre und falsche Erhabene [zu] kennen und das Gold von dem Flitterwerke [zu] unterscheiden” (Curtius, 1989: § 3, 6-7).

Puede presumirse que, de acuerdo con el pensamiento de Curtius, a las reglas de la poética solo se les podrá atribuir un carácter tentativo, acorde con la índole no absoluta, aproximativa de nuestros conceptos. En este punto vuelve a insistirse sobre la debilidad de las capacidades humanas, inaptas para llegar al interior de la naturaleza [das Innere der Natur], pero también para dar cuenta de los conceptos primeros y principales, sobre los que se apoya nuestro pensamiento: nociones como las de virtud y vicio, verdad y mentira, solo pueden ser transmitidas sobre la base de expresiones relativas [relativische Ausdrücke], gracias a las cuales podemos intuir lo interior y esencial, pero sin conocerlo de acuerdo con su condición genuina. Pero así como el conocimiento discursivo constituye solo una aproximación a la verdad, así también lo sublime —que ocupa el punto más alto del arte poética— posee una índole relativa: “Es bezeichnet selbiges eine Art innerer Grösse, und hat folglich, so wie alle übrige Benennungen, welche ein Grössenmaaß ausdrücken, nur eine Beziehungsbestimmung; weil dasjenige, was, in Vergleichung mit einigen Ordnungen von Wesen, groß heisset, in Betrachtung anderer Gegenstände, unendlich klein werden kann” (Curtius, 1989: § 4, 7-8). Es preciso llamar la atención sobre la ambigüedad de estos argumentos: en la medida en que propicia un agnosticismo comparable al que, por ejemplo, promoverá luego Kant, y en la medida en que afirma la incompatibilidad entre la sensibilidad humana y la “esencia” de la naturaleza externa, Curtius parece ajustarse a las normas de la estética espiritualista; pero al afirmar la perfectibilidad de nuestro conocimiento y el carácter comparativo de lo sublime —oponiéndose a la “sublimidad absoluta” afirmada por la tradición espiritualista— no solo anuda lazos con el sensualismo precedente, sino que anticipa la estética de Herder y Goethe.

Pero la irresolución del *Abhandlung* vuelve a ponerse de manifiesto en la primera distinción entre variantes de lo sublime. Curtius propone distinguir entre una sublimidad incondicionada e interna [unbedingtes und inneres Erhabene] y otra relativa, condicionada y externa [relativisches, bedingtes und äusseres Erhabene]; la primera reside en aquellos objetos y expresiones que entusiasman a la humani-

¹ Cfr. “Ich verehere die Verdienste der Alten, und erkenne, daß die schönen Wissenschaften ihnen den Flor, mit welchem sie prangen, schuldig sind: mich verblendet aber auch kein Vorurtheil des Ansehens. Ich ehre das Schöne des Longins; ich sehe aber auch seine Schwäche, und bin kühn genug, es zu sagen” (Curtius, 1989: § 2, 5).

dad *in toto*, por encima de las diferencias de capacidad, edad, costumbre o religión: “Das Gefühl eines jeden Geistes empfindet, in solchem Falle, unausbleiblich das Hohe und Majestätische, welches dieser erhabene Gedanke oder Vorwurf in sich schliesset” (Curtius, 1989: § 5, 8). La segunda solo afecta a determinados géneros de personas, de acuerdo con la variedad de religión, educación, clima al que ellas se ajusten, y en función de otros determinantes internos y externos; de ello se deduce que el espectro de posibilidades de la *äussere Erhabenheit* ha de proyectarse al infinito. Esta relatividad, sin embargo, no conduce a una yuxtaposición de las diferentes culturas; a pesar de su alegato a favor de la diversidad, Curtius —que, en este punto, se muestra incapaz de romper decisivamente con la creencia en el progreso unilineal e indefinido de la humanidad— parece creer que las divergencias revelan solo los diversos grados evolutivos alcanzados en el proceso de civilización: “Was uns mit einem ehrerbietigen Erstauen erfüllen, ist vielleicht für Einwohner eines vollkommenern und aufgeklärteren Weltkörpers ein unbemerktes und gewöhnliches Schauspiel. Was für erhabene Wesen waren nicht das spanische Geschütz, ein Schiff, ein Pferd, in den Augen der wilden Unterthanen des Montezuma [sic!] und Atadali-ba” (Curtius, 1989: § 5, 8-9). Esta aclaración, por un lado, permite inferir hasta cuál punto Curtius no solo establece una superposición entre lo sublime y lo maravilloso, sino que además coloca a ambos del lado de la superstición y la ignorancia: los identifica con esa mirada atónita que se dirige hacia aquello que *todavía* no puede ser dilucidado por el pensamiento racional. Por otro, permite entrever que detrás de esta diferenciación se encuentra latente la antítesis, formulada durante la *Querelle des Anciens et des Modernes*, entre la *la beauté universelle et absolue* y la *la beauté particulière et relative*; antítesis que, reducida a una dinámica histórica, engendrará, según Hans Robert Jauß, la distinción planteada por el joven Friedrich Schlegel entre lo objetivo y lo interesante y, por extensión, las categorías antagónicas de *clásico* y *romántico*². La propuesta de definición de lo sublime vuelve a instalar la problemática relativista: Curtius designa como sublime a todo lo que excede los conceptos habituales. Y colma el ánimo humano con admiración [Bewunderung]; pero esta descripción requiere, como complemento, de algunas aclaraciones:

Ein Wesen, welches über die uns ins Auge fallenden Ordnungen der Geschöpfe erhöht ist; eine Wirkung, die die gewöhnlichen Bewegungen der Natur übertrifft; eine Handlung, die aus solchen Triebfedern entspringt, welche bey dem größten Theile der Menschen selten in Regung gesetzt werden; ein Gedanke, von dem der Mensch fühlet, daß er über die gewöhnliche Denkfähigkeit hinausgehe; ein Ausdruck endlich, der sich von der unzählbaren Menge gewöhnlicher Ausdrücke vorzüglich ausnimmt; alles dieses erfüllet die Aufmerksamkeit des menschlichen Geschlechts mit Entzücken und Bewunderung, und verdient bey demselben die Benennung des Erhabenen (Curtius, 1989: § 5, 9).

Los conceptos habituales a los que la definición alude pueden inducir a confusión, sobre todo porque, según se deduce de lo dicho, lo que un lugar o una época consideran sublime puede en otras condiciones presentarse como un pensamiento ordinario, un prejuicio o un error; en tal sentido, Curtius no identifica a aquellos con las alteraciones externas y ocasionales en el pensamiento humano, sino con todo lo que se adecua a las leyes del mundo físico y espiritual, y que no parece contradecir el juicio del

² Cf. Jauß, 1970: 86.

entendimiento ni oponerse a las expectativas de la imaginación. De esta observación —y en la medida en que la elevación poética aparece contrapuesta a los conceptos habituales— podría deducirse una equiparación de lo sublime con las *Chimären und ungeheure Gestalten* tal como la que propiciaban los suizos; sin embargo, Curtius aclara que, en lo sublime, la imaginación necesita avenirse con la verosimilitud y la belleza³. Lo que es válido, entonces, para la poesía en general, lo será todavía más para el grado supremo de la elocuencia poética; como se ve, Curtius, además de confundir la *sublimitas* con el *genus sublime*, elude toda oposición esencialista entre bello y sublime: en desacuerdo con la tendencia que se inicia con la *Philosophical Inquiry* de Burke, lo segundo no constituye sino el nivel más alto de lo primero; esta renuncia a establecer oposiciones dualistas, que marca una disidencia respecto del espiritualismo, es la razón de que el *Abhandlung* haya sido menospreciado por aquellos críticos que, como Bohrer⁴ o Zelle⁵, interpretan la evolución de la estética moderna en términos de una polarización entre belleza y sublimidad. Adverso a los dualismos que habrán de caracterizar a la “línea kantiana”, Curtius prefiere afiliarse a la tradición iniciada por el propio ‘Longino’, pero que fuera retomada en tiempos más recientes por Boileau, y a la que luego habría de sumarse Herder.

2. Variedades de lo sublime. Las sustancias sublimes

Lo sublime se divide en tres grandes secciones [Abtheilungen], según 1) el poeta represente *objetos* sublimes, 2) o bien estos sean representados sobre la base de un *modo de pensar* [Art zu denken] sublime, 3) o, finalmente, se emplee una expresión elevada. La primera variedad comprende a) a aquellas sustancias reales [wirkliche Substanzen] que, a raíz de su poder y de sus atributos, se elevan por encima de los objetos corrientes, b) los efectos de la naturaleza [Wirkungen der Natur] capaces de provocar una honda impresión en el ánimo de los hombres, c) las acciones [Handlungen] de seres racionales que, a través de sus móviles [Bewegungsgründe], el modo de realización [Ausübung] y la importancia de sus consecuencias, se elevan por encima de la esfera de los sucesos comunes. Entre las *wirkliche Substanzen* se cuenta en primer instancia la divinidad; la insistencia sobre la inmutabilidad y singularidad de la esencia divina (“[...] das einzige unbedingte und unveränderlich erhabene Wesen”; Curtius, 1989: § 6, 11), contrapuesta a la variabilidad y finitud de los mortales, vuelve a actualizar aquella oposición entre lo absoluto y lo relativo que hemos podido ya reconocer a varios niveles; pero el hecho de que Curtius no

³ “Abentheuerliche Dinge, ungeheure Geburten einer unregelmäßigen Einbildungskraft, und überhaupt alles, was die Gesetze der Natur und Vernunft nicht veredelt, sondern gänzlich über den Haufen wirft, ist unter den poetischen Horizont erniedriget, und kann also noch weniger erhaben seyn” (Curtius, 1989: § 5, 10).

⁴ Cf.:ej., Bohrer, 1987: 631, donde se afirma que la modernidad no puede ser despojada “[...] von ihrem doppelten, janusköpfigen Ursprung - nämlich Aufklärung und Romantik, Teleologie und Zerstörung[...] Ich verstehe ‘Moderne’ als den Oberbegriff zweier von Beginn an widersprüchlicher, partiell sogar antinomischer Haltungen und identifiziere ihn nicht einseitig mit der einen dieser Haltungen, Aufklärung, wodurch die andere, Romantik, von vornherein ausgeschlossen wäre”.

⁵ Recordemos que Zelle propone definir a la estética moderna —es decir: la que sucede a la *Querelle*— como una *Doppelte Ästhetik*, esencialmente dualista y reluctante a cualquier ensayo de mediación dialéctica (Zelle, 1995: 3).

mencione solo al Dios judeocristiano, sino además al Tien chino y al Ormuz de los persas, vuelve a poner en claro que estas propuestas constituyen un avance hacia aquella identificación entre lo sublime y la religiosidad monoteísta que aparecerá desarrollada con mayor nitidez en Kant y Hegel. En el capítulo dedicado a Kant veremos que el triunfo de la divinidad espiritual y ultramundana –entronizada por la religiosidad monoteísta– frente a las creencias antropomórficas precedentes, aparece, en la estética espiritualista, como *analogon* de la victoria de la razón sobre la “innoble” naturaleza; también de la preeminencia de lo sublime-suprasensible frente a la belleza mundana. El *Abhandlung* representa un aporte en la dirección a esta entronización de la *ratio*, por cuanto impone a la poesía la misión de exhibir la imagen de un Dios “sublime”, es decir: omnipotente y terrible, capaz de infundir en los hombres reverencia y terror. Con estas consideraciones, Curtius se suma a la tradición que vincula la sublimidad con el Dios del Antiguo Testamento: un Dios incorpóreo, implacable, enlazado con la severidad de la Ley y contrastado con esa divinidad hecha hombre y orientada a morigerar la legislación abstracta que se desprende de los Evangelios. Es de aquel, y no de esta, que deben extraer su materia los poetas⁶.

El hecho de que aquí no se reconozca ninguna oposición entre lo bello y lo sublime, y que la única distinción esencial sea la que separa a lo habitual-prosaico de lo inhabitual-poético, hace que el ámbito de la poesía se vea permeado por aquella estetización de lo coercitivo que, según hemos señalado, es esencial a la sublimidad espiritualista. Hemos visto que Burke y Kant identifican lo sublime con la revelación anárquica y repentina de una *enérgeia* que en condiciones normales se encuentra disimulada por el refinamiento y la urbanidad; si, en circunstancias ordinarias, la vida social parece regirse por la seductora belleza de los mecanismos consensuales, en momentos de crisis la “antiestética” sublimidad de la coerción se hace visible como la verdadera fuerza motora de la sociedad burguesa. Ya Burke había advertido que el Estado, a fin de preservar su hegemonía, necesita encubrir sus aparatos represivos, como todo despliegue ostensible del poder; solo en circunstancias críticas, cuando la sociedad civil se descompone, y no es posible para el Estado proyectar ante los ciudadanos un bello simulacro capaz de reanimar la credibilidad, es la violencia la que aparece, sin aderezos ni encantos “femeninos”, para restablecer la concordia. Porque la sublimidad es para Burke, como lo será luego para Kant, otra categoría para designar la *coerción*⁷. El énfasis con que Burke recomienda el uso de mecanismos consensuales en el

⁶ Macht und Schrecken machet einen stärkeren Eindruck auf das menschliche Gemüth, als Güte und Sanfmuth, obgleich diese dauerhaftere Wirkungen nach sich lassen. GOtt scheint also dem Menschen erhabener in seinem Zorn, und Grimm, als in seiner Güte; erhabener, wenn er Welten aus Staub hervorgehen, und wieder in Nichts zerfliessen laßt, als wenn er die Geschöpfe mit Langmuth und Weisheit regieret (Curtius, 1989: § 6, 11).

⁷ “For appeasement and terrorism, read beauty and the sublime. Or, in an alternative coding, female and male. Sublimity, in Burke’s aesthetics is what chastens and intimidates, inspires us to reverence and fear; and in this sense it is analogous to the coercive dimension of political power, as beauty lies parallel to the consensual. Beauty is the principle of social cohesion, that pleasurable aestheticizing of our social life we know as ‘manners’; and in this realm[...] the law is spontaneously internalized, becoming at one with our impulsive being. Since the model of such internalizing of the law is the work of art, the consensual or hegemonic in political life lies very close to the aesthetic[...] It is clear enough that a well-disposed state

desarrollo habitual de la sociedad civil, restringiendo el ejercicio de la fuerza a las situaciones de crisis, es análogo al que emplea Kant para aconsejar que el efecto de lo sublime aparezca rodeado por circunstancias hermosas que mitiguen su intensidad y la vuelvan soportable para el hombre corriente. En el capítulo dedicado a Kant, trataremos de demostrar que, de acuerdo con la lógica del pensamiento estético kantiano, la belleza no debería constituir más que una categoría subsidiaria respecto de la más abarcativa sublimidad, de la misma manera en que la paz no es otra cosa que una tregua provisional, un cese artificial de las hostilidades, y en que el consenso es engendrado y abarcado por la coerción. Y esto en un sentido casi literal, puesto que, tal como lo revela el análisis de Eagleton —tras las huellas de Freud—, el origen primero de los mecanismos consensuales se halla en la violencia. Así es que en el ocultamiento (pero no en la anulación) del salvaje dominio de la naturaleza está el origen de lo bello⁸. La posición de Curtius es algo distinta: al propiciar la identificación de lo sublime con la poesía en general, y al asociar lo corriente y mundano con la perspectiva del hombre medio o con la descripción científica, favorece esa exhibición de la violencia que Burke y Kant tratan de colocar bajo control.

Hemos visto que, en esa extrañeza que conlleva la poesía sublime, Curtius veía la confirmación de, de la incapacidad humana para dar cuenta de misterios de momento insolubles; en contradicción con tales propuestas —de las que se deducía una reducción de lo maravilloso correlativa del progresivo avance de la Ilustración— se afirma ahora: “Man findet bey den neuen mehr erhabene Stellen von der Gottheit und ihren Eigenschaften, als bey den alten Dichtern des Heidenthums, weil diesen die Grösse der Gottheit nicht in einem so hellen Lichte schien, als uns” (Curtius, 1989: § 6, 14). Ahora (y esto marca una discrepancia con toda la tradición precedente, y con buena parte de la sucesiva) el progreso de la razón, al permitir que el *mysterium tremendum* resplandezca, coadyuva a la gestación de la sublimidad estética. Esto no podían alcanzarlo los poetas antiguos, por efecto del deficiente estado de sus conocimientos científicos: “Das unbegreifliche allerhöchst göttliche Wesen sahen sie nur, in Finsterniß und Dunkelheit verhüllet, oder vermengten es mit dem Weltgebäude; ihren Göttern [...] aber legten sie nur eingeschränkte Kräfte bey, und konnten folglich nicht so erhabene Ausdrücke von ihnen gebrauchen” (Curtius, 1989: § 6, 14). Esta cita permite advertir que, al hablar de la deficiente sublimidad de los antiguos, Curtius solo se refería, en rigor, a los poetas del paganismo (“ihren Göttern [...]”): hecho comprensible, puesto que aquí se coloca la austera e inaccesible sublimidad del monoteísmo por encima de la mundanidad pagana. De ahí la desconfianza del *Abhandlung* frente a cualquier empleo de los *freyen Wesen* que no se adecue con semejante devoción por lo más elevado; Curtius, que solo reconoce autén-

must govern consensually, yet hold in reserve a range of repressive measures should that hegemony falter” (Eagleton, 1995: 46-47).

⁸ Esto no es menos válido en lo que respecta a la teoría kantiana de lo sublime; ya Adorno ha puesto de relieve la apología de la violencia contenida en la “Analytik des Erhabenen”: “Indem er [= Kant] jedoch das Erhabene ins überwältigend Große, die Antithese von Macht und Ohnmacht setzte, hat er ungebrochen seine fraglose Komplizität mit Herrschaft

tica sublimidad en la esencia divina, se niega a extenderla a los dioses del paganismo, como también a los ángeles cristianos, en quienes no ve mucho más que un injerto de la cosmovisión politeísta. En concordancia con estas posiciones, habría que negar toda sublimidad al *epos* clásico: el hecho de que a las divinidades mitológicas no solo se les atribuyan rasgos humanos, sino también actitudes y expresiones ordinarias, basta para impugnar la preeminencia que la razón y el prejuicio habrían concedido a los poemas de Homero y Virgilio; empleando criterios semejantes a los de Gottsched, Curtius considera que solo a partir del exiguo grado de civilización alcanzado por griegos y romanos se podría justificar la indignidad de los dioses antiguos, según aparecen plasmados en la épica clásica. Homero representa, bajo este aspecto, la postura más extrema; Virgilio, que poseía menos genio pero más arte que su predecesor, no ha alcanzado la belleza de este, pero tampoco ha incurrido en sus excesos; de ahí que en Virgilio se alternen eficaces representaciones de divinidades con recaídas en lo vulgar-cotidiano: “Ein Blick des Neptunus stillet die Wuth des Meeres. Alekto setzet ganz Italien in Flammen. Venus aber hätte eben Paphos nicht verlassen dürfen, um dem Aeneas zu sagen, daß er sich in Africa befindet: ein Hirte, oder jener anderer, hätte ein gleiches verrichten können” (Curtius, 1989: § 7, 18). Los poetas modernos han creado una épica acorde con el *animus* de los tiempos más recientes e ilustrados [neuere und aufgeklärtere Zeiten] y, en esa medida, han dejado atrás los “desaciertos” de los antiguos; así, en la *Henriade* (1728) se sustituyen las deidades del paganismo por personajes alegóricos, capaces de encarnar pasiones y fuerzas morales. Voltaire brinda un sustituto para la sublimidad procedente de los seres sobrehumanos: “Da er [=Voltaire] [...] diesen moralischen Eigenschaften die Persönlichkeit beyleget, und sie über die Sphäre gewöhnlicher Wesen erhöht, so läßt er sie auch dem Charakter erhabener Wesen gemäs handeln” (Curtius, 1989: § 7, 18-19). A pesar de la diferente valoración de la *Henriade*, Curtius, como Gottsched, postula la necesidad de reemplazar los seres maravillosos por alegorías. El encumbramiento de las ideas abstractas que este alegorismo conlleva contribuye a profundizar la ya mencionada brecha entre lo absoluto y lo relativo; pero también a justificar el dominio de la legislación abstracta sobre la discriminación concreta.

No es preciso que retomemos las oposiciones a las que recurre el espiritualismo para dar cuenta de la experiencia estética; oposiciones que, como se ha visto, no solo insisten en enfrentar un término enlazado con la realidad natural o corpórea y otro que remite a lo espiritual y trascendente, sino que además concluyen en el triunfo del primer término por sobre el segundo; sí querríamos recordar de qué modo la divergencia entre la poesía antigua y la moderna se ha visto igualmente asimilada a esta dinámica dualista. Una larga tradición de pensadores (entre quienes podríamos mencionar a Bodmer y Breitinger, a Baumgarten y Herder, a Schiller y Friedrich Schlegel, a Hegel y Schelling) ha querido ver en la

poesía antigua la expresión artística de un universo cerrado y “abarcable con la mirada”, relacionado inmediata y positivamente con la naturaleza, y en el cual el sentido es todavía inmanente a la realidad terrena; la poesía de los *modernes*, por el contrario, se encuentra signada por la pérdida de la inmanencia del sentido: este último no se encuentra ya presente en la vida mundana, sino que se ve proyectado a una esfera suprasensible, convertido en un *Sollen* abstracto. A partir de este desgarramiento entre vida [Leben] y esencia [Wesen] (Lukács), es posible explicar las cualidades de la poesía moderna: como procedía de un mundo vaciado de significado, la literatura posterior al clasicismo no podía menos que distanciarse de la concreción y sensualidad del arte antiguo, pero también de la plasmación objetiva, impersonal y “desinteresada” (F. Schlegel) que distinguía, por ejemplo, al arte homérico. De ahí que la poesía de los *modernes* se caracterizase por la recusación de lo natural y corpóreo, por la tendencia a la artificialidad y el manierismo, por una cierta abstracción y, por ende, por la afinidad con el indefinido progreso de la *ratio*: adviértase que estas cualidades son precisamente las que atribuirán a la poesía moderna Schiller (en *Über naive und sentimentalische Dichtung*) y Friedrich Schlegel (en *Über das Studium der griechischen Poesie*). La estética espiritualista, con su voluntad de legitimar la tiranía de lo abstracto y prescriptivo sobre la naturaleza y la sensibilidad humana, constituye una capitulación frente a este estado de cosas; y ya no importa tanto si esta reprobación de lo mundano se realiza en nombre de la trascendencia divina (como en los suizos y Pyra) o de la abstracta, sobrehumana superioridad de la razón (como ocurre con el racionalismo de Gottsched), ya que lo esencial es garantizar el sometimiento de lo contingente y múltiple a manos de lo universal y lo uno. El hecho de que la estética alemana⁹ se empeñe en supeditar la praxis a la teoría, la producción a la legislación, los juicios discriminativos a los subsuntivos, justifica el nacimiento de una teoría que, como ocasionalmente la de Curtius, coloca un hiato entre lo uno y absoluto y la variabilidad de lo relativo. Participan de esta actitud tanto la apología de la poesía moderna como el desagrado frente a la multiplicidad de los dioses paganos, a los que se coloca del lado de lo mundano e innoble. En ello hace residir Curtius la inessentialidad de la poesía homérica:

Metradorus, Heraklides, und die Frau Dacier suchen vergeblich, den Homer, durch künstlich erfundene allegorische Erklärungen, zu schützen. Ohne mich über den augenscheinlichen Ungrund dieser witzigen Ausflüchte einzulassen, merke ich nur an, daß Homers Gottheiten, nach dem Begriff aller griechischen Nationen, und, nach seinem eigenen System, erhabene Wesen waren, und er also selbige, auf eine ihrer würdige Weise, hätte vorstellen müssen (Curtius, 1989: § 7, 17-18).

No en vano se celebra, a contrapelo de la individualidad y el antropomorfismo de las figuras de Homero, la abstracción de las imágenes alegóricas empleadas por Voltaire y otros poetas modernos. Puede parecer contradictorio que, después de desacreditar el uso de las divinidades mitológicas y los ángeles cristianos, se celebre la aplicación que de estos se hace en el “*epos sublime*” de Milton y Klopstock. Pero Curtius considera que, tanto en el *Paradise Lost* (1667) como en el *Messias* (1748-1773), los seres de

⁹ Recordemos que la estética alemana se encuentra orientada, según Caygill, a una rígida subordinación de las partes individuales bajo la universalidad del todo.

naturaleza más elevada [Wesen höherer Art] proceden en conformidad con el carácter sublime que nuestra conciencia les atribuye: “Michael, Gabriel, und, selbst in der tiefsten Erniedrigung, Satan, Moloch und Abdanoah, zeigen sich mit einem ihrer natürlichen Würde gemässen Anstande” (Curtius, 1989: § 7, 20). Pero podría formularse una objeción contra el “permanente serafismo” (Lessing) de estos poemas, y es que la frecuencia con que se manifiestan las apariciones espirituales actúa en desmedro de la verosimilitud y la sublimidad. Curtius sostiene que en las obras de Milton y Klopstock, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de los poemas épicos, “[...] enthalten gröstentheils Begebenheiten aus der Geisterwelt; die Geister treten also in den Platz der gewöhnlichen Personen; sie erscheinen, ohne daß ausserordentliche Zufälle ihre Gegenwart erfodern, oder bemerklich machen” (Curtius, 1989: § 7, 20). El hecho de que el mundo real se encuentre suprimido permite que lo sobrenatural ocupe el centro de las obras, y que la verosimilitud no resulte dañada.

Un procedimiento semejante se encontraría fuera de lugar en una obra dramática. Como los suizos, Curtius cree que los dioses y espíritus tienen su emplazamiento natural en el *Heldengedicht*, y que deben ser empleados con mayor discreción en los espectáculos teatrales. De esto vuelve a desprenderse una crítica a los antiguos, pero todavía más a aquellos poetas modernos que porfían en servirse de un recurso que no se corresponde con el grado de civilización alcanzado. Los modernos incurren en el error de infringir la verosimilitud, a la que habría que respetar en cuanto ley fundamental del arte dramático: “Ein *Sophokles, Aeschylus, Euripides, Plautus*, zu deren Zeiten die Weltweisheit den Aberglauben des Volks noch nicht besieget hatte, konnte also [...] mit grösserem Rechte, Götter und Geister vorstellen, als unsere neueren dramatischen Dichter, deren Stücke auf den parisischen, oder londonschen etc. Horizont gerichtet seyn müssen” (Curtius, 1989: § 8, 21). Es sobre la base de tales criterios que resulta impugnada la inclusión de espectros en el drama, como la que ensayó Voltaire en su *Semiramis* (1748): ninguna de las razones aducidas por el escritor francés en la *Dissertation* bastan para justificar la apelación a eventos que contradicen las concepciones de su nación y su época; si el escéptico Lucano disponía de fundamentos para incluir una aparición en el *Bellum Civile* (62), en la medida en que proponía cultivar el género épico, el deísta Voltaire tiñe su tragedia de inverosimilitud. Podríamos comparar la limitada interpretación que hace Curtius de este fenómeno con la que se desarrollará unos años después en la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) al comentar la pieza voltaireana. Lessing comprende que las normas válidas para la creación dramática no son las mismas que rigen para la filosofía; el empleo de recursos propios de lo fantástico no entra en contradicción con el pensamiento ilustrado:

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vomehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Käumen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will (Lessing, 1970: IV, 283).

Lo que se debe juzgar es la eficacia con que el poeta ha plasmado sus figuras sobrenaturales; cuando lo hace con ejercitada maestría, el efecto es sobrecogedor. Esto es lo que ocurre en *Hamlet* con la aparición del espíritu del rey; al elegir una hora solemne y rodear el suceso de circunstancias ominosas, Shakespeare crea la coyuntura indicada para que el espectador experimente una conmoción; Voltaire, en cambio, coloca al espectro de Ninus en una situación poco indicada para provocar el estremecimiento:

[...] alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug, und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen, und große Gesellschaften gar nicht gern besuchen? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen (Lessing, 1970: IV, 283-284).

Lo que habría que echar de menos en el tratamiento voltaireano de lo sobrenatural no es, entonces, la apelación a eventos racionalmente justificables, sino una mayor efectividad dramática. Es curioso que Curtius (en contradicción con sus propias convicciones) cite aprobatoriamente el ejemplo de *Hamlet*; la caracterización de Shakespeare se asemeja a la de Homero: “*Shakespears* Trauerspiele [...] sind [...] von ungeheuren Fehlern und blendenden Schönheiten zusammen gesetzt. Wenn also Hamlets Vater erscheint, so ist dieses [...] ein Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit; diese Erscheinung aber hat [...] so viele Schönheiten, daß man dem Dichter für seine Abweichung von den gewöhnlichen Regeln danket” (Curtius, 1989: § 9, 24). La obra del poeta isabelino es presentada como un compendio de defectos y virtudes, en el cual la abundante belleza consigue a menudo compensar el incumplimiento de las reglas. Pero lo que es en el drama una falta apenas disculpable constituye un provechoso recurso en los espectáculos operísticos, donde el artista dispone de libertad para incluir personajes o situaciones inverosímiles. Lo que, para Gottsched, demostraba la bajeza de la ópera, es para Curtius prueba de la eminencia del género: en este, todos los sucesos son partes de un orden de cosas diferente al que conocemos, de un mundo diverso del nuestro y en el cual las apariciones más inverosímiles pueden considerarse hechos habituales. Algo semejante ocurre en la lírica, donde la imaginación excitada del poeta se eleva sobre las limitaciones de la humanidad, e infunde en su texto el mismo entusiasmo que siente en su espíritu: “Er hat also das Recht, Götter und Geister in sein Gedicht zu bringen, wenn es nur auf eine Art geschieht, welche unseren erhabenen Begriffen von ihnen gemäß ist” (Curtius, 1989: § 10, 25).

El tercer nivel de sustancias sublimes es el de los héroes. Curtius distingue su modelo de heroísmo de la perversión moral que caracteriza, en su opinión, a los héroes antiguos; de ahí que afirme que “Der Held eines Dichters ist also nicht blos derjenige, der dem Durst nach Ehre, der Rachbegierde, dem Eroberungsgeiste, oder wohl gar seiner unruhige Gemüthsart, die Ruhe, das Vermögen, und das Blut seines Volkes aufopfert” (Curtius, 1989: § 11, 25). Particular repulsa le produce la conducta de Aquiles, en quien ve la expresión de una bárbara complacencia en los hábitos guerreros; un sentimiento similar le inspira Eneas, a quien señala como menos digno de compasión que Turno. Al hecho de haber sido

calcado a partir del molde de Eneas debe el Godofredo de Tasso su carácter inanimado y pasivo; en cambio, Rinaldo, Tancredo y Clorinda resultan más interesantes y susceptibles de alcanzar una estatura sublime. Curtius no deja pasar aquí la oportunidad de ratificar la preeminencia de los modernos:

Insbesondere erhebt die Helden [...] der meisten neueren Dichter, der Charakter der Menschlichkeit und Erbarmungsliebe, da hingegen der homerische Achill, und die Meisten Helden, welche uns die Dichter des Alterthums geschildert haben, wilden Bestien gleich sind, und durch ihre unerbittliche Mordlust die zärtlicheren Empfindungen ihrer itzigen Leser verletzen (Curtius, 1989: § 11, 26-27).

Esto conduce a una nueva aproximación al relativismo: Curtius señala que la inferioridad de los antiguos solo puede predicarse sobre la base de un parangón con los modernos, ya que los primeros no han hecho otra cosa que adecuarse al nivel ético y religioso de sus tiempos.

3. La sublimidad natural. Las acciones sublimes

Al tratamiento de las sustancias sublimes sucede el de los efectos extraordinarios de la naturaleza. Esta categoría comprende aquellos fenómenos que, aunque ajustados a lo que disponen las fuerzas naturales y las leyes del movimiento [Gesetze der Bewegung], se hallan, sin embargo, distanciados de los conceptos y hechos corrientes, y es por eso que consiguen llenar los ánimos de los hombres de sorpresa [Ers-taunen] y terror [Schrecken]. Aquí la sublimidad se deriva de la consecuencias ficticias y reales de tales fenómenos: “[...] mit dem Unterschiede, daß dasselbe, im ersteren Fall, mehr relativisch ist, als im zweiten, und bey einer geringeren Anzahl von Menschen den Charakter des Erhabenen behauptet” (Curtius, 1989: § 12, 27). Así, la manifestación de un eclipse puede significar, para un espíritu supersticioso, el triunfo de las fuerzas del mal sobre las potencias del bien y la luz —nótese que el ejemplo de Curtius, no obstante su desprecio por las civilizaciones “primitivas”, revela una asociación típicamente ilustrada entre la luminosidad física y el bien moral—; y ese mismo espíritu u otro semejante podrían interpretar el tránsito de un cometa como una amenaza de destrucción del planeta. Entre los sucesos menos relativos y, por ende, susceptibles de alcanzar una mayor universalidad, se cuentan las catástrofes naturales —terremotos, truenos, huracanes, incendios, inundaciones—, con tal que aparezcan representadas con todas las aterradoras circunstancias [schreckhaften Umständen] que suelen acompañarlas cuando aquellas irrumpen con toda su ira. Aquí se presenta una oportunidad para establecer una distinción entre las representaciones sublimes y las bellas; estas se desarrollan en conformidad con nuestros conceptos habituales, en tanto aquellas se alejan de ellos: “[...] Die Beschreibung eines Sturms im *Virgil* und *Voltaire* ist schön, bey dem *Mallet* aber lautet die Abschilderung eines Sturms erhaben” (Curtius, 1989: § 12, 29). No es llamativo que Curtius muestre escaso interés por esta clase de sublimidad, y sustituya con citas extensas la exigüidad de los planteos; de una exaltación de la *ratio* y la espiritualidad tal como la que se despliega en el *Abhandlung* no podía menos que seguirse una áspera apatía frente a la naturaleza, a la

que se coloca del lado de la superstición y la barbarie, cuando no junto con todo aquello que ha de convertirse en materia para la razón instrumental¹⁰.

Mayor atención merecen las acciones sublimes [erhabene Handlungen]. Aun cuando afirma que, ante tales acciones, no podemos dejar de experimentar un grave respeto hacia quienes las han realizado, Curtius señala que la sublimidad de las hazañas no guarda relación con la dignidad [Würde] o el estamento [Stand] de los agentes. La condición social es incapaz de conceder a las acciones una sublimidad que estas no posean por sí mismas; la grandeza no puede ser una cualidad intrínseca a la persona e independiente de su proceder ético. En oposición a Corneille y sus discípulos alemanes, la teoría de Curtius supone una defensa de los *homines novi*; si el terrateniente Odiseo, a pesar de la elevación de su persona, se rebaja a acciones que desmerecen su estado, la sublime virtud [erhabene Tugend] del burgués Grandison reclama la admiración de los lectores. El hombre de recto proceder, como el Mario de Salustio, puede exclamar, al ostentar sus acciones: “hae sunt meae imagines, haec nobilitas, non hereditate relicta” (*Bellum Iugurthinum* 85, 30, 1-2). El primero de los factores para atribuir sublimidad a las hazañas es el carácter extraordinario de los móviles que las excitan; aquí, las fluctuaciones de Curtius revelan hasta qué punto sus propuestas se sitúan en un punto de tránsito entre dos etapas en la evolución del pensamiento ilustrado: el autor del *Abhandlung* vacila entre la moral ascética del Iluminismo temprano y el culto de la compasión y del sentimentalismo propio de la *Empfindsamkeit*¹¹. A raíz de esta indecisión, la dignidad ascética –la renuncia a las demandas de la sensibilidad y, en particular, de la sangre en función de fines universales: el bien de la patria, el de la humanidad– se transforma en rasgo definitorio del mundo antiguo, contrapuesto a la medida de los hombres de la cultura. Aquí (y esto permite entender mejor los juicios sobre la *grossièreté* homérica), Curtius pone de relieve la oscilación de los antiguos entre las expresiones más extremas del vicio y la virtud:

Das Alterthum, welches an abscheulichen, und die Menschlichkeit empörenden, Verbrechen, aber auch an heroischen Tugenden, fruchtbarer war, als unsere Zeiten, zeigt uns eine Menge von Handlungen, denen auserordentliche, und übermenschlich scheinende, Bewegungsgründe, einen Grad der Hoheit geben, welchen unsere Denkungsart und Sitten eher zu bewundern, als nachzuahmen fähig sind (Curtius, 1989: § 12, 31).

Cuando Bruto antepone el bien de la patria a la vida de sus hijos, o cuando Decio se sacrifica por su pueblo, incurren en muestras de heroísmo que con dificultad encontrarán parangón en los tiempos modernos. Curtius manifiesta escepticismo ante el heroísmo antiguo, en el que advierte una expresión

¹⁰ Es aquí, más que en cualquier otro aspecto, donde puede descubrirse la más obvia afinidad con la teoría kantiana. De hecho, Christian Begemann argumenta que las consideraciones de Curtius en torno a la sublimidad natural constituyen un punto de tránsito entre la teoría de los suizos y la distinción kantiana entre lo sublime matemático y dinámico; Cf. Begemann, 1984: 93.

¹¹ Alberto Martino ha llamado la atención, con relación a este punto, sobre el hecho de que son las transformaciones en el ámbito de la filosofía moral burguesa las que anteceden y preparan el camino para el triunfo de la compasión en el drama burgués: “Die Entwicklung der Stellung des Mitleids in der Dramaturgie vollzieht sich parallel zur Überwindung einerseits der neostoischen Ethik und andererseits der Moral des Egoismus Hobbes’ und zusammen mit deren schrittweiser Substitution durch die moralische Philosophie der Empfindsamkeit, der Sympathie und des Wohlwollens. Bevor also das Schicksal des Mitleids begriffen in der Dramaturgie weiter verfolgt werden kann, ist es notwendig, seiner Entwicklung in der Moralphilosophie nachzugehen” (Martino, 1972: 190).

de bárbara desmesura, y celebra la moral de los tiempos ilustrados, que se aleja de las posiciones extremas y reconoce la importancia de la emotividad. Esta actitud revela similitudes con el pensamiento de los teóricos del drama burgués. Estos, según se verá en el capítulo próximo, también despliegan una crítica de las actitudes extremas, tanto en lo que se refiere a los caracteres del drama como a la *performance* dramática¹²; pero además propician la emancipación del sentimiento, reprimido por el rigorismo moral del feudalismo y, *mutatis mutandis*, del absolutismo coetáneo. Según veremos, los propulsores del drama burgués perseveraron en estas posiciones; Curtius, en cambio, mantiene una actitud ambivalente ante el ascetismo antiguo y el de la burguesía temprana. Quizás esto explica que, a diferencia de lo que sucedía en puntos anteriores, en este no se decida una impugnación de las imitaciones por parte de los poetas modernos; y se mencione, aunque no con entusiasmo, sí al menos sin desagrado la plasmación voltaireana de la figura de Bruto, quien “[...] stösset aus patriotischem Eifer den Dolch in seines zärtlichen Vaters Brust” (Curtius, 1989: § 13, 31); o el tratamiento corneilleano del personaje de Horacio.

Curtius cree que la modernidad no se encuentra lo bastante alejada de la heroicidad primigenia como para no elevarse, en esporádicas ocasiones, hasta la nobleza de espíritu. De aquí resultan ciertas ambigüedades, que se extienden al análisis de las acciones que alcanzan la sublimidad por el modo en que han sido realizadas: así, si dentro de esta categoría se incluyen instancias de la primitiva grandeza o, en todo caso, de un heroísmo comparable con el de los antiguos (la fortaleza de Scaevola, la voluntaria inmolación de Olindo), también se detallan las supuestas proezas promovidas por el *animus* conquistador de la burguesía naciente (bajo esta misma rúbrica, se menciona la “gloriosa” campaña de Cortés). El hecho de que la victoria de los imperativos éticos sobre las inclinaciones naturales, que se constata en los dos primeros ejemplos, sea cotejado con la reducción de los pueblos primitivos (a quienes el racionalismo definió como criaturas de la naturaleza) a manos de la *ratio* colonialista, pone al descubierto las correlaciones que existen entre la *fortitudo animi* antigua y el ascetismo burgués. En uno y otro caso se ve legitimada aquella represión de la naturaleza que la estética espiritualista ha vinculado con la *sublimitas*. Esto se advierte, con claridad aun mayor, en la consideración del último de los niveles señalados, es decir, el de aquellas acciones que adquieren sublimidad en función de sus consecuencias; aquí se mencionan las gestas del colonialismo como ejemplos por excelencia de una acción fundada en maniobras innobles, pero cuyos resultados la hacen acreedora a una perdurable grandeza:

Die auf dem atlantischen Meere unternommene Schiffart scheint an sich keiner Hoheit fähig zy seyn, noch eine grössere Aufmerksamkeit zu verdienen [...] Allein durch den Ausgang nimmt sich des Columbus Schiffart von allen übrigen Reisen aus, und erwecket in uns, durch die Wichtigkeit ihrer Folgen, die erhabensten Begriffe, weill wir ihr die Kenntnis einer gleichsam neuen Schöpfung zu verdanken haben (Curtius, 1989: § 13, 32-33).

A la inversa de lo que ocurría con las categorías precedentes, aquí la grandiosidad de los modernos representa el modelo al que se ajustan, retrospectivamente, las instancias antiguas, entre las cuales se mencionan

¹² Véase la teoría diderotiana del distanciamiento emocional, tal como se desarrolla en la *Paradoxe*

hechos históricos y ficticios: el peregrinaje de los argonautas, la caída de Adán, la gesta de Juana de Arco. Curtius señala que el modelo de todos los niveles de sublimidad mencionados lo ofrece el *Messias*¹³. Pero a continuación añade una nueva variedad de las *erhabene Handlungen*, a la que no se había hecho alusión anteriormente: la de los prodigios [*Wunderwerke*]. Entre estos se cuentan las excepciones a las leyes del mundo, los eventos que trascienden las leyes habituales de la naturaleza. Pero si todo prodigio contiene cierta medida de sublimidad interna [*innerliche Erhabenheit*], es necesario determinar cuáles son externa y poéticamente sublimes [*äusserlich und poetisch erhaben*]. Para incluirse dentro de dicha categorías, los prodigios

[...] müssen [...] einen lebhaften Eindruck machen, sie müssen Endzwecke und Folgen haben, die nicht bloß der menschlichen Vernunft und dem Auge eines Weltweisen, sondern auch denjenigen allgemeinen menschlichen Vorurtheilen, welche schon fast wesentlich in unsere Denkungsart gewebt sind, wichtig scheinen. Elisens Wunder von schwimmenden Eisen, von gesundgemachter Speise und Wasser, würden in einem Gedichte nicht erhaben scheinen, weil die Folgen derselben nicht von grosser und in die Augen fallender Erheblichkeit sind (Curtius, 1989: § 13, 34).

Aquí vuelve a aludirse a la variabilidad de lo sublime, y se insiste sobre la necesidad de que los poetas adapten sus hechos prodigiosos a las condiciones culturales del pueblo al que se dirigen en forma inmediata. Si todos los *Wunderwerke* suponen una intervención divina, es natural que el artista se empeñe en cuidar que el modo de realización de aquellos coincida con los conceptos autóctonos de la divinidad o, en todo caso, no los contradiga; en cambio, no revestirá importancia el hecho de que los eventos maravillosos se encuentren en contradicción con los dictados de la razón y de la ciencia¹⁴. El poeta solo se esforzará en representar su materia de modo tal que se adecue a la imaginación de la mayor parte de su pueblo; de ahí que resulten insensatos los veredictos de aquellos críticos que juzgan las obras del pasado de acuerdo con los criterios de sus respectivos presentes. Yerra Gottsched cuando afirma que Voltaire tendría que haber excluido de su *Henriade* los eventos prodigiosos a fin de complacer a un público protestante. Pero por muy en serio que se tome el relativismo de Curtius, hay que advertir sus lagunas. En primer lugar, porque la perspectiva historicista resulta contrarrestada —de un modo paradójal— por la convicción, apuntada ya varias veces, en que la poesía de los modernos ha superado en calidad los aportes de los clásicos. Pero, en segunda instancia, un relativismo como el que el *Abhandlung* propone es ineficaz a la hora de dar cuenta de la recepción de las obras del pasado; así, aun cuando puede juzgarse como acierto la propuesta de considerar dichas obras, o las de otras civilizaciones contemporáneas, dentro de su marco histórico y cultural; y aunque pueda parecer original la afirmación de que todos los grandes poetas han escrito siempre sus obras teniendo en vista las creencias y estructuras de sentimiento de sus inmediatos lectores, no es posible explicar, sobre la base de tales criterios, por qué obras como la *Iliada* o la *Eneida* siguen ejerciendo una poderosa sugestión sobre los lectores modernos. Una res-

¹³ "Klopstocks *Messias* giebt uns, durch die Wahl seiner Materie, häufige Beyspiele erhabener Substanzen, deren Handlungen durch die Hoheit der Bewegungsgründe, deren Ausübung, und durch die Wichtigkeit der Folgen, das Erhabene aller übrigen Gedichte übersteigen" (Curtius, 1989: § 13, 33).

¹⁴ "Vernunft und Weltweisheit kommen hiebey in keine hauptsächliche Betrachtung. Ein epischer und dramatischer Schriftsteller, und ein Dichter überhaupt, sucht das Herz der Menschen zu bessern, oder ihr Gemüth aufzuheitern, nicht aber eben ihren Verstand zu erleuchten" (Curtius, 1989: § 13, 34).

puesta mucho más adecuada la ofrecerá un siglo después el Marx de *Zu einer Kritik der politischen Ökonomie* (1859), cuando se ocupe de analizar por qué las instancias de florecimiento en la literatura y el arte no solo suelen no encontrarse en relación con el desarrollo general alcanzado por la sociedad, sino que incluso parecen requerir de una cierta simplicidad e inmadurez, o —para emplear términos schillerianos— una cierta ingenuidad en las relaciones sociales. Marx estima que, por ejemplo, el *epos* clásico presupone una estructura social relativamente sencilla y próxima a la naturaleza primera: solo bajo estas condiciones habría podido gestarse la cosmovisión mitológica, indispensable para el surgimiento de la poesía homérica. Pero si, tal como se deduce de la argumentación marxiana, y en contra de lo que imagina Curtius, la literatura y el arte no están regidos por ese movimiento progresivo que impera en otros campos del pensamiento y de la praxis humana, ello justifica que los lectores modernos encuentren en ciertas obras del pasado un modelo insuperable, imposible de imitar. A esto se añade un segundo elemento: de acuerdo con Marx, la representación de una humanidad armónica en sí misma y en relación con la naturaleza no puede dejar de ejercer una fascinación imperecedera. Curtius no ha sabido ni podido elevarse hasta una comprensión semejante. Con ello se conectan sus oscilaciones frente al legado antiguo, pero también su incapacidad para proponer un relativismo coherente.

4. El modo de pensar sublime. La expresión sublime

La creencia en que los objetos prosaicos y vulgares pueden ser pensados de modo sublime marca una diferencia tanto respecto de la poética de Boileau como frente a la de los suizos y Gottsched. Si para estos la dignidad del estilo o la del pensamiento emanaban de la dignidad de los objetos, Curtius atribuye al poeta la capacidad para transfigurar lo vulgar: “da [...] der Gesang eines hohen Dichters sich von der gewöhnlichen Denkungsart, und von dem Ausdrücke unbegeisterter Seelen unterscheiden soll, so muß der Dichter auch solchen Gegenständen, welche nicht erhaben sind, oder es nicht zu seyn scheinen, die Gestalt und den Schein des Erhabenen geben können” (Curtius, 1989: § 16, 36). Pero esta capacidad para transfigurar lo real no es resultado de la destreza verbal, ni de una habilidad que pueda adquirirse a través del estudio o la ejercitación, sino producto de un alma sublime, situada más allá de la esfera de las almas comunes. Cuando se vea ante la necesidad de expresar la elevación que corresponde a las sustancias más nobles —y, entre ellas, la elevación divina—, un hombre de tal condición sabrá encontrar palabras sublimes, tal como lo ha hecho Moisés a la hora de describir la creación de la luz. A semejanza de ‘Longino’ y Boileau, y en oposición a Huet, Le Clerc y Reinbeck, Curtius encuentra en el *fiat lux* un modelo de lenguaje sublime; y en el propio hecho de que el autor del *De sublimitate* se haya resuelto a ensalzar el paisaje mosaico advierte una sólida confirmación de su creencia: “Longin hat diese Stelle zuerst unter die Beyspiele des Erhabenen gezählet. Sein Zeugnis war unverdächtig. Ein Heide konte nicht leicht Ursachen haben, dem Moses zu schmeicheln” (Curtius, 1989: § 16, 37). Pero si la representación de la esencia divina y de sus acciones requiere de cierta grandeza, la de los demás seres y conceptos exige mayor destreza, en la medida en que ellos poseen una grandiosidad relativa.

Así, los espíritus y seres sobrehumanos deben ser pensados en forma sublime, puesto que la menor apelación a las circunstancias ordinarias bastaría para degradar su natural dignidad. En el caso de los efectos naturales, en cambio, el poeta debe encargarse de elevar a aquellos por encima de su condición ordinaria, embelleciéndolos. Respecto de los héroes indica Curtius que el poeta debe elevarlos por encima de la común humanidad, aproximándolos a los dioses o igualándolos a ellos, pero sin violar las leyes de verosimilitud. Los prodigios y predicciones tienen que revestir un carácter noble, a fin de que no se confundan con la superstición. Los más grandes poetas han comprendido la necesidad de emplear con moderación las predicciones: así es que Horacio —uno de los ídolos de Curtius— las desecha, en tanto Homero las utiliza con sobria maestría en la descripción del escudo de Aquiles, y Virgilio a través de las proféticas palabras que pone en boca de Anquises. En la línea de estos, Milton hace que el arcángel Miguel comunique a Adán hechos futuros, y Voltaire muestra realizadas las profecías de San Luis; pero nada iguala la elevación del *Messias*: “Alle [...] übertrifft die Weissagung in *Klopstocks* Meßias [...] da Adam das zukünftige Gericht im Gesicht siehet, welches eine beständige Schilderung der erhabensten Gegenstände ist” (Curtius, 1989: § 19, 43).

Hemos dicho que el *Abhandlung* afirma que el arte del poeta es apto para conceder sublimidad a objetos innobles. Aquí vuelve a ensayarse la alabanza de la industria burguesa y su dominación de la naturaleza; es así que, según Curtius, hechos tan prosaicos como la construcción de un canal de aguas o la invención de la pólvora, adquieren dimensiones grandiosas gracias al arte de Haller —en el que se estetiza el titánico, provocador poderío de la técnica—. Pero en cuanto se dedica a ennoblecer lo innoble, el artista debe evitar la recaída en la ampulosidad [Schwulst]. Esto ocurre cuando se prescinde de toda verosimilitud poética en la relación entre el objeto y las imágenes con que se lo representa, o cuando un objeto corriente es elevado más allá de lo admisible: en uno u otro caso, lo sublime se desvanece y en su lugar aparecen *lo bizarro* [das Abentheuerliche] y *lo monstruoso* [das Ungeheure]. En todo embellecimiento de lo vulgar está latente un símil [Gleichniß], por cuyo efecto los atributos o acciones de un ser más elevado son trasladados a otro inferior. Este comentario brinda la ocasión para una serie de reflexiones sobre la naturaleza del símil:

Hier treten also die Regeln der Gleichnisse ein. Bey einem jeden Gleichnisse, dessen Vergleichungsmittel dem einen Vergleichsatze genauer zukommt, als dem andern, darf zwar die Erklärung des einen Satzes, nicht mit völliger Strenge, auf den andern angewandt werden; nichts desto weniger aber müssen doch beyde Vergleichungssätze unter einer Erklärung begriffen werden können; und man muß daher zu der nächsten Art (Species proxima) hinaufsteigen, und von derselben eine gemeinschaftliche Erklärung für beide Vergleichungssätze nehmen (Curtius, 1989: § 20, 45).

El símil funciona con efectividad plena y alcanza la sublimidad cuando la distancia entre las particularidades esenciales y peculiares del objeto y el concepto que de este ofrece el poeta, se reduce a la menor expresión. Cuando el modelo está demasiado alejado de las imágenes modeladas por el poeta, no solo nos encontramos ante un falso símil, sino que además la sublimidad queda anulada y se produce una instancia de ampulosidad. Curtius, que había comenzado vinculando la actividad embellecedora del orador y el poeta con la hipérbole acrecentadora [vergrössende Hyperbel], despliega ahora un duro ataque contra toda exageración. La condena se extiende también a aquellos casos de ampulosidad en

cuya base no se encuentra un símil; así, será lícito que un poeta convierta en héroe a un gran hombre, o en semidiós a una figura heroica, o que atribuya los efectos de las fuerzas naturales a poderosos seres espirituales; en cambio, “Er [=der Dichter] muß [...] die vergrößernde Hyperbel nicht zu weit treiben, und mit dem Statius etwa sagen; Magni cedat tibi Jupiter aequa parte poli” (Curtius, 1989: § 20, 46). Si se coloca, como a menudo lo ha hecho Séneca el viejo, en esta situación, el artista da el paso que separa lo sublime de lo ridículo.

El análisis de la expresión sublime [Erhabener Ausdruck] continúa las reflexiones de los suizos y Pyra; como estos, el *Abhandlung* coloca todo el peso sobre el contenido: si la *elocutio* está sustentada por las palabras, estas deben actuar como signos de los pensamientos subyacentes. Lo sublime de la expresión presupone la del pensamiento, y sería insensato imaginar que aquel pueda residir solo en las palabras. Sin embargo, las disposiciones ascéticas de Curtius no son lo bastante pronunciadas como para que deje de reconocer, aunque solo sea en forma parcial, la belleza que se deriva de la musicalidad del lenguaje:

So wie aber in den blossen Tönen der Musik gleichsam eine gewisse Zauberkraft lieget, welche die Seele des Menschen wechselsweise, mit Freude und Schwermuth, mit Zärtlichkeit und Wuth erfüllet; so kann auch die Wahl und Ordnung der Worte eine gewisse Harmonie, und einen, mit der Beschaffenheit der Gedanken, und den Empfindungen unserer Seele, übereinstimmenden Wohlklang des Ausdrucks hervorbringen, wodurch die Seele angenehme Vorstellungen erhält, und fähig gemacht wird, das durch diese Worte ausgebildete Erhabene der Gedanken lebhafter zu empfinden (Curtius, 1989: § 21, 48).

No nos encontramos frente a un ascetismo tan radical como el de la escuela de Zúrich; y, sin embargo, aún se sigue exhibiendo recelo frente a la posibilidad de que el esplendor formal cobre un valor autónomo y se libere de la esclavitud impuesta por los significados. De ahí que se considere que las formulaciones más sublimes están enlazadas a una expresión cargada de noble simplicidad [edle Einfalt], pero carente de elevación. El modelo de esta *simplicitas* (que, como puede verse, se afirma sobre la base de fórmulas procedentes de Winckelmann) se encuentra, una vez más, en el *fiat lux*. Pero si en el ejemplo citado la grandiosidad está dada por la sustancia, el poeta necesitará desarrollar una expresión sublime en cuanto se vea confrontado con objetos insustanciales. Aquí, las reglas no brindan asistencia alguna: así como el músico, a la hora de producir sonidos delicados o serenos, solo puede orientarse según los dictados de la imaginación y el sentimiento de su alma, así también el poeta dotado de gusto se deja conducir por el sentimiento interno; cuando falta el genio, el acatamiento de las reglas produce solo una sublimidad gélida [ein frostiges Erhabenes].

La expresión sublime consta de símiles, figuras audaces y apartadas de los conceptos habituales, y una eficaz *electio* y *dispositio verborum*. Los símiles intensifican la claridad exterior del término de comparación principal, presuponen un modo de pensar sublime y a ellos puede recurrir el poeta cuando necesite realzar la sublimidad de los objetos. Curtius entiende que las figuras no pueden ser reducidas a reglas “[...] weil die Verschiedenheit der Umstände hiebey in Erwägung zu ziehen ist. Dieselbe Figur, welche dienet einen Gedanken oder Ausdruck zu erhöhen, ist vielleicht, an einem andern Orte, frostig und abgeschmackt” (Curtius, 1989: § 21, 49-50); como en otros puntos, en este todo queda librado a las capacidades y disposiciones subjetivas del artista. Pero esta anomia se muestra mejor en el tratamiento de la *electio verborum*; aquí, apenas si se insinúa

que el poeta debe elegir las palabras y expresiones más nobles e intensas, cuidando de que estas desplieguen una sonoridad melodiosa y alcancen la armonía necesaria para la gestación de lo sublime. Para esto, no deberá dejarse guiar tan solo por el gusto, sino también por el oído de las clases educadas de su nación.

5. La polémica con el *De sublimitate*

El breve espacio que se concede al análisis de la expresión sublime da cuenta de un desinterés por las cuestiones de estilo comparable con el de los suizos. En este aspecto, el espiritualismo de Curtius rebasa al de 'Longino', sobre todo si se tiene en cuenta que este había concedido un espacio significativo a la exploración de aquellos recursos verbales que secundan la configuración de un estilo elevado. La disidencia no es accidental: el *Abhandlung* se cierra con una dura invectiva contra el *De sublimitate*, sin embargo, y en contra de lo que podía esperarse del proclamado científicismo, la argumentación presenta escaso rigor y un subjetivismo extremo. Sería ocioso detallar *in extenso* la abundante y enmarañada sucesión de pretextos que se aducen para desacreditar la autoridad del teórico antiguo; bastará con mencionar las razones mejor fundadas y, ante todo, las que permiten entender las posiciones teóricas de Curtius. Con aspereza rechaza este la tesis longiniana de acuerdo con la cual lo sublime es "eine jedermann bekannte Sache" (Curtius, 1989: § 22, 51) —tesis que, por otra parte, entra en contradicción con las declaraciones respecto de la *corrupta eloquentia* y la penuria espiritual de los tiempos recientes—. Pero tales equívocos constituyen una expresión de la oscuridad e insuficiencia teórica del Pseudo-Longino, cualidades que han conseguido perpetuarse en los críticos modernos (entre quienes se menciona solamente a La Bruyère y a Boileau). Retomando la postura científicista del comienzo, Curtius propone reemplazar las tentativas y, a menudo, inconsistentes observaciones del autor antiguo por un análisis sistemático. Olvidando que las formulaciones longinianas son parte de una carta, y que, en tal sentido, sería inadecuado atribuirles un carácter teórico y programático demasiado estricto, se ocupa de satirizar cada uno de los conatos de definición incluidos en aquellas; así, si 'Longino' cuenta, entre las cualidades distintivas de lo sublime, la capacidad para generar reflexiones, para permanecer en la memoria en forma duradera, y para agradar a todos los seres humanos en forma indistinta, Curtius responde:

1) Sollte alles dasjenige erhaben seyn, welches viel Nachdenken verursacht, so würde der gröste Theil der geometrischen, algebraischen etc. Sätze erhaben seyn. 2) Ein Trink- oder Gassenlied, eine reizende verliebte Ode, bleibt eben so lange und länger im Gedächtniß, als die vollkommensten Muster des Erhabenen. 3) Die Verschiedenheit des einem jedem Volke eigenthümlichen Nationalcharakters, des Climatas, der Religion, und Erziehung, und tausend andere der menschlichen Scharfsicht kaum bemerkliche Umstände, machen fast unmöglich, daß viele Sachen allen Menschen, zu allen Zeiten, und unter allen Umständen, erhaben scheinen können (Curtius, 1989: § 22, 53).

Con violencia no menor, y con extrema prolijidad, son criticados los ejemplos de sublimidad aducidos por el *De sublimitate*, como también los de ampulosidad y frialdad. Las razones que se invocan en el *Abhandlung* para reivindicar ciertos pasajes del *Timeo* (aprox. 340 a. de C.) o para criticar la sublimidad de algunas imágenes homéricas son tan arbitrarias y tan fundadas en el gusto subjetivo como los argumentos contrarios de 'Longino'; en ese sentido, no son dignas de atención. La impugnación de Tucídides y, con este, del discurso histórico *in toto*, representa un caso de extrema intolerancia; la razón que para semejante exclusión se alega es

sugestiva: Curtius afirma que el objeto del historiador es representar a los seres humanos y los grandes sucesos tales como unos y otros se han desarrollado en la vida real, sin elevarlos por encima de su común dignidad: “Da nun aber die Begebenheiten in der Welt sich gröstentheils nach den gewöhnlichen Begriffen zutragen, so siehet man nicht, wie eine Geschichtserzählung im Ganzen auf das Erhabene Anspruch machen könne, ob sie gleich einige erhabene Stellen, zufälliger Weise, haben kann” (Curtius, 1989: § 26, 51).

Más importante es detenerse a considerar el modo en que son impugnadas las fuentes de la sublimidad; ‘Longino’ reconocía dos fuentes naturales (el talento para concebir grandes pensamientos y una pasión vehemente y entusiasta) y tres adquiridas (la formación de figuras, la noble expresión y la composición digna y elevada). Curtius sostiene que un empleo adecuado de estos medios puede dar origen a poemas y discursos bellos, pero no sublimes¹⁵. No menos cuestionable es la confusión entre lo sublime y lo patético: aun cuando pueda resultar justificada la exhortación longiniana para que no se confunda la sublimidad con lo conmovedor [das Herzzührende], igualmente errado sería identificar a la primera con un patetismo vehemente y entusiasta [das heftige und enthusiastische Pathetische], sobre todo en vista de que no toda pasión violenta produce una impresión sublime. Si ‘Longino’ encarece la importancia de la elección de circunstancias distinguidas e importantes, Curtius sostiene –como Silvain¹⁶– que dicho procedimiento no constituye un medio para alcanzar la *sublimitas*; el fragmento de Safo en el que se apoya el escritor antiguo para ilustrar sus posiciones se halla colmado de emociones tiernas, pero no se eleva por encima de los conceptos ordinarios ni por sus objetos, ni por el modo de pensar que revela, ni por las expresiones de que consta y, por ende, no encierra sublimidad alguna. El énfasis sobre la ampliación [Erweiterung] es igualmente insólito para Curtius: si se define a aquella como una acumulación de todas las circunstancias y cualidades que se presentan en la materia que ha de tratarse, de modo tal que, a partir de esa ampliación, nuestras razones se afiancen constantemente, resulta imposible imaginar de qué manera podrá emerger una totalidad sublime a partir de esa mezcla de elementos diversos, a menos que cada una de las partes posea por sí misma alguna sublimidad; añádase a esto el hecho de que un desarrollo farragoso ha de generar por fuerza un discurso deslucido y una expresión carente de vigor, elementos incompatibles con todo arte sublime. Por otra parte, Curtius ataca el tratamiento al que se someten, en la sección XV del *De sublimitate*, las *phantasiai*: dentro de dicha categoría, ‘Longino’ subsume tanto las ficciones [Einbildungen] como los sentimientos [Empfindungen], e indica, a la vez, que el efecto de las ficciones poéticas ha de consistir en el terror [Schrecken] o la sorpresa [Erstaunen]: “Es ist aber offenbar, daß in der Poesie Einbildungen gebraucht werden können, und von Poeten wirklich angewandt werden, ohne daß dadurch Schrecken und Erstaunen gewürket werden” (Curtius, 1989: § 26, 61).

¹⁵ “Longin habe nemlich keinen bestimmten Begriff von dem Erhabenen gehabt, sondern solches bald mit dem Nachdrücklichen, bald mit dem Grossen, bald mit dem Schönen verwechselt; welches insbesondere seine beispiele kenntlich machen, welche ich in der Folge zum Theil anführen und beurtheilen werde” (Curtius, 1989: § 24, 58).

¹⁶ El *Traité du Sublime* (1732) es, según Kerslake, “the most substantial and thorough discussion of the sublime written in French” entre “the publication of Boileau’s translation in 1674 and the end of the eighteenth century” (Kerslake, 2000: 185).

Sobre la base de estas consideraciones, Curtius concluye que el prestigio de que goza el Pseudo-Longino solo puede explicarse como resultado de aquella disposición prejuiciosa y servil que obliga a los contemporáneos a rendir tributo a las obras antiguas. Esto explica, asimismo, los desaciertos en que habrían incurrido los teóricos modernos a la hora de determinar la esencia de la sublimidad; a propósito de la definición enunciada por Boileau en las *Réflexions critiques*¹⁷, Curtius señala:

Die Worte: une certaine force de discours [...] geben einen unbestimmten Begriff. Die Erhöhung und Entzückung der Seele ist eine Wirkung des Erhabenen, und kann also die ganze Erklärung desselben nicht ausmachen. Die erhabenen Gegenstände, ein wichtiger Bestandtheil der Lehre von Erhabenen, fehlen gänzlich in der Boileauschen Erklärung. Und endlich ist es falsch, daß die Pracht der Worte, oder der harmonische und lebhafte Ausdruck allein, und für sich betrachtet, das Erhabene ausmachen könne (Curtius, 1989: § 29, 67).

Aquí, Curtius peca de mala fe o carencia de sutileza. En primer lugar, porque la acusación de formalismo es desatinada en el caso de Boileau (quien, como señalamos en la sección 2 del primer capítulo, se ha decidido a favor de la prioridad de los contenidos); en segunda instancia, porque el *Législateur* no deja de insistir en que la elevación y el arrebató anímicos son *efectos* del discurso sublime, aun cuando sostenga —como Curtius— que la sublimidad es fruto de un alma grandiosa. Idéntico dogmatismo muestran las críticas a Silvain: si bien es cierto que este ha reconocido, a diferencia de Boileau, la importancia de las sustancias sublimes, sus definiciones le parecen a Curtius demasiado confusas y carentes de concreción como para que pueda verse en ellas una explicación legítima y consumada: “Man könnte auch überhaupt bey derselben erinnern, daß selbige zu weitläufig, und nicht zu sehr von einer Art von Galimathies entfemet sey, und daher dem Leser keinen deutlichen und genauen Begriff des Erhabenen gewehre” (Curtius, 1989: § 29, 68). Como en aspectos anteriormente mencionados, puede verse que aquí los juicios de Curtius son poco más que pretextos para avalar la causa de los *Modernes*.

¹⁷ “Le Sublime est une certaine force de discours, propre à eslever et à ravir l’Ame, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l’expression; c’est-à-dire d’une de ces choses regardées séparément, ou ce qui fait le parfait Sublime, de ces trois choses jointes ensemble” (Boileau, 1942: 162).

CAPÍTULO VII

SUBLIMITAS HEROICA O TRAGÉDIE BOURGEOISE:

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729–1781),

MOSES MENDELSSOHN (1729–1786)

Y LA POLÉMICA EN TORNO A LA TRAGEDIA

1. La lucha contra la cláusula estamental como gesto de autoafirmación burguesa

La lucha contra el concepto sublime de la tragedia ha representado, durante todo el siglo XVIII, un correlato de los esfuerzos de la clase burguesa para obtener reconocimiento y autonomía en el campo de la producción artística; sobre todo en vista de que, desde la antigüedad clásica y hasta entonces, las *humiles atque privatae personae* habían sido excluidas de todo tratamiento literario serio y que, en lo que respecta a los géneros dramáticos, solo en la comedia se les había reservado un lugar específico y a la medida de sus circunstancias. En cuanto a la tragedia, la preceptiva determinaba que se mantuviesen apartados del género los personajes de bajo estamento, a quienes solo se consentían apariciones episódicas, bajo la condición de que no se emplazaran a la inaccesible altura de los nobles protagonistas. Puesta en práctica durante toda la antigüedad, la cláusula de los estamentos solo llegó a ser fijada como norma explícita en el siglo IV de nuestra era, por obra del gramático Diomedes, y, desde el renacimiento hasta mediados del siglo XVIII, alcanzó una vigencia aun mayor a la que han conocido en cualquier época las reglas de las unidades. El proceso de desarticulación de la *Ständeklausel*—en la que podrá verse el resultado de los esfuerzos de emancipación burguesa—no puede separarse del nacimiento de un nuevo género destinado a competir con el viejo concepto de la tragedia y, de ser posible, a relevarlo: el drama burgués. Esta nueva variedad de la tragedia reconocía como sus principales propósitos, no ya solamente la admisión entre las *dramatis personae* de los individuos privados y de condición no elevada, sino, sobre todo, la representación de la esfera doméstica, hasta entonces relegada de los espectáculos teatrales. Esta indagación de la privacidad, señalada como rasgo típico del género (y que se ve explicitado en la designación francesa de *tragédie domestique et bourgeoise*) justifica el hecho de que las primeras piezas—y también algunas de las más populares—no incluyeran a personajes propiamente burgueses, pero sí insistiesen, en cambio, en representar los esfuerzos de la pequeña familia para obtener autonomía, aun cuando se presentasen hogares correspondientes a la baja nobleza¹. Lo esencial no es presentar a la burguesía como clase autoconsciente y enfrentada a la nobleza, sino descubrir las cualidades comunes a todos los hombres, colocadas más allá del estamento y la formación y que, al parecer, solo encuentran ocasión de manifestarse

¹ Se ha llamado la atención sobre el interés de ciertos sectores de la nobleza alemana por el *bürgerliches Trauerspiel*, que ha llegado a favorecer, incluso, la composición de dramas sobre la “vida doméstica” de los grandes; aquí puede verse hasta qué punto el surgimiento del interés por la vida privada era más decisivo y vigoroso que el ímpetu de la burguesía por presentarse a sí misma como una clase autoconsciente. Cf. Guthke, 1980: 80.

en la esfera privada. Con esto tiene que ver el hecho de que, en este momento, la categoría de *burgués* no posee todavía el sentido que hoy le atribuimos; luego de la Revolución Francesa, y aun más a partir de los levantamientos de 1848, la designación se toma específica, destinada a denotar una clase particular. Pero hasta el siglo XVIII, *burgués* equivalía a “humano”, “privado” o “doméstico”, vale decir: a todo aquello que se oponía a la aristocracia, y que en la teoría y práctica dramáticas se diferenciaba de lo heroico. El término aglomeraba al conjunto de los plebeyos: de ahí que el drama burgués no aspirase más que a captar la sustancia “puramente humana” que existe en los hombres una vez que se suprimen las diferencias clasistas; el objeto es, entonces, excitar el entusiasmo a favor de los sentimientos humanitarios².

El éxito del género no da cuenta solo de un cambio en la sensibilidad europea, sino que testimonia además una transformación en las relaciones sociales; cuando, en 1731, George Lillo inaugura el género con *The London Merchant*, consigue conceder una configuración adecuada al *animus* de la sensibilidad burguesa contemporánea; tal como señala George: “Ein bürgerliches Publikum begrüßte Lillos *The London Merchant* [...] nicht allein, weil es endlich sich selbst mit seinen Problemen in einem ernsthaften Stuck behandelt fand, sondern auch, weil das Thema des Stücks – die Macht der Vernunft über das Gefühl zu bestreiten – mit dem Geist der neuen Zeit übereinstimmte” (George, 1972: 141). El ejemplo cundió en las principales naciones de la Europa continental; particular trascendencia posee la recepción por parte de Diderot y Lessing, no solo por el trabajo de creación artística efectuado por ambos³, sino aun más por sus contribuciones para la edificación de una teoría del género. Que en el pensamiento de estos autores la *tragédie héroïque* comeilleana aparezca como *bête noire*, es algo que no debe sorprender: sabemos que el clasicismo francés ha marcado una instancia de particular alejamiento de la tragedia respecto de lo vulgar-cotidiano, y que en Corneille la esfera doméstica, como la más elemental humanidad, están desterradas del drama. El proyecto de desplegar sobre el escenario los elementos comunes al conjunto de la especie resulta la antítesis de los ideales del autor del *Cid*, cuyos esfuerzos estaban puestos al servicio de la justificación del modelo de publicidad representativa de la vieja aristocracia. El drama burgués representa uno de los primeros esfuerzos exitosos para desbancar de su sitio de privilegio a la tragedia sublime: junto con los *heroes, duces, reges* que hasta allí poblaban los espectáculos trágicos, los cultores y teóricos del nuevo género se proponen desterrar el código de la moral heroica exaltado por la cultura aristocrática. A la vez, la reivindicación de lo “puramente humano” conlleva la constitución de una imagen criatural del hombre, en que este aparece en dependencia de sus necesidades físicas y materiales, sin que se busque, como ocurría con los héroes estoicos, recubrir ese sufrimiento corpóreo con una apelación al ideal. En tercera instancia, la atención a las necesidades corpóreas coincide con el interés por los sectores populares, quienes ingresan al espacio de la tragedia como entidades dignas de estimación e,

² Cfr. Guthke, 1980: 78.

³ Tanto *Le fils naturel* (1757) y *Le père de famille* (1758), de Diderot, como *Miss Sara Sampson* (1754) y *Emilia Galotti* (1772) de Lessing, se encuentran, en efecto, entre las obras más representativas del drama burgués.

incluso, como personajes susceptibles de alcanzar cierto heroísmo. Las clases medias pueden, por primera vez, afirmar: *anch'io sono eroe*.

La tragedia burguesa [bürgerliches Trauerspiel] representa, entonces durante la segunda mitad del siglo XVIII, una de las oposiciones más decididas en contra de la *sublinitas*. No debe pensarse que el género haya obtenido, en Alemania, una victoria inmediata y definitiva sobre su oponente: tanto más cuanto que, como se ha visto, las actitudes de la burguesía eran en Alemania menos decididas y consecuentes que en Inglaterra o Francia. La consideración del debate epistolar que mantuvieron Lessing, Mendelssohn y Nicolai entre 1756-1757 en torno a la tragedia nos permitirá entender esta indecisión, más aun cuando veamos que tanto la defensa como las principales oposiciones a la tragedia sublime nacen en el seno del Iluminismo germánico. El análisis del *Briefwechsel* pondrá en claro que, así como en el Lessing de estos años se encuentra *in nuce* el posterior teórico del drama burgués⁴, también están presentes en Mendelssohn y Nicolai algunos de los argumentos a los que recurrirá más tarde la propia burguesía para reivindicar la tragedia sublime, sobre bases distintas a las de la aristocracia. La posición de Mendelssohn es compleja: en él se mezcla la defensa *à la Corneille* del modelo de sublimidad impuesto por la antigua aristocracia, con una teoría de la tragedia sublime específicamente burguesa y orientada, en lo general, hacia el formalismo. En cuanto a las estrategias de Lessing —la relectura de la *Poética* aristotélica, la vindicación de la tragedia helénica, la apología de la compasión y el ataque contra la admiración [Bewunderung] de los héroes sublimes—, su importancia debe medirse por su valor anticipatorio: sobre ellas se asentará la defensa del *bürgerliches Trauerspiel* en la obra de madurez. Por esto, la comprensión de las propuestas del drama burgués, y de sus reparos frente al modelo de la tragedia sublime representará un elemento básico para interpretar la polémica entre Lessing, Mendelssohn y Nicolai en torno a la tragedia. A fin de facilitar la comprensión del *Briefwechsel*, hemos decidido alterar el orden cronológico, y, por tanto, ofreceremos en primer término, como marco aclaratorio, una reseña de la evolución y el significado histórico del drama burgués, tal como se deduce, en su estado de pleno desarrollo, de las obras de sus más grandes teóricos: Diderot y Lessing⁵. Una vez expuesto este cuadro, retrocederemos en el tiempo hasta la época del epistolario, para que pueda entenderse la significación de este debate a la luz de sus secuelas, de mayor importancia. Por último, ofreceremos una reseña de las teorizaciones de Mendelssohn acerca de la sublimidad y de la *Bewunderung* que no poseen vinculación inmediata con la problemática del drama burgués.

2. Diderot y la teoría de la 'tragédie domestique et bourgeoise'

La teoría diderotiana del drama burgués ha sido objeto de múltiples estudios, entre los que se destacan los de Peter Szondi (1973: 91-147) y P.N. Furbank (1994: 153-160); sin embargo, rara vez se ha llamado la atención

⁴ Pero cabe recordar, que ya Lessing había inaugurado en Alemania el nuevo género dos años antes del inicio del *Briefwechsel*, con *Miss Sara Sampson*, por lo que las preocupaciones por el género estaban presentes en el momento de iniciarse aquel.

sobre un elemento de importancia para la comprensión de dicha teoría: la afinidad que esta presenta con la filosofía atomista del mismo Diderot. Los lectores del *Rêve de d'Alembert* (1776?) recordarán que allí Diderot propone representarse el conjunto de la naturaleza como una suma de átomos en perpetuo movimiento e interacción, lo que basta para poner en causa el principio de identidad personal. Los límites que separan a cada ser viviente de sus semejantes y de su entorno natural son variables e imprecisos, y sería errado perpetuar la creencia en la individualidad; lo que designamos como *individuo* es en realidad una agrupación de átomos dispersos, cuya composición es tan múltiple e inconstante como la de un enjambre de abejas:

Avez-vous vu quelquefois un essaim d'abeilles s'échapper de leur ruche? Le monde ou la masse générale de la matière est la ruche [...] Les avez-vous vues s'en aller former à l'extrémité de la branche d'un arbre une longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par les pattes? [...] Cette grappe est un être, un individu, un animal quelconque [...] Mais ces grappes devraient se ressembler toutes [...] Oui, s'il n'admettait pas qu'une seule matière homogène [...] (Diderot, 1915: 124).

En la Naturaleza no existen los individuos; todos los seres vivientes se transforman y combinan indefinidamente, y el carácter fatal de esos cambios anula la identidad personal; quien observase a cierta distancia el enjambre de abejas “serait tenté de la prendre pour un animal à cinq ou six cents têtes et à mille ou douze cents ailes” (Diderot, 1915: 124). Asimismo, es un error considerar a los hombres como entidades personales, homogéneas, sustancias que se mantienen idénticas por encima de los cambios: un hombre es un ser en perpetua inestabilidad, sometido a los azares del caos natural; no deberíamos hablar ya del hombre como de un ser invariable y único, sino como un ente múltiple y complejo, formado por una variedad indefinida de caracteres. Y es que para Diderot existe una única sustancia: el conjunto de la naturaleza, capaz de sufrir modificaciones infinitas y preservar, no obstante, la identidad. De aquí procede una lógica que se desarrolla a varios niveles: así como la composición de los organismos se produce gracias a los movimientos laterales de los átomos, destinados a establecer la cohesión necesaria para la vida, del mismo modo se conforman las sociedades y se establece el contacto entre las culturas; en uno y otro caso, el ideal es que el acercamiento se produzca a partir de una elección libre, antes que por la coercitiva subordinación a un poder soberano. El objeto de la física atomista es omitir todo recurso a la divinidad en la explicación de los fenómenos naturales; su traslación al campo de las relaciones humanas conlleva el propósito análogo de socavar el ascendente de las autoridades despóticas, en el interior de cada sociedad en particular, y de evitar la barbarie del por entonces incipiente colonialismo, a nivel de las relaciones entre comunidades. Así como el acercamiento entre átomos no responde a una determinación superior —y allí se encuentra la garantía de que cada una de las partes preserve su singularidad— del mismo modo el pequeño círculo familiar (cuya importancia para la teoría dramática diderotiana indicaremos más tarde) debe mantener su independencia respecto de las amenazas del poder monárquico y, en tercera instancia, también las culturas individuales deben sustraerse al impulso de subordinación propulsado por los Estados colonialistas. En todos los casos, los elementos singulares deben tender a

⁵ Las obras capitales de teoría del drama burgués suceden al *Briefwechsel*, que, como indicamos, abarca los años de 1756-1757: los *Entretiens* aparecen en 1757, y *De la poésie dramatique* en 1758; las formulaciones esenciales de Lessing acerca del

coordinarse con sus adyacentes en forma paratáctica, sin establecer relaciones de dominio o subordinación. En el terreno dramático, una expresión de este reemplazo de las “despóticas” relaciones verticales por las yuxtaposiciones y desplazamientos laterales, es la sustitución de un concepto de la acción dramática en el que predomina la temporalidad, por una teoría y una praxis que tienden a coordinar las escenas, representadas espacialmente a la manera de *tableaux*. Otra de ellas es el enjuiciamiento y expulsión de los héroes sobrehumanos, lo que lleva aparejados la eliminación de las emociones de admiración y respeto hacia las figuras heroicas —propias de la “sublime” moral estoica de la aristocracia— y su relevo por los sentimientos de piedad y compasión. En uno u otro caso, las críticas se dirigen contra la doctrina y las obras dramáticas de Corneille: lo importante es, ahora, determinar con precisión cada uno de estos puntos.

Que Diderot ha procurado atacar el concepto clásico de trama, concentrando la atención del espectador en las escenas particulares y subordinando estas lo menos posible bajo una intriga abarcadora, es algo que no necesita de mayor aclaración. Pero a eso debemos sumar una cualidad que se evidencia, ante todo, en la obra narrativa diderotiana, y que conduce en el mismo sentido: nos referimos al interés por introducir en sus historias divagaciones y rodeos, según el modelo creado por Sterne. Sabemos gracias a los diálogos y a *Jacques le fataliste* (1771?)⁶, que Diderot sentía particular atracción por las digresiones: en estas parece encontrar expresión su creencia de que el mundo es inagotable y no puede ser abarcado por la comprensión humana, de que no existe un orden fijo según el cual deba ser examinado. En la medida en que nuestra civilización, e incluso nuestra especie, son solo pequeños átomos dentro de un orbe más vasto, las opiniones encontradas entre las que se debaten los hombres encierran siempre un margen de provincianismo y —podemos presuponerlo— de incorrección. En el “Plan” de la *Encyclopédie*, Diderot explica que su clasificación es, como todas, arbitraria, y que ello procede de la infinitud de la realidad, de que existen múltiples puntos de vista para observarla. El pensamiento, para progresar teniendo, sin embargo, plena consciencia de sus límites, no tiene que avanzar hacia una meta prefijada, sino que en su diversificación y en su carácter tentativo, debe expresar tanto la infinitud del universo cuanto las limitaciones del conocimiento humano. Por ello, Diderot cree que la verdad puede ser expresada a través de conversaciones, diálogos, porque el carácter digresivo de estos permite seguir los meandros y complicaciones de la realidad, y porque el pensamiento humano, en su pequeñez, nunca supera el grado de mera conversación. Más aun: podría decirse que Diderot encuentra una analogía entre el avance de una conversación y la lógica de libres asociaciones que siguen los sueños; así, el *Rêve de d'Alembert* es la continuación de una conversación mantenida con Diderot momentos antes. En una carta afirma:

Es una cosa singular la conversación, sobre todo cuando la compañía es un poco numerosa. Observad las vueltas que hemos dado. Los sueños de un enfermo delirante no son más heteróclitos. Sin embargo, como no hay nada deshilvanado, ni en la cabeza de un hombre que sueña, ni en la de un loco, todo queda muy bien en la conversa-

drama burgués se encuentran en la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769).

⁶ Todo lo que sabemos de esta novela es que el autor leyó una primera versión a Henri Meister en 1771, ya que el padre de este amigo de Diderot le cuenta en una carta a Bodmer (12.9.1771) sobre dicha lectura. Al parecer, Diderot siguió añadiendo episodios y produciendo cambios formales durante años. La primera publicación en francés es de 1796.

ción: pero a veces sería muy difícil volver a encontrar los eslabones imperceptibles que han conducido a tantas ideas disparatadas (cit. en Benot, 1973: 87).

En una ocasión, Diderot alaba al químico Rouelle, no por su habilidad para la síntesis, sino porque al exponer sus razonamientos se abre hacia una variedad de ejemplos y razonamientos que ocultan y se apartan de la idea principal: Rouelle “se pierde” en el desarrollo de los temas. Todo esto apunta a señalar que, así como para Diderot la “argumentación divagante” es más adecuada que aquella que sigue un orden lineal y progresivo, de la misma manera, la actividad humana no se encamina hacia un futuro determinable de antemano, hacia una meta histórica o natural ubicada *temporalmente* en el porvenir; sino que se dirige lateral y, por lo tanto, *espacialmente*, hacia otros mundos coexistentes pero aún ignorados; como en la metáfora del enjambre, se trata de un desplazamiento de cada átomo hacia otros adyacentes, no de un encadenamiento lineal, progresivo. Sería factible remitir a esta filosofía la adhesión de Diderot al ideal horaciano de *ut pictura poesis*. La literatura y, en especial, el drama deben responder a los procedimientos de yuxtaposición propios de la pintura. En las novelas diderotianas, la *diégesis* es fracturada por interrupciones que borran la linealidad y diversifican el hilo del relato hacia historias paralelas, “adyacentes”. En cuanto al drama, Diderot considera inferiores aquellas obras que conducen el interés del espectador hacia eventos posteriores, o que ponen el énfasis en las escenas finales, en las que se revela un misterio. El efecto trágico no se logra por medio de una expectativa ni jugando con la ignorancia del espectador, quien debe conocer en cada etapa todos los detalles *y precisamente por ello* sentirse conmovido; de ahí que Diderot desdeñase la importancia de la *anagnórisis*, y exaltara el efecto de la ironía trágica, donde las cartas se juegan a la vista del público:

[...] pour une occasion où il est à propos de cacher au spectateur un incident important avant qu'il ait lieu, il y en a plusieurs où l'intérêt demande le contraire. Je ne plaiderai qu'un instant celui qui sera frappé et accablé dans un instant. Mais que deviens-je, si le coup se fait attendre, si je vois l'orage se former sur ma tête ou sur celle d'un autre, et y demeurer longtemps suspendu? [...] quelque pathétique que soit cette reconnaissance, je suis sûr que l'effet en eût été beaucoup plus grand encore, si le spectateur eût été prévenu [...] Que le spectateur soit instruit de tout, et que les personnages s'ignorent s'il se peut (Diderot, 1959: 227, 229).

Si Diderot expulsa del teatro los recursos para provocar sorpresa, guarda una vez más coherencia con sus posiciones filosóficas: el universo se encuentra regido por leyes inmanentes, necesarias, y es por ende superfluo apelar a causas trascendentes o “milagrosas”, a eventos inusitados; no hay situaciones anómalas que interrumpen el decurso natural del mundo, y que se revelen como fundamentales frente a los hechos de la naturaleza. Del mismo modo, en el teatro cada una de las escenas debe ser esencial y llamar por sí misma la atención del espectador, sin perder relevancia frente a las posteriores, más importantes o desconcertantes: los episodios deben yuxtaponerse, no subordinarse según un orden jerárquico; tampoco hay que incluir escenas insólitas o apelaciones al *deus ex machina*⁷. En los *Entretiens* con Dorval que acompañan la publicación de *Le fils naturel*, Diderot repudia el *coup de théâtre* —“[...] un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages” (Diderot, 1946: 1241)—, en la medida en que comporta una sorpresa, un

⁷ Cf.: “Il arrive quelquefois à l'ordre naturel des choses, d'enchaîner des incidents extraordinaires. C'est le même ordre qui distingue le merveilleux du miraculeux. Les cas rares son merveilleux: les cas naturellement impossibles sont miraculeux: l'art dramatique rejette les miracles” (Diderot, 1959: 213).

detalle que aparece sin ser esperado por el espectador: el *coup* apunta a una idea de sucesión y una concepción lineal de la trama contrarias al ideal pictórico diderotiano. El *tableau*, que Diderot propone a cambio, consiste en “[...] une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile” (Diderot, 1946: 1241)⁸. La alternativa coincide con lo que ya expuesto, porque Diderot desplaza al *coup de théâtre* (que en su imprevisión implica un interés por las peripecias temporales) para privilegiar el *tableau*, formado por la yuxtaposición pictórica de los personajes.

A esto se añade la crítica social implícita en el drama burgués. Szondi ha demostrado que en la base de la defensa diderotiana del *tableau* se halla el terror de la pequeña familia burguesa frente a los embates del poder monárquico⁹. La corte, dominada por el capricho de los príncipes, la inestabilidad del poder y los favores, el predominio del azar, es un ámbito en el que los hombres actúan como rivales y donde el *coup de théâtre* se encuentra integrado a la vida diaria. La familia burguesa busca, en cambio, el resguardo doméstico y la hermandad humana, desdeñando toda rivalidad: *homo homini agnus*¹⁰. Podríamos extender las observaciones de Szondi, y decir que el orden jerárquico de la monarquía, al regirse por cambios y equilibrios inestables, instaura una dimensión *temporal* adversa al ideal de la pequeña familia, en la que, puesto que reina el ideal de hermandad recíproca, se trata de yuxtaponer simultánea, “paratácticamente” a los distintos miembros como partes de un *tableau*: el sueño no es sustituir a un potencial adversario, sino mantener un equilibrio donde todos se integran, borrar el tiempo y preservar la coexistencia *espacial*. Del atomismo podemos deducir las posiciones políticas: puesto que existe una infinidad de “pequeñas familias”, el ideal es coordinarlas sin someterlas a un poder externo (i.e.: el de la monarquía). Por eso, el drama burgués otorga carta de ciudadanía a las *humiles atque privatae personae* y coloca a estas fuera de la jurisdicción de los *heroes, duces, reges* que hasta entonces habían poblado el drama serio. La voluntad de resguardo se advierte en un detalle técnico que Diderot recomienda: la acción teatral debe desarrollarse independientemente del público: “Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas” (Diderot, 1959: 115). Que esta recomendación se relaciona con el precepto de resguardar la inmanencia familiar, es algo que puede verse en un paralelo que Diderot establece para censurar a las poéticas centradas en el efecto sobre el público: “Ceux qui ont écrit de l’art dramatique ressemblent à un homme qui, s’occupant des moyens de remplir de trouble toute une famille, au lieu de peser ces moyens par rapport au trouble de la famille, les pèserait relativement à ce qu’en diront les voisins. Eh! laissez là les voisins; tourmentez vos personnages” (Diderot, 1959:

⁸ Como testimonio de que estas primeras ideas sobre el drama burgués perviven aún en las últimas obras de Diderot, sin que haya por ello contradicción alguna, Cf. el siguiente pasaje de la *Paradoxe sur le comédien*. “Voilà l’avantage d’un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente, il opère brusquement ce que la scène fait attendre; mais l’illusion en est beaucoup plus détruit. Les accents s’imitent mieux que les mouvements, mais les mouvements frappent plus violemment” (Diderot, 1946: 1041).

⁹ “[La tragédie bourgeoise] in ihrer französischen und bald auch deutschen Variante, nicht Klassenkonflikte darstellt, sondern jene Empfindsamkeit, in der die Menschen, zur bürgerlichen Kleinfamilie zusammengeschlossen, ihre Konflikte nicht auszutragen wagen, sondern sie in Tränen der Rührung und der Klage ersticken” (Szondi, 1973: 100).

¹⁰ Cf. Szondi, 1973: 115.

230). Proveer a las necesidades de la familia, ignorar a los vecinos: formada por la separación o el agregado "de átomos que, de acuerdo con sus variadas composiciones, forman otros tantos *tableaux*, la familia constituye un "enjambre de abejas" de naturaleza plural, pero dotado de relativa autonomía. Pese a lo borroso de sus límites, y a las infinidad de alteraciones posibles en su composición, la familia se esfuerza por perseverar en su ser; pero, en segunda instancia, esta esencia inaccesible del círculo familiar —eficaz cuando aspira a la independencia— coincide con la ética de Diderot. El hombre virtuoso obra como los actores sobre el escenario: olvida al "público" —a sus semejantes— y realiza sus buenas acciones. Pero de esta manera presenta, ante los ojos de todos, una estatua a imitar. En su análisis de *Jacques le fataliste*, Furbank compara la moral individualista de Diderot con la independencia exigida a los actores frente al público:

[...] uno debe hacer lo que hace independientemente de la opinión de los demás (de acuerdo con la misma ley de la 'cuarta pared' que exige que los actores y los cuadros no se dirijan directamente al espectador). A pesar de que, si las propias acciones son virtuosas, en la mente de los demás se construirá una 'estatua' de uno mismo que no quebrará romper en el futuro (Pues la sanción *última* de nuestra conducta es, y debe ser, la opinión de los demás (Furbank, 1994: 442).

El principio de la "cuarta pared" supone una singular independencia de los actores respecto del público: la *tragédie domestique et bourgeoise*, que emplea este recurso, exige que los actores actúen como si no fueran observados, creando la ilusión de que es un segmento de vida íntima el que se muestra. Al mismo tiempo, ese intencional olvido del espectador va acompañado de una actitud más natural y menos artificiosa que la de la *Comédie Française*, y aumenta las posibilidades de la pantomima. En un elogio de Greuze, Diderot alaba la conformación del cuadro en cuanto *tableau*, es decir: no en cuanto pintura atemporal, sino como escena particular, que remite a un *hic et nunc* específico. Cabe añadir que en este proceso existen dos momentos: uno, el de retrotraerse a la esfera íntima para encontrar la verdad con indiferencia de las opiniones públicas; otro, que consiste en presentar a los ojos de la sociedad las certezas descubiertas. Pero esa verdad solo debe ser mostrada; no hay que imponerla a los demás hombres "subordinándolos" a los propios designios, como lo hace la religión: Mme de la Pommeraye en *Jacques le fataliste*, como la madre superiora en *La Religieuse* (1759), intentan subordinar a los otros mediante la asignación de preceptos trascendentes, que los dependientes deben aceptar sin raciocinio; Diderot, en cambio, exige la libertad de consciencia.

El atomismo sirve para propiciar la libertad individual. Pero el principio de la cuarta pared es importante en otro sentido: Diderot cree que la ampulosidad, la declamación artificiosa, la fastuosidad en los vestidos y decorados, representan al mundo público y, por lo tanto, hipócrita de la corte, donde la moral se desarrolla a contrapelo del recto proceder: allí no se busca lo correcto en el retraimiento, sino que se aspira solo a la ostentación. La muestra en público de la virtud recubre el vicio privado y planes deshonestos, tal como ocurre en la historia de de La Pommeraye. Al derribar la pared para espiar la vida íntima, vemos virtudes que no se realizan a la vista de todos. Los personajes sobre el escenario no actúan para ser vistos y sin embargo se muestran virtuosos. Pero sobre todo, puesto que no esperan que se los mire, obran con naturalidad. La ampulosidad marca diferencias de clase —para separar a los hombres, para establecer jerarquías—; Diderot pro-

pone suprimirla, junto con los índices de pertenencia a un rango, a fin de expresar lo “puramente humano”, la piedad que congrega espacialmente a la humanidad. Sin embargo, el hombre liberado de los atributos reales solo abandona estos para convertirse en burgués: Diderot no piensa en un individuo “puramente humano”, sino en el prototipo de la familia burguesa, aun cuando profesa defender actitudes que no implican el conflicto, sino la unión sentimental del conjunto de los hombres¹¹. De todos modos, estima que es tarea del dramaturgo descubrir lo común a la especie, por debajo de las apariencias sociales: “Sous un vêtement surchargé de dorure, je ne vois jamais qu’un homme riche, et c’est un homme que je cherche. Celui qui est frappé des diamants qui départent une belle femme, n’est pas digne de voir une belle femme” (Diderot, 1959: 266). Si es tarea del artista obedecer a la naturaleza, y no a la opinión de la sociedad, su respeto tiene que manifestarse en la busca de la pura humanidad, relacionada con los aspectos criaturales del hombre¹². En el *Entretien*, Dorval cuenta cómo se encontró en una ocasión en una casa entre las montañas, donde una campesina, entre gritos y lágrimas, lamentaba la muerte de su marido:

Elle tenait les pieds de son mari; et elle disait en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde: Hélas! quand je t’envoyai ici, je ne pensais que ces pieds te menaient à la mort. Croyez-vous qu’une femme d’un autre rang aurait été plus pathétique? Non. La même situation lui eût inspiré le même discours. Son âme eût été celle du moment; et ce qu’il faut que l’artiste trouve, c’est ce que tout le monde dirait en pareil cas; ce que personne n’entendra, sans le reconnaître en soi (Diderot, 1946: 1249).

Diderot-Dorval se muestra poco preocupado por la *bienséance*: más le interesa representar *tableaux* donde los hombres, desligados de funciones oficiales, queden reducidos a su esencia natural: “Si la mère d’Iphigénie se montrait un moment reine d’Argos et femme du général des Grecs, elle ne me paraîtrait que la dernière des créatures. La véritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse, c’est le tableau de l’amour maternel dans toute sa vérité” (Diderot, 1946: 1258). Con los mismos argumentos defiende, en el *Filoctetes* de Sófocles, la descomposición del verso en sonidos articulados en los que se expresa el dolor¹³.

Con esta destrucción del prejuicio clasista y busca de humanidad primigenia tiene que ver uno de los mayores aportes de Diderot a la teoría dramática: la apología de la pantomima. Los gemidos de Filoctetes o el llanto de la viuda, próximos a lo inarticulado, que parecen remontarse a un estadio anterior de la evolución humana, dan libre salida a un impulso natural, libre de las imposiciones sociales. Donde las expresiones verbales presentan marcas de estamento social y, por lo tanto, diferencian a los hombres entre sí, la pantomima, que expresa el impulso espontáneo del sentimiento, prescinde de cualquier distinción social¹⁴. Si nos remitimos a las reflexiones de Spitzer sobre el estilo diderotiano, podemos relacionar el retroceso del lenguaje al gesto, con una recuperación de los elementos físicos y sensoriales que caracterizan a la escritura de Diderot¹⁵.

¹¹ Cf. Szondi, 1973: 38.

¹² Podrá comprenderse en qué medida diverge este elogio de la privacidad respecto de la *Bewunderung* que los suizos proponen siguiendo los pasos de Corneille: Diderot no busca obtener la admiración de los espectadores hacia un héroe sobrehumano, sino desarrollar la compasión que solo pueden provocar nuestros iguales.

¹³ Cf.: “Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s’échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents” (Diderot, 1946: 1251)

¹⁴ Cf. Szondi 1973: 44.

¹⁵ Cf. Spitzer, 1949.

Vuelve a evidenciarse la concepción del arte como unión de la sensibilidad y la razón: toda vez que la razón aspira a liberarse de los sentidos, estos deben reconducirla a la armonía, devolverla a lo concreto. Este aspecto de la teoría de Diderot revela mayor coherencia cuando se lo estudia a la luz de las conclusiones de la *Lettre sur les sourds et les muets* (1751). Como en la otra *Carta*, lo que aquí se propone es la supresión voluntaria e imaginativa de una facultad humana, con el fin de comprender la naturaleza del conocimiento humano con mayor profundidad. ¿Qué ocurriría –se pregunta Diderot– con la humanidad, si se viese privada del uso de sus órganos auditivos y de fonación? Con ello no se suspendería la comunicación, pero sí se alteraría su naturaleza: los hombres se verían obligados a retroceder a un estadio anterior, “primitivo”, donde la ostentación de emociones y sentimientos primaría sobre la expresión de ideas abstractas. La razón filosófica resultaría parcialmente dañada, pero nuestros signos se tornarían más concretos, menos arbitrarios, más próximos a la realidad. La comunicación humana, que avanza de la mímica al lenguaje articulado, se caracteriza por una pérdida creciente de la concreción originaria. Esta caracterización tiene consecuencias para la esfera estética: la diferencia entre las aptitudes del gesto y las del lenguaje verbal y escrito explica por qué las artes plásticas son menos complejas, pero también más próximas a la realidad concreta que la literatura. Esto se justifica porque el objeto de la pintura es, según Diderot, plasmar la cosas mismas de la realidad, antes que nuestras ideas abstractas acerca de ella mediante símbolos arbitrarios, como sí lo hace la poesía. Así, frente a quienes le preguntan “pourquoi une peinture admirable dans un poème deviendrait ridicule sur le toile [...] Comment arrive-t-il que ce qui ravit notre imagination déplaît à nos yeux?” (Diderot, 1821: 70-71), Diderot responde que las diferentes artes apelan a diversos sentidos, y que a propósito de cualquier tema específico, los resultados del pintor o el escultor por un lado, y del poeta o el músico por otro, tienen que ser diversos¹⁶.

De lo anterior podría inferirse que el lenguaje verbal, eficaz para la fijación del pensamiento científico y filosófico, es, por su abstracción, un instrumento artístico menos noble. Los grandes poetas, sin embargo, han conseguido suplir esta carencia a través del empleo de efectos fónicos y estructuras imitativas, gracias a los cuales las palabras dejan de ser un vehículo intrascendente para la expresión de las ideas, y se convierten en entidades sensibles, capaces de llamar la atención por su materialidad. Las lenguas modernas, y en especial la francesa, han desarrollado a tal punto la capacidad de plasmar el pensamiento abstracto, que han devenido menos eficaces para detallar la experiencia poética. Prueba de ello es el ordenamiento sintáctico que la lengua francesa ha elevado a su expresión más alta: la rigidez y la lógica en la sucesión de los términos coloca al francés, bajo este aspecto, por encima de las lenguas antiguas, cuya mayor libertad en el orden de las palabras se encontraba más cerca de las emociones. La linealidad del francés reproduce el modo en que se encadenan los razonamientos –cuyas proposiciones se deducen unas de otras, por así decirlo, “en línea recta”–. El lenguaje de las emociones, en cambio, prescinde de la sucesión ordenada, y desde esta perspectiva la lengua

¹⁶ “La peintre, n’ayant qu’un moment, n’a pu rassembler autant des symptômes mortels que le poète; mais en revanche ils sont bien plus frappants; c’est la chose même que le peintre montre; les expressions du musicien et du poète ne sont que des hiéroglyphes”.

francesa se revela como inferior a las clásicas, cuyo libre ordenamiento se correspondía con la disposición “no sucesiva” de las pasiones. Si el lenguaje del pensamiento se desarrolla en forma lineal y, por ende, a semejanza de los ciclos temporales, el lenguaje del sentimiento es digresivo y se desplaza lateral, especialmente: como si se tratase de signos yuxtapuestos. Para Diderot, la lengua poética, a diferencia de las concatenaciones lógicas, es un lenguaje espacial que coordina figuras en *tableaux*, no un discurso que subordine conceptos¹⁷. Elisabeth de Fontenay ha descubierto relaciones entre esta teoría del poema como “espacialización del lenguaje” y los pensamientos de Diderot acerca de la música. Lo que ha despertado el entusiasmo diderotiano por el *clavecin oculaire* del padre Castel, es la promesa que el artefacto ofrecía de convertir en fenómeno visual a la música; gracias a Castel, sería por vez primera posible presentar los sonidos, no como unidades sucesivas, sino como partes yuxtapuestas, susceptibles de ser captadas por la mirada como una unidad¹⁸. Los esfuerzos del sobrino de Rameau para imitar los instrumentos de la orquesta, participan, según Fontenay, de este sueño de unir en simultaneidad las imágenes fónicas: en *Le neveu de Rameau* (1761?)¹⁹ se exponen las tesis de la *Lettre*: “La pantomime du musicien –cet effort ruineux pour restituer la simultanéité des instruments et l’unité des différentes portées, pour s’exprimer, comme l’orchestré, par vingt bouches à la fois– s’inscrit dans la trace qu’a ouverte la *Lettre sur les sourds et les muets* et participe, au même titre, d’une hantise de la totalité” (Fontenay, 1984: 189). Diderot representa una actitud difundida durante el siglo XVIII, según la cual, según Lévi-Strauss, “la musique n’a besoin du temps que pour lui infliger un démenti” (cit. en Fontenay, 1984: 192). Pero en Diderot este credo se integra a un sistema físico, moral y político en que el valor de las yuxtaposiciones y la supresión de la temporalidad lineal adquieren mayor relevancia.

¿Qué relación guardan estas reflexiones con la teoría dramática? Para comprender esto, solo tenemos que remitimos a la praxis cotidiana: en la conversación diaria, es a través de gestos que se suple la inmaterialidad del discurso; la plasticidad de los ademanes vuelve más concretas las palabras, les agrega énfasis y emo-

hes” (Diderot, 1821: 72)

¹⁷ Probablemente piensa esto mismo Furbank, cuando interpreta que para Diderot la poesía es un género hermano de la pantomima dramática: “la poesía [...] se encuentra más cerca del ademán, la pantomima y el cuadro vivo que del lenguaje tal como lo conciben los lógicos y los gramáticos. En poesía, el discurso “ya no es una simple concatenación de términos que presentan una idea con fuerza y nobleza, sino que también es una trama de jeroglíficos acumulados que la pintan. Podría decirse, en este sentido, que toda poesía es emblemática” (Furbank, 1994: 88).

¹⁸ “Le père Castel lui-même, qui avait construit le fameux clavecin oculaire, établissant une correspondance exacte entre les couleurs et les notes et ramenant la musique à l’ordre de la peinture, pouvait bouleverser, par une page d’écriture, la représentation que sa petite machine mettait en oeuvre et restituer à la musique son appartenance à l’instant” (Fontenay, 1984: 192).

¹⁹ Los problemas textuales de la novela de Diderot son bastante conocidos: por temor a la censura, *Le neveu de Rameau* (que Diderot, por idénticas razones, nunca publicó en vida) fue excluido de las primeras ediciones de obras completas. En 1804, Goethe lo traduce al alemán a partir de una copia manuscrita hoy perdida; la traducción, publicada en 1805, es retraducida luego al francés por Saur, y añadida en un suplemento a las *Oeuvres Complètes*. Posteriormente aparecieron sucesivas ediciones, tomadas de un manuscrito proporcionado por la hija de Diderot, en el cual, sin embargo, las correcciones de los editores habían dañado el texto original. El texto arquetipo se obtiene solo en 1890, gracias a una feliz casualidad: Monval, un bibliotecario de la *Comédie Française*, descubre en un negocio, pegada a un volumen de una colección de tragedias, una copia manuscrita de la novela, de la mano del propio Diderot. Prácticamente durante todo el siglo XIX, la novela era conocida tan solo por la traducción goetheana, o por traducciones de esta traducción.

ción, aproxima las ideas a lo corpóreo²⁰. Pero existen circunstancias en que la mímica aventaja a la palabra como medio de expresión: en los momentos de gran dolor o de intenso conflicto, el lenguaje discursivo se descompone –como en los versos mencionados del *Filoctetes*– y cede su lugar a los ademanes, aptos para otorgar coherencia a las emociones. En estas instancias excepcionales –“où le geste triomphe des discours” (Diderot, 1821: 20)– el ser físico del hombre se impone sobre sus facultades racionales, y las manifestaciones materiales se desatan, ante la impotencia del intelecto²¹. “Quand on se porte bien, aucune partie du corps ne nous instruit de son existence” (Diderot, 1821: 41); en la salud, los ritmos físicos coinciden con las cadencias del pensamiento, pero ante la crisis la razón niega su acompañamiento y la elocuencia del cuerpo cobra autonomía²². La misión de la tragedia es representar mediante *tableaux* esas situaciones conmovedoras; por ello tiene que resultar artificioso el empleo de largos y razonados discursos en situaciones de gran violencia.²³ El dramaturgo debe conceder al actor libertad para expresar la desesperación o la impotencia prescindiendo de la palabra. De esta manera se explican las recomendaciones de Dorval:

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion? Sont-ce ses discours? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre; il commence une multitude de discours; il n'en finit aucun et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions (Diderot, 1946: 1250).

Contra la tendencia de la época, Diderot creía que los actores debían gozar de amplio margen para la improvisación. La costumbre de la *tragédie classique* de concentrarse en el aspecto discursivo es una prueba de artificialidad: los actores se convierten en autómatas; el espectador percibe ante la escena solo el texto de la obra, no la tarea de los actores. Para evitar esta “tiranía del texto”, los autores deben comportarse como sordomudos: Diderot cuenta que la sordera significó para Le Sage una comprensión nueva y más genuina del arte de la actuación: “il allait a la représentation de ses pièces [...] il disait même qu'il n'avait jamais mieux jugé ni du jeu, ni de ses pièces, que depuis qu'il n'entendait plus les acteurs” (Diderot, 1821: 27). La distancia respecto del texto hace que el autor se distancie y obtenga un mayor entendimiento del conjunto del arte escénico.

²⁰ Se imponen las semejanzas con las peculiaridades estilísticas de Diderot, como también con el análisis de las artes poéticas que acabamos de exponer. Diderot, a semejanza de sus poetas preferidos, también despliega sus ideas por escrito con un acompañamiento de “gestos”: los ritmos y homofonías que acercan el discurso a lo material, a lo orgánico.

²¹ “Il faut donc, si le théâtre doit nous émouvoir, que la langue première des accents, des gestes et des cris remonte à la surface, se libère, vienne animer, ou parfois subvertir, la langue seconde où s'articulent les mots et les phrases. Il faut que l'accent, refoulé par les règles de la politesse et par les usages de la vie civilisée, fasse irruption pour manifester les énergies primitives de la nature, et la grande poésie dont il est inséparable” (Starobinski, 1984: 13).

²² Es significativo que Diderot escogiese en el ejemplo del *Philoctetes*, puesto que es ante todo un dolor físico –la herida en la pierna del arquero– lo que ocasiona las crisis climáticas de la obra, y lo que produce las interrupciones en el diálogo “discursivo” con Neoptólemo y con Ulises.

²³ “Nous pardons trop dans nos drames; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources” (Diderot, 1946: 1249).

La recomendación busca restringir la acción del dramaturgo y ampliar el campo para el comediante; también recupera para el teatro el ámbito de lo corporal

3. Los ecos de Diderot en Alemania: la pugna de Lessing contra la tragedia heroica de Corneille

La simpatía de Lessing por el Diderot dramaturgo y teórico del teatro es declarada: el escritor alemán no solo aplaude, con entusiasmo tal vez injustificado, la producción dramática diderotiana; también traduce *Le fils naturel* y el *Père de famille* acompañados de los *Entretiens* con Dorval y del *Discours sur la poésie dramatique* —traducción que va precedida de una introducción muy elogiosa hacia el *philosophe*²⁴; en la *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769), invoca, asimismo, a Diderot para respaldar los propios juicios. En el fascículo XLVIII cita, según su propia traducción, los pasajes de *De la poésie dramatique* en que se aconseja mantener informados a los espectadores de todos los detalles de la trama; en el fascículo LIX, se apoya en un párrafo de los *Entretiens* para criticar el estilo ampuloso y la versificación enfática de los franceses. En LXXXIV comenta el *Père de famille*, e inicia la reseña con una traducción del episodio de *Les bijoux indiscrets* (1748) en que Riccaric y Selim discuten con la favorita sobre la representación escénica. En todos estos casos, Diderot es para Lessing un aliado en la presentación del drama burgués como correctivo frente a Corneille. Cuando Lessing alude a la necesidad de que el drama represente la experiencia humana sin reparar en el rango de los personajes, lo hace en términos similares a los de Diderot. En el fascículo XIV de la *Hamburgische Dramaturgie*, se lee:

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königien Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, nacht er sie darum nicht interessanter (Lessing, 1970: IV, 294).

En este pasaje, Lessing parece estar traduciendo la exhortación que hace Dorval en los *Entretiens* para que el dramaturgo olvide las distinciones sociales y atienda solo a la pura humanidad de sus personajes. Podría objetarse que las propuestas de Lessing encuentran su punto de partida en Aristóteles: hecho cierto, pero que no debe aceptarse con ingenuidad, puesto que Lessing, al emplear para sus propios fines la *Poética*, rescata los conceptos aristotélicos a fin de afirmar una cosmovisión burguesa. Si se atiende a la orientación de la exégesis de Lessing, puede verse que el espíritu de la letra se asemeja a la teoría diderotiana. Esto es visible en la defensa del *gemischter Charakter*, que marca un alejamiento de Gottsched y Corneille, pero también una aproximación a Diderot. Lessing piensa que la tragedia no tiene por objeto representar el destino de los grandes hombres [die Großen dieser Welt], y que si escoge como personajes a figuras de rango elevado, tiene que destacar en estos aquellas cualidades que los aproximan al público en general (i.e., al público burgués). Recuérdese que, según Diderot, es tarea del teatro representar los sentimientos que unen a la humanidad entera y que son la expresión natural e instintiva de todo hombre colocado en circunstancias de excepción: asimismo, un rey no es para

Lessing el personaje ideal para una tragedia, sino en cuanto pueda ser, a la vez, padre y esposo; esto es: en la medida en que posea cualidades “puramente humanas”. Lessing emplea los mismos argumentos al afirmar, siguiendo a Aristóteles, la superioridad del teatro sobre la historia, en la medida en que la verdad que aquel representa es “más filosófica” que la desplegada por esta. Niega que sea destino de la tragedia representar a los grandes hombres, ya que los honores y distinciones sociales no corresponden al arte escénico:

Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde (Lessing, 1970: IV, 318).

En la condena del drama heroico francés es significativa la interpretación que hace Lessing de los términos aristotélicos de *eleos* y *phóbos*. La explicación de Lessing importa tanto por su capacidad para iluminar la *Poética*, cuanto por formular una experiencia ética y artística específicamente burguesa²⁵. En el teatro de Corneille, cuya meta es provocar el efecto de lo sublime, la condición elevada de los héroes, además de ser un indicio de la adhesión del autor a los ideales aristocráticos, testimonia la creencia en que los episodios trágicos están por encima de la mediocridad de la vida corriente. No es casual que los intentos de formular una tragedia sobre principios estoicos hayan buscado un punto de apoyo en la visión del héroe trágico como ser “sublime”, superior a sus semejantes por haber llegado a conquistar la verdad a través del sufrimiento y la separación de la vida social. Habíamos indicado que el héroe corneilleano es la cabal consumación de la moral del feudalismo: su gloria procede de la capacidad para resistir estoicamente la inestabilidad de las cosas humanas; la condición natural del hombre es el perpetuo cambio, y la reacción heroica ante ello no es un refugio en la intimidad, sino la lucha permanente y abierta. Se trata, para el héroe, de transformar el culto de la victoria en un culto del desafío; al margen de los resultados, hay cierto heroísmo en el combate; el héroe no tolera el peligro: lo afronta; desdén los anhelos la seguridad burguesa; no acepta la hermandad de todos los hombres, sino que en su amor por el peligro encuentra una prueba de superioridad moral ante los hombres corrientes. Pero el presupuesto ideológico o, al menos, la ambición del drama burgués es la hermandad entre los hombres: el sueño de los burgueses consiste, en este momento, en evitar los cambios de fortuna y las rivalidades de la corte, reuniendo a los hombres de condiciones distintas como miembros armónicos de un *tableau*. La misión del drama no es aislar a un héroe, sino unir a la humanidad, y Lessing, que sigue en este punto a Diderot, formula su versión de la catarsis de acuerdo con este anhelo. Según la opinión de Lessing, cuando Aristóteles se refiere a la catarsis como “*purgación de la compasión y el miedo*”, estas dos pasiones no deben interpretarse como genitivos separativos ni subjetivos, sino como genitivos objetivos: tenemos que purgar la compasión y el miedo, y estos no se con-

²⁴ *Das Theater des Herrn Diderot* fue publicado por primera vez en 1760 sin mencionar el nombre del traductor; recién en la segunda edición, de 1781, decide Lessing reconocer la autoría, y explica en un nuevo prólogo las razones para el anterior anonimato.

²⁵ Al margen de que esta ética, tal como señala Kurt Wölfel, posea un carácter utópico; la alternativa burguesa “universal” frente al particularismo cortesano se ubica en un ámbito predominantemente utópico: “Nicht der Hof ist der Ort, um die menschliche Natur zu studieren – freilich, eine dazu tauglichen, alternativen Ort innerhalb des Bereichs der zeitgenössis-

vierten entonces (como en Corneille) en instrumentos de la purgación, sino en los objetos mismos sobre los que se esta actúa. No debemos enfrentarnos con la prueba del horror para fortalecernos en la lucha; la tragedia tiene que confirmarnos en la búsqueda de seguridad y armonía, en la necesidad de preservar el intercambio con nuestros semejantes. De ahí que, según Lessing, la compasión surja ante la visión de un destino al que nosotros mismos podríamos vernos precipitados. Es significativa la decisión de Lessing de traducir *phóbos* como temor [Furcht] y no como terror [Schrecken]²⁶. Lessing, lector de Burke, sabía que el terror paraliza los sentidos y la inteligencia y por tanto inhabilita nuestra capacidad de discernimiento moral; un espectáculo aterrador no puede conducirnos a la virtud ni integramos a la sociedad. Burke distinguía las pasiones relacionadas con la autoconservación (terror y peligro) de las “pasiones sociales” (el amor). Si se considera que las primeras son las correspondientes a lo sublime, se comprenderá que los virtuales héroes de Burke deberán desdeñar la seguridad burguesa —el instinto de autoconservación— y buscar el riesgo; que deberán abandonar el contacto con la vida social y el amor, para experimentar las emociones “viriles” del terror. Es el “héroe burkeano” es análogo a los personajes de Corneille, en contraposición con el modelo humano del drama burgués.

Pero, en otro orden de cosas, el terror supone la aparición de un evento inesperado: el propio Lessing lo define como “eine plötzliche, überraschende Furcht” (Lessing, 1970: IV, 575), mientras que el temor surge de una serie de sucesos que se desarrolla gradualmente ante nuestros ojos; no es un hecho inusitado, sino el resultado de procesos a los que podríamos vernos sometidos, y es por ello que somos capaces de sentir compasión. Terror es lo que experimentamos ante las acciones de Cleopatra en *Rodogune* (1644-1645): son hechos propios de una persona situada más allá de los límites de lo normal, y para la cual con dificultad podríamos hallar un parangón entre los seres reales; las figuras “heroicas” en la perversidad no pueden despertar en el espectador instintos compasivos, puesto que no se asemejan a él. Esta distinción entre un terror que surge ante lo que rompe con los sucesos esperables y un miedo provocado en forma progresiva y cuidadosa, deriva de otro par de términos de articulación similar: *tableau* y *coup de théâtre*²⁷. Lessing, al elegir *Furcht* y no *Schrecken*, debía de estar pensando no solo en Burke, sino también en la distinción diderotiana. Más aun cuando sabemos que Lessing conocía y aprobaba la defensa del *tableau*. En el fascículo XLVIII de la *Dramaturgie*, Lessing se apoya en Diderot para criticar a Maffei y a Voltaire: la acción de *Mérope* no habría sido tan deplorable si, en lugar de introducir un hecho sorpresivo, se hubiera puesto cuidado en que las acciones se sucedieran gradualmente ante los ojos del espectador; luego de citar los pasajes a los que hemos hecho referencia de *De la poésie*

chen Gesellschaft nennt Lessing auch nicht. Der Ort, wo solche Menschen leben, ist noch Utopie, ist jenes selbe Nirgendwo, wo auch das Publikum ‘Volk’ und das ‘Nationaltheater’ zu finden sind” (Wölfel, 1980: I, 86).

²⁶ Werner Jung subraya que esta concepción muestra una fundamental diferencia respecto de Aristóteles: “[...] denn Aristoteles beabsichtigt ja in eins mit der Katharsis auch eine psychophysische Reinigung von den Leidenschaften, also eine Distanz zum und vom Bühnengeschehen. Bei Lessing dagegen zieht die Einfühlungsästhetik, besiegelt am Ende im auch faktischen ‘Tränenvorgang’ (Peter Szondi), mit dem die zeitgenössischen Aufführungen beendet wurden, ganz auf lebenspraktische Konsequenzen” (Jung, 1997: 73).

²⁷ Obsérvese que la definición del “miedo” —una sensación que se desarrolla en forma gradual, progresiva— exige un género de tragedia en que prime la ironía dramática; esto es: donde los eventos, como quería Diderot, se desarrollen íntegramente ante los ojos del espectador, sin suspenso ni sorpresa.

dramatique, dice Lessing: “Diderot hat auch nicht ganz unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Überraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für ebenso neu als gegründet auszugeben” (Lessing, 1970: IV, 454). Nótese que algunos de los términos que Lessing emplea en este pasaje son similares a los que aparecen en la definición del terror: las *Überraschungen* recuerdan la definición de *Schrecken* como *plötzliche, überraschende Furcht*, lo cual pone en evidencia la influencia diderotiana en la interpretación y traducción de la *Poética*. Al referirse al *tableau*, Lessing solo impugna las pretensiones de novedad de los argumentos diderotianos, diciendo que ya los antiguos conocían y empleaban este recurso: con ese fin en vista colocaba Eurípides, al comienzo de sus obras, un personaje que exponía a los espectadores un resumen de la trama. Lessing recomienda que la acción teatral se desenvuelva en forma natural y lógica, consejo que ya había realizado en el fascículo XXXII, en la que se discute precisamente *Rodogune* de Corneille. En esta crítica se hace referencia al terror provocado por Cleopatra, y se pone de manifiesto la relación entre *Schrecken* y *coup de théâtre*, por un lado, y *Furcht* y *tableau*, por otro. Lessing indica cómo debería proceder un verdadero dramaturgo, a diferencia de lo que ha hecho Corneille:

[...] wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir überall nicht als den natürlichsten ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen tun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben; daß uns nicht dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewusstsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben (Lessing, 1970: IV, 377).

Si consigue el autor que los hechos se desplieguen naturalmente, el espectador podrá sentir que el destino de los personajes podría corresponderle a él: sentirá compasión por ellos y, al unirles, llevará a cabo esa adjunción paratáctica de cada individuo con sus semejantes que según Lessing (y Diderot) debería establecerse dentro y fuera de la escena. (Lessing excluye de la tragedia también a los modelos de perfecta virtud, porque su proceder despierta la admiración, pero no se adecua a la medianía que requiere la compasión trágica.) El modo en que Lessing concibe la pantomima tiene relaciones con la teoría diderotiana. En el fascículo III de la *Dramaturgie* retoma la cuestión de si es necesario que el comediante experimente los sentimientos que expresa: la respuesta de Lessing es, como la de Diderot, una negación de la empatía: el actor que realiza con perfección la pantomima, supera siempre al que posee los sentimientos sin expresarlos adecuadamente. El teatro es representación a partir de rasgos externos, y el comediante que recurre a la imitación mecánica es más útil (“ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer”, Lessing, 1970: IV, 245) que un actor sensible pero inapto para la mímica. En la tragedia, el sentimiento no puede quedar en la intimidad: siempre debe exteriorizarse, trasponerse en palabras y en acciones.

Cuando Lessing hace referencia a las posibilidades pictóricas del drama, lo hace sobre la base de las cualidades técnicas de este: en la escena todos los sentimientos deben hacerse visibles al espectador, quien en todo momento ha de ser informado sobre el despliegue de la trama. Los mejores actores son los que consiguen,

gracias a la pantomima, hacer visible el sentimiento interno²⁸. Una observación atenta permite descubrir que lo que Lessing expulsa del teatro es *la moral estoica*. Una moral que afirme la grandeza del héroe, a quien se aparta del conjunto de la plebe, y que exalte las virtudes rudas y desprecie la seguridad doméstica, tal como la que promueven Corneille o Burke, no podía complacer a Lessing. El *Laokoon* se inicia con una oposición entre los antiguos griegos y la sensibilidad “estoica” del europeo moderno (y de sus antepasados directos):

Ich weiß es, wir feinem Europäer einer klügeren Nachwelt, wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt [...] Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. Palnatoko gab seinen Jomburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen (Lessing, 1970: VI, 14).

Los griegos no renunciaban a la expresión del dolor: los héroes y semidioses manifestaban a través de todos los sentidos sus emociones. La teoría de Marco Aurelio o Dacier –para quienes la tragedia propicia la apatía del hombre ante el destino²⁹, o la tragedia cristiana, conducen a la muerte del drama. El estoicismo liga la forma trágica con la *sublimitas*, y el sabio estoico, como los héroes de Burke o como el Alceste de Molière, provocará admiración o burla, pero no la compasión o el miedo, ya que su destino está fuera de relación con el nuestro. En este punto Lessing es un diderotiano consecuente: no concibe que nos compadezcamos de alguien que no sea de nuestra propia condición, ni que sintamos miedo por un destino que no sea puramente humano³⁰. Considerando las reflexiones de Diderot y Lessing, no sería difícil enumerar una serie de cualidades por las que el arquetipo del drama burgués por ellos propuesto se diferencia de la tragedia sublime:

²⁸ Así, en la *Dramaturgie* elogia al actor Ekhof por haber sabido expresar pictóricamente los sentimientos más íntimos: “Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt, un seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt. Welcher fortreißende Ton der Überzeugung!” (Lessing, 1970: IV, 309).

²⁹ Cf. la pieza LXXVIII de la *Dramaturgie*.

³⁰ Tal vez valga la pena indicar aquí un punto en el que divergen Diderot y Lessing, y al que este último se refiere detalladamente en su análisis del *Père de famille*: es la propuesta diderotiana de reemplazar la noción de *carácter* por las *condiciones*. Si se considera la esencia de la física y la moral diderotianas, no es casual que el filósofo elimine del teatro el *carácter*, en cuanto entidad unitaria y autónoma, y coloque en su lugar a las *condiciones*, es decir: que elimine una sustancia y la reemplace por una serie de cualidades variables, comunes a numerosos seres humanos. Esta teoría guarda gran coherencia con las tesis naturalistas del *Rêve*: así como del teatro se extrae la idea de sucesión, y se lo aproxima por ello a la pintura, y así como la escena importa por su propia intensidad antes que por su incidencia en hechos posteriores o previos, del mismo modo el individuo es una suma de moléculas inconexas, y de seres diferentes que se suceden incoherentemente en el tiempo ligados tan solo a través de la memoria. Estas ideas se relacionan también con uno de los principios básicos del sensualismo lockeano al que Diderot se adhería: fuera de los llamados accidentes - colores, texturas, etc.-, ¿qué elementos básicos podríamos descubrir, qué cualidades esenciales a las que pueda denominarse *sustancias*? Cfr en la *Lettre sur les sourds et les muets*: “Qu’on vous demande ce que c’est qu’un corps, vous répondez que c’est une substance étendue, impénétrable, figurée, colorée et mobile. Mais ôtez de cette définition tous les adjectifs, que restera-t-il pour l’être imaginaire que vous appelez substance?” (Diderot, 1821: 11). El pensamiento “colectivo” del *Rêve* destruye igualmente el ideal subjetivo (“Devant l’impermanence des qualités inscrites au code moral, devant leur caractère permutable, force est de reconnaître une nouvelle universalité, qui est l’absence même, en tout homme, d’un caractère fixe et stable”; Starobinski, 1984: 22). Todo conocedor de la teoría brechtiana contemplará con cierta familiaridad los planteos diderotianos: cuando Brecht hace que sus personajes actúen en forma continuamente contradictoria, que eviten en todo momento revelar cualquier género de unidad interna, no hace otra cosa que seguir los preceptos de su maestro Diderot. En Lessing, nada de eso ocurre: como fiel reflejo del funcionamiento de la trama, y en cuanto engranaje necesario para el funcionamiento de ésta, todo carácter debe ser interiormente coherente, mostrar una identidad propia y una evolución gradual que tomen verosímil su conducta; es significativo que en esto Lessing se apoye en las opiniones de aquel que ha sido tal vez el principal enemigo de Diderot Palissot. Si se estudia el problema con mayor detenimiento, podrá hallarse que estas diferencias no radican en cuestiones subsidiarias o azarosas; son, por el contrario, sumamente significativas, pues que suponen dos posiciones filosóficas y políticas disímiles; dos modos distintos de concebir la vida social.

1. Anulación del esquema "temporal" del teatro comeilleano y predilección hacia la yuxtaposición espacial exigida por el *tableau*.
2. Desarticulación del héroe sobrehumano propiciado por Corneille y reemplazo de la admiración hacia las figuras heroicas por el ideal de compasión y *Mitmenschlichkeit*.
3. Crítica del héroe estoico y de la represión del sufrimiento. Atención por lo criatural y por las necesidades materiales humanas.
4. Demanda de una trama en sí coherente y sustraída a las perturbadoras y trascendentes influencias del *deus ex machina* o del *incident imprévu*.

El paso siguiente consistirá en cotejar estos puntos con las respectivas posiciones de Mendelssohn y Lessing en el anterior *Briefwechsel über das Trauerspiel*.

4. Lessing, Mendelssohn y la polémica en torno a la *Bewunderung* trágica

Hasta aquí hemos expuesto la teoría dramática de Lessing tal como se desarrolla en las obras de madurez, una vez que se han consolidado las posiciones del escritor y están claras las lealtades y antagonismos; para referirnos a las diferencias con Mendelssohn, deberíamos remontarnos hacia atrás algo más de una década, hasta la época en que ambos, junto con Nicolai, inician un debate epistolar a partir del *Abhandlung über das Trauerspiel* (1756) compuesto por el último. En cuanto al tratado que inicia el litigio, cabe indicar que sus debilidades están a la altura de la ocasión en que fue escrito: la *Bibliothek der schönen Wissenschaften* (que Nicolai dirigía) abrió un concurso que premiaría a la mejor de las tragedias escritas *ad hoc*, y el *Abhandlung*, con el que se iniciaba el número de la revista, se proponía ofrecer algunas indicaciones para la orientación de los participantes. El propio Nicolai confiesa que, en el momento de componer el trabajo, sus ideas acerca de la tragedia eran imprecisas y endebles, y que además aun no dominaba las principales teorías dramáticas. Reconoce, por lo demás, en respuesta a ciertas objeciones de Lessing, no haber realizado todavía una lectura seria de la *Poética* aristotélica³¹. Braitmaier señala la teoría de Nicolai se entrecruzan diversas y antagónicas concepciones por entonces en boga³². Y es una afirmación derivada de Dubos la que desata la polémica: Nicolai declara que el propósito de la tragedia no consiste en perfeccionar a los espectadores, sino en excitar sus pasiones. A esto responde Lessing,

³¹ Cf. el testimonio de Nicolai en carta a Lessing del 14.5.1757: "Ich will es Ihnen aufrichtig gestehen, daß ich bey meines Abhandlung die alten und neuern Kunstrichter nicht sonderlich zu Rathe gezogen habe. Ich suchte aus meinen Empfindungen gewisse allgemeine Maximen zu abstrahiren, und aus diesen eine Art von System zu machen; so ist meine Abhandlung entstanden. Es kann also wohl seyn, daß ich den Aristoteles nicht verstanden habe. Sie sagen, um seine zu verstehen, müsse man seine Dichtkunst und seine Sittenlehre an den Nikomachus gelesen haben. Wißen Sie was? Ich habe seitdem anfangen, sie nebst dem Original in einer verwünscht dunkeln lateinischen und in einer sehr deutlichen französischen Uebersetzung zu lesen, und ich finde wieder, daß, um des Aristoteles Redekunst und Sittenlehre an den Nikomachus zu verstehen, noch mehr nöthig ist, als seine Dichtkunst gelesen zu haben: zu verstehen nehlich so, wie Sie sie verstehen" (Mendelssohn, 1932: 131).

³² "Die Abhandlung enthält keinen einzigen eigenen Gedanken; ja er hat sie im Grund mehr mit der Schere als mit den Kopf zusammengearbeitet, aus Stücken, die er aus Corneille, Dubos, J.E. Schlegel, vielleicht auch aus Brumoy und einigen englischen Kritikern entlehnt. Aus Dubos entnimmt er die psychologische Begründung der tragischen Lust; aus Schlegel den Abschnitt über den Stil der Tragödie; aus Corneille die Abschnitte über den Stil der Tragödie; aus Corneille die Abschnitte über den Bau, die Einheit von Ort und Zeit, und über die Frage nach der Katharsis. Aristoteles benützt er nicht direkt, sondern spricht nur die von Corneille erhobenen Bedenken gegen die Lehre von der Reinigung der Leidenschaften nach" (Braitmaier, 1972: II, 242). Braitmaier atribuye al *Abhandlung* exclusivamente valor histórico, en cuanto testimonio de la gravitación de las teorías francesas en Alemania.

en carta de noviembre de 1756, denunciando una confusión entre medios y fines por parte del autor del tratado: la agitación de las emociones no es el propósito de la tragedia, sino el medio del que esta se sirve para mejorar las costumbres. En segundo lugar, la misión del dramaturgo no es excitar toda clase de pasiones, sino tan solo aquella que corresponde a la tragedia, es decir, la compasión:

Kurz, ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden. Sie werden sagen: erweckt es nicht auch Schrecken? erweckt es nicht auch Bewunderung? Schrecken und Bewunderung sind keine Leidenschaften, nach meine Verstande. Was denn? Wenn Sie in Ihrer Abschilderung getroffen haben, was Schrecken ist, eritis mihi magnus Apollo, und wenn Sie es getroffen haben, was Bewunderung ist, Phyllida solus habeto (Mendelssohn, 1932: 65-66).

A pesar de que Lessing no exige aun que se excluya la admiración, considera que a esta debe corresponder *en la tragedia* un lugar secundario; pero ocurre lo propio con el miedo: de hecho, *Schrecken*³³ y *Bewunderung* son las emociones que preparan o suceden a la compasión, y sirven solo para asegurar la efectividad de la principal emoción trágica. Los sentimientos de miedo y admiración constituyen tan solo el principio y el final de la compasión: gracias al miedo, los espectadores no encuentran tan largo el camino que conduce hacia el *Mitleid*, mientras que, para aplacar a esta, el poeta se servirá de la admiración, la cual conduce las emociones hacia un punto de reposo. Es esencial para el dramaturgo y el crítico no perder de vista que la compasión ha de constituir siempre el componente esencial; por ende, jamás podrá ser personaje dramático un héroe estoico, apto para provocar la admiración, pero inhábil para despertar la piedad en la audiencia: un carácter como el de Catón no podrá suministrar una materia adecuada para el tratamiento dramático. La siguiente observación de Lessing es sugestiva, sobre todo en vista de las ya expuestas observaciones de Calepio acerca del epos (cf. la sección 10 del capítulo II): el héroe del *Heldengedicht*, según se advierte en Homero, Virgilio, Tasso o Klopstock, ha sido escogido por su aptitud para producir admiración, pero no nos compadecemos ante un *bewunderter Held* tal; los dramaturgos antiguos lo sabían: por ello no han elegido para sus piezas a entidades sobrehumanas, sino a *bedauerte Helden*, es decir: a criaturas sufrientes. De ese modo, han engendrado en el público disposiciones virtuosas, puesto que al ensanchar la compasión han ampliado también la probidad ética:

[...] die Bestimmung der Tragödie ist [...] unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, zu erweitern. [...] Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder – es thut jenes, um dieses thun zu können (Mendelssohn, 1932: 67).

Es con el ánimo de desarticular el concepto de la tragedia sublime, tal como había sido legado por la *tragédie classique*, que Lessing se remonta a Aristóteles; en especial, lo hace para desbaratar los ideales corneilleanos que continúan vigentes en Mendelssohn y Nicolai. De ahí que, en tanto estos se apoyan en ejemplos tomados de Corneille, el autor de *Emilia Galotti* recurra al paradigma de Sófocles, pero sin omitir alusiones al *London Merchant* de Lillo. El efecto más inmediato de las objeciones de Lessing al *Abhandlung* es una respuesta de Mendelssohn, en la cual se proclaman las virtudes de la admiración; el

primer paso consiste en justificar, tal como lo había hecho Bodmer en el epistolario con Calepio, los efectos de la *Bewunderung* para la edificación moral del individuo: cuando advertimos en un hombre ciertas buenas cualidades que elevan el concepto que poseíamos de él o *—lato sensu—* de la especie humana en su conjunto, nace en nuestro espíritu una emoción placentera, que nos impulsa además a la imitación del *bewunderter Held*. Y el ánimo de imitar es inseparable, para Mendelssohn, de la *cognitio clara sed indistincta*: aquí puede verse, no solo la deuda que mantiene este con Baumgarten, sino también su incapacidad para desprenderse de los ideales éticos de *magnanimitas* y *dignitas*: conceptos, en el fondo, de rai-gambre aristocrática y difícilmente adaptables al intimismo y al anhelo burgués de seguridad.

Estos prejuicios y disposiciones espiritualistas alcanzan también el pensamiento teológico de Mendelssohn, quien siempre se mantuvo apartado del secularismo de su amigo³⁴. En los *Gespräche mit Lessing* (1785)³⁵, se expresa la adhesión lessinguiana al panteísmo, tanto como su convicción en la inexistencia de una realidad trascendente. Sería lícito ver, en las disputas en torno a la *Bewunderung*, un destello de las nos explicitadas diferencias entre los dos amigos en materia religiosa: sobre todo si se considera que, ya a esa altura, Lessing sabía cómo enmascarar sus verdaderas creencias, las cuales, en caso de hacerse públicas, no solo hubiesen provocado el disgusto de Mendelssohn, sino que habrían sido objeto de persecución y censura. La oposición a una ética fundada en el respeto por la trascendencia (y es indiferente que se trate del poder divino, del “héroe virtuoso” o de la potestad del soberano, ya que, para Lessing, existe una correspondencia entre esos planos) condice con la defensa de la compasión, dado que el beneficio social de esta emoción —tanto en la tragedia como en la vida corriente— reside en su aptitud para despertar la *Mitmenschlichkeit*, es decir, la voluntad de establecer relaciones horizontales e igualitarias entre los hombres: lo que se busca es propiciar una experiencia compartida, comunicable entre iguales. En vista de la orientación secular de esta ética, no anda errado Mendelssohn cuando dirige sus críticas a la categoría de compasión, y cuando destaca, no solo la indiferencia, sino incluso la incompatibilidad entre ella y la admiración:

Ich gestehe es, daß die Bewunderung öfters das Mitleiden mildert, oder, wenn Sie wollen, auf eine Zeitlang gänzlich aufhebt, das wir vorhin der leidenden Tugend aufgeopfert hatten. Allein sie thut dieses nicht immer, und wenn sie es thut, so ist es blos eine zufällige Wirkung, die unmöglich ihren ganzen Werth erschöpfen kann, weil sie ihr mit dem völligen Tode des Helden gemein ist. (Mendelssohn, 1932: 72 [23.11.1756]).

Es característico que Mendelssohn escoja, para ilustrar sus razonamientos, el ejemplo de Zaïre, y que desdeñe, en cambio, a los trágicos griegos, en quienes no encuentra ejemplos de *bewunderte Helden* (hecho que confirma las hipótesis de Lessing); a cambio, ensaya un encomio de la escultura helénica en

³³ En esta carta Lessing emplea el término *Schrecken* para traducir *phobos*, pese a que más tarde reprueba esa traducción y propone en su lugar, como lo hará luego en la *Hamburgische Dramaturgie*, la categoría de *Furcht*.

³⁴ Baste con mencionar el pesar que le produjo, siendo ya anciano, el conocimiento de los diálogos entre Jacobi y Lessing, en los que el crítico y dramaturgo se confiesa fervoroso seguidor de la filosofía spinozista. Cf. “Jacobi über seine Gespräche mit Lessing” (Lessing, 1973: VIII, 563-576).

la que se revela una lectura parcial y capciosa de Winckelmann: los grandes artistas plásticos de Grecia han introducido lo ideal en sus figuras, confiriéndoles un heroísmo gracias al cual se elevan sobre la esfera de las pasiones (y estas ideas se aproximan a las expuestas en *Von der Herrschaft über die Neigungen*, 1756-1757). Los dramaturgos, en cambio, se circunscribieron al ámbito de las inclinaciones sensibles:

Die Bewunderer der Alten mögen zusehen, wie sie es entschuldigen wollen, daß die größten Dichter Griechenlands nie bewundernswürdige Charaktere auf die Bühne gebracht haben. So viel mir von ihren Trauerspielen bekannt ist, weiß ich mich nicht einen einzigen Zug eines Charakters zu erinnern, der von Seiten seiner Moralität unsere Bewunderung verdienen sollte (Mendelssohn, 1932: 73).

Poco más tarde dirá Mendelssohn que en las esculturas griegas se ve representada la naturaleza en estado de calma, en la cual no participa en modo alguno la compasión³⁶. Lessing descubre en su oponente una confusión terminológica: el afecto que despierta la contemplación de las *gute Eigenschaften* que ennoblecen, a nuestros ojos, al individuo que las posee y, a la vez, al género humano, no debe denominarse *Bewunderung* sino *sorpresas* [Verwunderung]; eso es lo que sentimos ante ciertos gestos de nobleza, cuando ellos proceden de individuos abyectos, de quienes jamás se hubiese esperado una dignidad semejante (pero la inclusión de tales incidentes representa un peligro para el equilibrio del drama, ya que una de las normas básicas del género es, según Lessing, que los personajes sean coherentes consigo mismos, sin apartarse de las cualidades que poseían en el comienzo). *Admiración*, en cambio, es lo que provocan los héroes sobrehumanos, a quienes Lessing define como *schöne Ungeheuer*: personajes como los de Essex o Catón, quienes podrán despertar la admiración del espectador medio, pero jamás inducirán en este el deseo de imitar sus hazañas, dado que sus cualidades exceden el alcance de las capacidades del hombre; ellos son “[...] mehr als Menschen, aber gar nicht [...] gute Menschen” (Mendelssohn, 1932: 76 [28.11.1756]). Lessing ve en la *Bewunderung* una herramienta para justificar la opresión: no es azaroso que ese sentimiento reúna sus mayores gestos de adhesión entre el *Pöbel* –*der größte Bewunderer*–, ya que este siente una fácil tendencia a contemplar con estupor y credulidad cuanto se encuentra sobre la esfera de la experiencia humana –héroes, reyes o semidioses–. Y en cuanto a la creencia en que la admiración coincide con la muerte del héroe, Lessing estima que nada puede ser menos apto para inducir al público a la *Nacheiferung*: “Unter 1000 Menschen wird nur ein Weltweiser seyn, welcher den Tod nicht für das größte Uebel, und das Todtseyn nicht für deine Fortdauer dieses Uebels hält! Das Mitleiden hört also mit dem Tode noch nicht auf” (Mendelssohn, 1932: 77). De aquí se derivan dos causas para colocar a la tragedia por encima del epos, al menos en lo que respecta a su aptitud para obtener el perfeccionamiento moral del pueblo: en primera instancia, los eventos trágicos admiten numerosas representaciones. Sin que la intensidad de la compasión resulte por ello dañada o disminu-

³⁵ Las conversaciones tuvieron lugar en 1780, pero fueron publicadas recién en 1786, inmediatamente después de la muerte de Mendelssohn.

³⁶ “Man fände bey ihnen [...] die Leidenschaften von einer gewissen Gemüthsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Fimisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird” (Mendelssohn, 1932: 86 [12.1756])

da; el sublime *Heldengedicht*, puesto que los sucesos que componen la trama extraen toda su fuerza de la novedad, no admite más que una lectura, al cabo de la cual resultan ya ineficaces sus procedimientos para atrapar al público; encontramos aquí el anticipo de una idea que se desarrollará en la *Dramaturgie*: no son sucesos excepcionales —hazañas o portentos— los que encaminan al público hacia la virtud, sino eventos tales como los que ellos mismos podrían experimentar en su cotidianidad. Segundo, la compasión consigue mejorar a los hombres sin tomar en consideración su temperamento o instrucción; es ese gesto democrático lo que hace de ella la primera y mejor maestra del pueblo [Lehrerin des Volks]:

Die Bewunderung in dem allgemeinen Verstande, in welchem es nichts ist, als das sonderliche Wohlgefallen an einer seltenen Vollkommenheit, bessert vermittelst der Nacheiferung, und die Nacheiferung setzt eine deutliche Erkenntniss der Vollkommenheit, welcher ich nacheifern will, voraus. Wie viele haben diese Erkenntniss? Und wo diese nicht ist, bleibt die Bewunderung nicht unfruchtbar? Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beytragen dürfen; bessert den Mann von Verstande sowohl als den Dummkopf (Mendelssohn, 1932: 79).

Era previsible que Mendelssohn no aceptara la discriminación de Lessing: la distinción entre admiración y sorpresa tenía que parecerle insostenible, y es así que comienza por alterar la acepción de ambas categorías: *sorprendente* es, ahora, un hecho cuyas causas resultan desconocidas: “So verwundere ich mich über den Donner, über die Elektrizität, über die Handlungen eines Menschen, die in seinem moralischen Charakter nicht gegründet zu seyn scheinen, und endlich über Sie, wenn Sie mir eine so fehlerhafte Distinktion einbilden wollen” (Mendelssohn, 1932: 82 [12.1756]); *admiración*, en cambio, es lo que sentimos al descubrir buenas cualidades en un hombre en quien no esperábamos hallarlas, *pese a que dichas cualidades se encuentran fundadas en su carácter moral*. Este es un cambio significativo frente a la formulación anterior; no menos importante es el énfasis sobre la excitación de las pasiones, como único o, al menos, primordial fin de los espectáculos trágicos; reforzando las posiciones de Nicolai, afirma Mendelssohn que el perfeccionamiento moral de los espectadores no es el verdadero fin de la tragedia, y que, en vista del carácter sobrehumano de los héroes dramáticos, no es posible postular como deseable la imitación, por parte del público, de las hazañas de los *bewunderte Helden*: “Allein ich bewundere auch einen Cato, einen Essex, etc. wegen ihrer ungemainen heroischen Tugenden, und dennoch ist es mir niemahls in den Sinn gekommen, ihnen hierinn nachzueifern” (Mendelssohn, 1932: 84). Los argumentos desarrollados a partir de este punto, tendientes a destacar el carácter convencional de las representaciones teatrales, se asemejan a las posteriores declaraciones del Goethe maduro en contra de la empatía, aunque el punto de sostén al que recurre Mendelssohn es la *Aesthetica* de Baumgarten: Lessing olvida, según él, que el poeta, a través de su *oratio sensitiva perfecta*, solo se propone afectar directamente la *cognitio indistincta*, y que, para que esa afección tenga lugar, es necesario oscurecer transitoriamente el escepticismo con que nuestra razón ofrece resistencia a las ilusiones teatrales³⁷. Una vez concluida la

³⁷ Wellek ha advertido la semejanza entre los argumentos de Mendelssohn a favor de la ficcionalidad y el convencionalismo dramáticos y los conceptos desarrollados por Coleridge en la *Biographia Literaria* (Wellek, 1959: 175). Es una pena que Wellek, que se apoya para decir lo anterior solamente en la *Rhapsodie*, y pasa por alto el *Briefwechsel*, considere que en este

ilusión, la razón volverá a asumir el control, excepto en individuos que, insuficientemente dotados de *deutliche Erkenntnis* como para despertar a la realidad, desean prolongar en esta sus ensueños. Los ejemplos que cita Mendelssohn para demostrar la inutilidad, la peligrosidad incluso de la *Nacheiferung* parecen una anticipación del posterior escándalo ante la moda de suicidios *à la Werther*: “[...] jener Engländer, der sich, nachdem er den Cato hat aufführen sehen, ermordete, da man alsdenn folgenden Spruch bey ihm fand: What Cato does and Addison approves cannot be wrong” (Mendelssohn, 1932: 87). A estos argumentos sobre la ilusión teatral se une un segundo punto: la crítica de la supuesta sublimidad de los héroes homéricos. Aun cuando admite la grandeza del épico griego, Mendelssohn afirma que, en materia de *Bewunderung*, sus héroes han sido aventajados por artistas posteriores:

Ich zweifle aber, ob Sie bewundernswürdige Charaktere [...] im Homer finden werden. Im Ringen bestanden damahls ihre heroischen und Bewunderung erregenden Verdienste. Achilles ist am Ende des Spiels nichts als ein tapferer Schläger, und Agamemnon hat weiter kein Verdienst, als daß er ein König der Könige ist. Die Griechen scheinen zu Homers Zeiten von Ihren Königen gedacht zu haben, ungefähr wie jetzt die Franzosen von Ihren. [...] Ich will durch diese Anmerkung keinesweges den Homer herunter setzen, und glaube vielmehr, daß ihn keiner von den Dichtern im Ganzen erreicht hat, die nachher gekommen sind, aber von der Seite der grossen und Bewunderung erregenden Charaktere, dünkt mich, haben ihn viele übertroffen (Mendelssohn, 1932: 87).

En la respuesta pueden verse trazos de las ulteriores críticas al esquema “temporal” del teatro corneiliano: Lessing manifiesta su odio por la “dramaturgia francesa” porque enfoca toda la atención de los espectadores hacia el final de las piezas, rebajando las escenas previas al carácter de instancias preparatorias de la sorpresa final. Lessing, aun antes de la aparición de los principales escritos dramáticos didrotianos, indicaba que el verdadero poeta no puede concentrar en el último acto los momentos de mayor emoción y efectividad dramática, sino que debe diseminar a lo largo de la pieza los episodios conmovedores, estableciendo en variados puntos de la trama polarizaciones entre las perfecciones y las desventuras de sus héroes y despertando, por ende, en múltiples ocasiones la compasión. Los intersticios entre los episodios que incitan a la compasión pueden llenarse con escenas vacías, en las que el autor se mostrará tan solo las perfecciones de sus héroes y provocará la admiración de los espectadores.

A continuación, Lessing retoma las formulaciones de Mendelssohn: concede que los efectos de la admiración son lo bastante efímeros para inducir a la virtud; admite, asimismo, que esos efectos deben resolverse con una devolución del control a las facultades cognoscitivas superiores, y que la dilatación injustificada de las ilusiones es el rasgo típico de los individuos fantasiosos. Aun cuando las acciones que llevan a cabo tales *Fantasten*, guiados solo por los impulsos emocionales y sin la guía de la razón, pueden ser beneficiosas, no es posible confiar en una virtud que se deriva de una emoción momentánea antes que de convicciones sustentadas por la racionalidad; por otra parte, teniendo en cuenta que la admiración solo puede inducir a las buenas acciones en circunstancias determinadas, fuera de las cuales

punto existe un acuerdo con el autor del *Laokoon*: “[...]en la teoría de la tragedia [Mendelssohn] casi llegó a colaborar con Lessing’ (Wellek, 1959: 176).

carece de toda validez, son raras e impredecibles las oportunidades con que contarán los *Fantasten* para realizar actos virtuosos. En última instancia, el individuo impulsivo puede encaminarse tanto al vicio como a la virtud, y ha hecho bien Platón en excluir de su república a los poetas que, mediante la exhibición de *untugendhafte Handlungen*, contribuyen a promover la infamia. Es preferible contar con hombres cuya moralidad se deja guiar por preceptos racionalmente fundados: en estos, la *Bewunderung* teatral proporcionará —como había indicado Mendelssohn— una puerta de acceso hacia el conocimiento claro; pero —y aquí la corrección de Lessing— el mérito corresponderá a dicha *cognitio*, antes que a la admiración. Distinto es lo que ocurre con el *Mitleid*: por una parte, este no se encuentra sujeto a circunstancias particulares, sino que “Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben, und nicht in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen” (Mendelssohn, 1932: 93); por otra, la compasión no se disuelve en una instancia superior, ya que sus fines consisten en desarrollar *inmediatamente* el amor por la misma virtud que la razón predica. Y esto es lo que no entendieron los dramaturgos franceses.

Los riesgos de la recaída en la tragedia sublime francesa se evitan mediante una adhesión a los preceptos aristotélicos: la *Poética* demuestra que el placer trágico es resultado de una nivelación entre infelicidad y virtud; al mismo tiempo, señala que el héroe del drama solo puede ser un *Mittelcharakter*, un individuo que, sin ser totalmente virtuoso ni totalmente depravado, ha incurrido en *hamartía* y, por ende, excita nuestra compasión. Solo la combinación exacta de bondad y abyección genera el *Mitleid*: precisamente (hecho que Lessing no dice en forma explícita) porque ese estado intermedio es aquel que la mayor parte del público está en condiciones de experimentar. Aquí puede hallarse una diferencia respecto del héroe épico: dado que este desconoce la *hamartía*, su infortunio procede del *fatum* antes que de una culpa personal, y nada influyen en ello sus buenas o malas cualidades.

No necesitamos subrayar el significado de las sugerencias de Lessing para la emancipación de la subjetividad burguesa en Alemania: no solo buscan estas propuestas democratizar el drama, haciendo que las emociones trágicas prescindan de las diferencias de estamento y formación y apelen a la humanidad en su conjunto; también desean limitar el idealismo de los héroes estoicos y llamar la atención sobre la humanidad sufriente³⁸. No sería inadecuado relacionar con esta “rehabilitación del cuerpo” la interpretación del valor de la *Bewunderung* en los poemas homéricos: es gracias a la admiración que, según Lessing, aprenden los hombres el cultivo de la destreza física; un buen atleta no encontrará jamás una forma más adecuada de enseñar a sus discípulos el mecanismo de los ejercicios físicos, que la sim-

³⁸ No obstante, es preciso tener en cuenta los estrechos límites dentro de los cuales se mueve —a pesar de su innegable audacia— la teoría de Lessing, teoría que se encuentra marcada por la especificidad de las circunstancias alemanas. En tal sentido, señala Wölfel que “Lessings Dramaturgie bezeichnet offenbar eine Stufe in der Entwicklung des bürgerlichen Bewußtseins in Deutschland, wo zwar die möglichen soziopolitischen Implikationen der neuen praktischen Vernunft sich bereits abzuzeichnen beginnen, aber von einem Programm revolutionärer Gesinnung noch nicht die Rede sein kann. Suchen wir den Ort, wo die gesellschaftlichen und politischen Implikationen bereits am sichtbarsten ihre Linien zu erkennen geben, dann müssen wir statt auf Lessings Dramentheorie auf seine dramatische Praxis blicken; und vor diesem Blick problematisiert sich zugleich auch noch einmal das Verhältnis der Affekte Mitleid und Abscheu in Lessing” (Wölfel, 1980: 119).

ple muestra de sus propias habilidades: “admirados” por el ejemplo del instructor, seguirán los alumnos el paradigma que encuentran ante sus ojos. No de otro modo actúa Homero al describir las condiciones de sus héroes: “[Homer] kann leicht [...] geglaubt haben, daß die Bewunderung unsre Körper wohl tapfer und gewandt, aber nicht unsre Seelen tugendhaft machen könne. Achilles, sagen Sie, ist bey dem Homer nichts als ein tapfrer Schläger [...] Er ist aber doch ein bewundernswürdiger Schläger, der bey einem andern den Vorsatz der Nacheiferung erzeugen kann” (Mendelssohn, 1932: 94). Es conveniente considerar la réplica de Mendelssohn: este considera que una propuesta semejante solo puede rebajar la dignidad del héroe, *al basar sus méritos en su existencia física*, a la inversa de lo que cree Lessing, “Der Held muß das moralische Gute ungleich höher schätzen als das physische Gute” (Mendelssohn, 1932: 100 [1.1757]). Estas reflexiones lo conducen a sostener una postura espiritualista:

Wenn Schmerz, Ketten, Sklaverey und Tod mit einer Pflicht streiten, so muß er nicht anstehen, allen diesen Uebeln entgegen zu eilen, um seine Unschuld unbefleckt zu erhalten. Dieser innerliche Sieg, den seine göttliche Seele über den Körper davon trägt, entzückt uns, und setzt uns in einen Affekt, dem keine sinnliche Wollust an Annehmlichkeit beykömmt. Die bloße Bewunderung der körperlichen Geschicklichkeit, die Sie Ihrem Schubkarrenführer noch lassen, ist ohne Affekt, ohne jenes innerliche Gefühl und Wärme der Eingeweide [...] mit welcher wir die Großmuth eines Orestes und Pylades z.E. bewundern (Mendelssohn, 1932: 100-101).

A lo que sucede un nuevo intento por dar cuenta de la *Bewunderung* a partir de Baumgarten: el hecho de que la finalidad esencial de la tragedia *no* sea el perfeccionamiento moral del pueblo, se deduce de la vinculación del arte y la literatura con las facultades inferiores del conocimiento; solo a la razón corresponde, como uno de sus cometidos esenciales, la consideración del bien moral; una pieza dramática puede ofrecer una representación estéticamente perfecta sin que la moral subyacente se encuentre en consonancia con las determinaciones de la razón. Por otra parte, del mero carácter ilusorio de las obras trágicas se deduce su relación con la *anschauende Erkenntnis*, antes que con el conocimiento simbólico: por tanto, sus efectos (y entre ellos se encuentra la compasión) no pueden ser *inmediatamente* beneficiosos, para lo cual necesitarían antes de la sanción del juicio racional. En síntesis: la postura de Mendelssohn implica un retroceso frente a las posiciones de Lessing, en la medida en que propone preservar la subordinación de la esfera de los sentimientos a las determinaciones de la razón abstracta; el designio de su rival es, en cambio, colocar en lugar de la razón legislativa una facultad sensible cuyo efecto alcanza (y mejora) con idéntica aptitud al conjunto de los hombres. Hasta aquí tenemos una imagen de Mendelssohn que resulta, quizás no errónea, pero sí, al menos, incompleta: para obtener una imagen más cabal deberíamos apoyarnos en otros elementos, a fin de descubrir en él, junto al “heredero” de la *tragédie classique*, también al precursor de las posteriores teorías burguesas de la sublimidad.

5. Burke en Alemania: el efecto de la *Philosophical Inquiry* sobre Lessing y Mendelssohn

La *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke ha ocupado un lugar importante en las discusiones epistolares mantenidas por Lessing y Mendelssohn en

torno a la fundamentación de la estética; el autor del *Laokoon* no veía en ese tratado una solución satisfactoria a la problemática de lo bello y lo sublime, pero sí le atribuía el mérito de reunir los puntos esenciales de la discusión. De ahí que se propusiera traducirlo y anotarlo, aunque expresando los puntos de divergencia en una introducción. El proyecto no llegó a realizarse; todo lo que poseemos son unas pocas páginas en las que se resumen y discuten algunos conceptos sugeridos por la lectura de Burke³⁹. Distinto es el caso de Mendelssohn, quien no solo leyó la *Philosophical Inquiry* con aprobación, sino que además integró ciertas ideas del tratado a su propia teoría; más aun: es la lectura de Burke la que lo induce a modificar su propia concepción de lo sublime, tal como la había desarrollado poco antes en las “*Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften*” (1757), publicadas en el segundo volumen de la *Bibliothek der schönen Wissenschaften* de Nicolai. Aquí, lo sublime aparecía identificado con aquella cualidad de un objeto que, elevada al más alto grado de perfección, es susceptible de provocar admiración; en tal sentido, la sublimidad no es otra cosa que el grado más alto de excelencia, sin que se añadan a la definición otras cualidades positivas y diferenciales. En la reseña del *Abhandlung über das Erhabene* de Curtius –publicada tres años después de la aparición de las “*Betrachtungen*”–, como también en la *Rhapsodie über die Empfindungen* (1761), Mendelssohn coloca a lo sublime en relación con lo inconmensurable [das Sinnlichunermessliche] (categoría procedente de Burke), y deduce de esa categoría tres clases de elevación: la primera de ellas es la grandeza [das Große], tal como la representan las perspectivas ilimitadas que la percepción humana procura en vano abarcar, o aquellas obras artísticas que, sin reproducir aquella infinitud, provocan en el espectador un estado de inquietud que se aproxima a lo inconmensurable. Para explicar esta grandiosidad artística, Mendelssohn echa mano a un ejemplo de Burke: una dilatada hilera de columnas, tan semejantes entre sí y tan simétricas en su disposición que crean en el observador la ilusión de una repetición indefinida, despiertan en el ánimo una vertiginosa sensación de inmensidad, en la que puede verse un *analogon* de la ilimitada vastedad de la naturaleza⁴⁰. A la infinitud de la grandeza se suma, como un segundo grado de elevación, lo inconmensurable de la fuerza [das Unermessliche der Stärke], lo que no solo se encuentra relacionado con el poder [Macht], sino también con la grandeza moral; Mendelssohn aclara que las representaciones de *das Starke* se caracteri-

³⁹ Cf. “*Bemerkungen über Burke’s Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*”, Lessing, 1973: VIII, 511-516.

⁴⁰ Cf. la descripción de este mismo efecto en Burke: “[...]let us set before our eyes a colonnade of uniform pillars planted in a right line; let us take our stand in such a manner, that the eye may shoot along this colonnade, for it has its best effect in this view. In our present situation it is plain, that the rays from the first round pillar will cause in the eye a vibration of that species; an image of the pillar itself. The pillar immediately succeeding increases it; that which follows renews and enforces the impression; each in its order as it succeeds, repeats impulse after impulse, and stroke after stroke, until the eye, long exercised in one particular way, cannot lose that object immediately; and, being violently roused by this continued agitation, it presents the mind with a grand or sublime conception. But instead of viewing a rank of uniform pillars, let us suppose that they succeed each other, a round and a square one alternately. In this case the vibration caused by the first round pillar perishes as soon as it is formed: and one of quite another sort (the square) directly occupies its place; which, however, it resigns as quickly to the round one; and thus the eye proceeds, alternately; taking up one image, and laying down another, as long as the building continues. From whence it is obvious, that, at the last pillar, the impression is as far from continuing as it was at the very first; because, in fact, the sensory can receive no distinct impression but from the last;

zan por una variedad mayor que la mera grandiosidad, a la que superan. De todos modos, la superación conserva las virtudes del grado precedente, según lo demuestra la designación de “grandeza intensiva” [intensive Grosse] que emplea Mendelssohn para definirlo; pero, a su vez, también *das Starke* puede ser trascendido, y eso ocurre en el tercer nivel, al que se identifica específicamente con *das Erhabene* identificándolo, a la vez, con la perfección en la fuerza [das Starke in der Vollkommenheit]. Es así que Mendelssohn (intentando reconciliar a Burke con Baumgarten) define a lo sublime como aquella perfección sensitiva [das sinnlich Vollkommene] que el arte proporciona, y que permite excitar en los espectadores la admiración [das Bewunderung]. Los tres momentos de lo sublime coinciden en representar experiencias complejas, en las que concurren los sentimientos de placer y displacer [Lust und Unlust] y Braitmaier hace bien en señalar que, si bien este análisis deriva de Burke, constituye, no obstante, una anticipación de la descripción kantiana de lo sublime⁴¹. El ejemplo en el que Mendelssohn se basa para explicar el sentimiento dúplice de lo sublime es la perfección divina: al pensar en ella, el hombre siente un desencanto, puesto que compara la soberana majestad celestial con la indignidad de la condición humana; sin embargo, al desencanto se asocia el deleite que inspira la ponderación de esa excelitud; de esto resulta aquella sensación híbrida que Mendelssohn designa como *Bewunderung*, y que podríamos identificar, empleando palabras de Mendelssohn, con un *heiliges Schauern*.

Aquí puede verse tanto la ambigua situación histórica como la imprecisión ideológica de Mendelssohn, en quien conviven elementos del contenidismo precedente con atisbos del posterior formalismo kantiano: en efecto, si en su teoría asoman rasgos que preanuncian la *Kritik der Urteilskraft*, también persisten restos de la “primacía del contenido” proclamada por Boileau o por los suizos⁴². Prueba de este carácter transicional es el confuso proceder de Mendelssohn frente a una de las clasificaciones ensayadas por él para dar cuenta de lo sublime: nos referimos a la distinción entre lo sublime del objeto [das Erhabene des Gegenstandes] y lo sublime de la representación [das Erhabene der Darstellung]⁴³. La primera categoría incluye tanto a las cir-

and it can never of itself resume a dissimilar impression: besides, every variation of the object is a rest and relaxation to the organs of sight; and these reliefs prevent that powerful emotion so necessary to produce the sublime” (Burke, 1963: 113).

⁴¹ “Indem Mendelssohn hier die beiden Momente in der Empfindung des Erhabene, das positive und negative, die Lust und die Unlust auf Grund der Burkeschen Anregung gleichmäßig betont, kommt er der späteren Kant-Schillerschen Auffassung näher, als selbst Kant in seiner Schrift über das Schöne und Erhabene, die Brandis sehr mit Unrecht über die Mendelssohnsche Abhandlung stellt” (Braitmaier, 1972: II, 173).

⁴² Otra buena muestra de esta oscilación la ofrece la vacilación a la hora de determinar el progreso en el desarrollo de las facultades humanas; tal como señala Godel, en Mendelssohn, “Der Mensch kann im Lauf seines Lebens eine abschließenden, endgültigen Zielpunkt nicht erreichen, doch ist jeder Schritt in der Entwicklung des Einzelmenschen ein Schritt zur Entfaltung seiner Fähigkeiten und somit Teil seiner Bestimmung. Diese auch inhaltlich zu erkennen, ist wiederum nicht Sache des Menschen selbst. Insbesondere die Debatte zwischen Mendelssohn und Thomas Abbt fokussiert die Frage der Erkennbarkeit der Bestimmung. Die theologische Provenienz der Diskussion [...] spiegelt sich in Mendelssohns Einbeziehung der Weiterentwicklung nach den Tod: Die Bestimmung des Menschen weist nach Mendelssohn über alle innerweltlichen Möglichkeiten hinaus. Die Fortsetzung dieses Ausbildungsprozesses im Jenseits steht aber auch bei Mendelssohn schon unter der Prämisse, daß auch jede Lebensäußerung des Menschen den Willen Gottes erfülle und demnach sinnträchtig sei” (Godel, 2002: 572-573).

⁴³ En esta distinción se apoyará Sulzer para distinguir lo esencialmente sublime [das wesentlich Erhabene] —en que la grandeza reside en el propio objeto— de lo accidentalmente sublime [das zufällig Erhabene] —donde la sublimidad resulta del tratamiento del artista—: “Nun ist auch noch zu bemerken, daß ein Gegenstand entweder durch seine innerliche Größe erhaben ist, oder daß er durch die besondere Weise, wie er vorgestellt wird, seine Größe bekommt; jenes könnte man das we-

cunstances externas —riqueza, suntuosidad, prestigio, poder— capaces de conceder magnificencia, como a las cualidades morales por las que los hombres sublimes se colocan por encima del vulgo. Es fuerte la semejanza entre esta “moral sublime” y las condiciones del código heroico a las que se sujetan los héroes cornilleanos; más todavía cuando Mendelssohn propone que el héroe se eleve hasta la elevación ética a través del desafío a las condiciones externas y al *fatum*: apoyándose en Séneca (*De prov.* 2), afirma que la contemplación de un hombre virtuoso que, en lucha con el destino, es capaz de abandonarlo todo con tal de conservar su virtud, es un espectáculo reconfortante para los mismos dioses: “Wenn der Künstler uns durch seine Zauberkraft in eine solche Gemüthsverfassung setzen kann; so hat er den Gipfel seiner Kunst erreicht, und den würdigsten Bestimmungen der schönen Künste Genüge gethan” (Mendelssohn, 1994: 214). Hasta aquí, no parece haber ningún rastro de formalismo: la admiración que el espectador experimenta (tal como ocurría en Boileau, en los suizos o en Baumgarten) no emana de la diestra labor del artista, sino de la propia grandeza de la moral heroica; la excelsitud está en el objeto antes que en su representación estética, y es consecuente, pues, que se afirme que la *Bewunderung* solo es provocada por la sublimidad moral. Pero Mendelssohn da un paso más que sus predecesores, y postula la existencia de una *sublimidad estética* diferenciable de la moral.

En lo sublime de la representación, la grandeza radica en la maestría por la que el artista arrebatada, extasia a sus espectadores: la elevación no irradia del objeto, sino del talento del orador o del poeta, y en tal manera que a menudo este último despierta el entusiasmo del auditorio mediante la representación de un asunto corriente o indigno. Así, una descripción que, en condiciones ordinarias, solo hubiese obtenido la calificación de bella, se eleva, por virtud de sus destrezas artísticas, hasta el nivel de la sublimidad (esta afirmación está en consonancia con la anterior convicción de Mendelssohn de que la sublimidad es solo un grado más alto de la belleza)⁴⁴. El ejemplo paradigmático que Mendelssohn evoca para explicar esto es la exaltada descripción de la sintomatología amorosa desplegada en el fragmento 31 de Safo. Ya ‘Longino’ (*De Sublimitate* 10,2) se había apoyado en el mismo pasaje para ilustrar la trascendencia que poseen la correcta selección y combinación de

sentlich Erhabene, dieses das zufällige nennen. Es gibt Dinge, die wir nur geradezu erkennen oder empfinden dürfen, um sie zu bewundern. Wer sich einen Begriff von dem Weltgebäude machen kann, wird gewiß das Erhabene darinn fühlen. So wird man auch bey jeder Aeußerung einer hohen Sinnesart, wenn man sie nur zu empfinden vermag, in eine Art des Entzükens gesetzt; und jede große schreckhafte Begebenheit macht bestürzt, wenn man sie nur, wie sie ist, sieht oder erzählten höret. Aber eine Vorstellung, die man sehr oft, ohne merkliche Wirkung davon zu empfinden, gehabt hat, kann uns in einem Licht, oder in einer Wendung gezeigt werden, wo sie den lebhaftesten Eindruck macht. So sind die schon angeführten Vorstellungen von der Ewigkeit und von der unermeßlichen Größe Gottes. Den obschon beyde Gegenstände an sich groß sind, so ist es sehr schwer sich ihre Größe mit einiger Klarheit vorzustellen: dazu hat uns das Genie des Dichters geholfen. So ist es eine gemeine, uns sehr wenig rührende Wahrheit, daß die Grössen der Erde so wie gemeine Menschen starblich sind; aber sie nähert sich dem Erhabenen, wenn Horaz sie also ausdrückt (Sulzer, 1792: 102). La polaridad que establece Sulzer participa de las mismas ambigüedades que aparecen en la de Mendelssohn: en efecto, si la aseveración de que la sublimidad esencial reside en el objeto parece presuponer la prioridad del contenido, la creencia en que la auténtica elevación estética deriva ante todo de la maestría del artista parece implicar una nueva recaída en el formalismo.

⁴⁴ Braitmaier protesta —y con razón— que la concepción de lo sublime como una instancia más noble de la belleza, entra en contradicción, a pesar de todos los esfuerzos conciliadores de Mendelssohn, con los intentos, incitados por Burke, por determinar las cualidades específicas de la sublimidad. En efecto, al identificar ingenuamente la sublimidad de la expresión con la mera destreza artística, se incurre en una confusión flagrante, común en la época, pero que eliminará más tarde la *Crítica* kantiana: “Mendelssohn verwechselt hier das Pathetische mit dem Erhabenen” (Braitmaier, 1972: II, 176).

los sentimientos cuando se busca elevar hasta el éxtasis a la audiencia, aunque en ningún momento se sugiere que la “locura amorosa” descrita por Safo resulte indigna de la poesía elevada. En esto, el espiritualismo de Mendelssohn supera al de ‘Longino’, sobre todo cuando afirma que los “tiernos sentimientos” descritos en la oda solo devienen sublimes gracias a la verdad y vivacidad que les imprime el arte de Safo: no es la materia, sino la forma la que confiere nobleza. Pero cuando la primacía del contenido es relevada por la de la técnica artística, se incurre en una idéntica medida en desmesura espiritualista: en lo sublime de la representación (y hemos advertido un anticipo de esto en la *Einbildungs-Kraft* bodmeriana) la labor formal del artista sirve solo para realzar la ruindad del mundo de la materia y de los sentidos. Frente a estas observaciones, los comentarios acerca de la “sublimidad del modo de pensar” [das Erhabene der Gesinnung] pueden parecer otro retorno a Corneille: sobre todo porque el término es acuñado para aludir a las elevadas expresiones de las “almas heroicas”, en quienes el *ethos* noble se ha convertido en segunda naturaleza. En tales personalidades, es frecuente encontrar manifestaciones sinceras y carentes de afectación del propio sentir, cuya simplicidad inspira embriaguez en los oyentes: así puede verse, ante todo, en ciertos monólogos llenos de *magnanimitas* Mendelssohn invoca aquí el ejemplo de los soliloquios de Yocasta y Edipo en la tragedia sofoclea, contrarios a la afectación de los monólogos compuestos por un Séneca: “Man siehet, je brausender die Worte, desto kälter bleibet das Herz; denn wir fühlen es, daß wir den stolzierenden Dichter, und nicht den unglücklichen *Oedip* hören” (Mendelssohn, 1994: 222). En este género de elevación encuentra Mendelssohn la más alta expresión de lo sublime, y aquí nos sentimos retrotraídos, no ya solamente a la teoría de los suizos o a la de Baumgarten, sino, todavía más, al propio aristocratismo corneilleano. La reluctancia de Lessing para plegarse a tales posiciones ofrece un testimonio de lo bien que supo comprender las implicancias sociales y culturales de esta exaltación de la admiración y de la *sublinitas*.

CAPÍTULO VIII

LO SUBLIME EN IMMANUEL KANT (1724–1804):

LA AUTONOMIZACIÓN DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

Y EL CORONAMIENTO DE LA TRADICIÓN ESPIRITUALISTA.

NACIMIENTO DE ‘LO SUBLIME TECNOLÓGICO’

1. La marginalidad de lo sublime

Uno de los detalles más llamativos en la *Kritik der Urteilskraft* (1790) es el exiguo lugar concedido a la investigación de lo sublime. La “Analytik des Erhabenen” ocupa aproximadamente la mitad del espacio acordado al análisis de la belleza; y la desproporción se acentúa por el hecho de no hallarse lo sublime en relación armónica con el juicio de gusto. A la pregunta de por qué se ha reservado para lo sublime un lugar tan subsidiario dentro de la economía de la tercera crítica, podría responderse apuntando que dicha experiencia no contribuye al propósito general de la obra, es decir: a la reconciliación del conocimiento teórico con la praxis moral, o –dicho más rotundamente– de la naturaleza con la razón¹. Marca de diferendo y oposición, lo sublime reabre las escisiones entre la primera y la segunda críticas que se había intentado subsanar a través del juicio de gusto. El propio Kant destaca que el confinamiento de la teoría de la *sublimitas* al papel de mero apéndice del análisis del *Geschmacksurteil*, responde a que las ideas de lo sublime están separadas del principio de la finalidad de la naturaleza; y en la postulación de dicho principio se fundaba la aptitud de la capacidad de juzgar para establecer una mediación entre la filosofía teórica y la práctica. Tal como se afirma en la “Introducción” a la *Kritik der Urteilskraft* (1790)

Das, was diese a priori und ohne Rücksicht auf das Praktische voraussetzt, die Urteilskraft, gibt den vermittelnden Begriff zwischen den Naturbegriffen und dem Freiheitsbegriffe, der den Übergang von den reinen theoretischen zur reinen praktischen, von der Gesetzmäßigkeit nach der ersten zum Endzwecke nach dem letzten möglich macht, in dem Begriffe einer Zweckmäßigkeit der Natur an die Hand (Kant, 1990: § IX, 34).

La idea de una finalidad en la naturaleza suscita la ilusión de una realidad material “humanizada” o, al menos, inteligible en términos humanos: los paisajes hermosos parecen hablarnos figuradamente, se dirigen a nosotros en una escritura cifrada [Chiffreschrift] que imaginamos urdida para cautivarnos, aun cuando su sentido nos resulte enigmático². Por esta capacidad del paisaje para adaptarse a nuestra subjetividad, la naturaleza aparece ante nuestros ojos, en lo bello, como aquel sitio en el que podemos descubrir un hogar genuino: en su plenitud de formas, los escenarios naturales *bellos* despiertan la ilusión

¹ Cf.: “[...]cet effort [i.e., el análisis kantiano de lo sublime] n’apportera aucune contribution au projet général de réconciliation de la nature et de la liberté, c’est-à-dire d’unification de la philosophie. Dans la seconde Partie de la troisième *Critique*, la téléologie ne fera, non plus, aucun usage, du moins explicite, des résultats de l’analyse du sentiment sublime. Il n’est pas difficile de comprendre pourquoi. La violence sublime est comme la foudre. Elle court-circuite la pensée avec elle-même. La nature, ou ce qui en reste, la quantité, ne sert qu’à fournir le mauvais contact d’où jaillit l’étincelle. La machine téléologique saute” (Lyotard, 1991: 74).

de haber sido creados para el hombre; a nuestra contemplación desinteresada, ellos parecen devolver sus *regards familiers*. Nada de esto ocurre en lo sublime: la naturaleza salvaje nos amenaza y repele, y busca demostrar con ello que nuestro destino se encuentra en una esfera distinta de la sensible; en este sentido, la definición de la “Analytik des Erhabenen” como un cuerpo extraño dentro de la *Kritik der Urteilskraft* es tan legítima como su caracterización en cuanto punto de transición entre lo sensible y lo suprasensible³. La experiencia de la sublimidad consigue casi trascender el ámbito de la estética y elevarse hacia el ámbito de la razón, hacia la moralidad, para la cual aquella provee un *analogon*, en la medida en que el bien moral, afirma Kant, no debe ser representado como bello, sino como sublime⁴.

Pero, una vez justificada la marginalidad de la analítica de lo sublime, subsiste la pregunta sobre si el relegamiento es producto del desdén o de la indiferencia de Kant frente a esa experiencia estética, o si no deberá verse en él, por el contrario, la confirmación de la superioridad de lo sublime frente a la “mera” belleza. En torno a este punto existen discrepancias: según ciertos críticos, Kant se vio compelido a incluir en la *Kritik der Urteilskraft* una “Analytik des Erhabenen” solo a causa del interés suscitado por la *sublimitas* en el pensamiento y en la sensibilidad contemporáneas, aun cuando el filósofo sería consciente de la imposibilidad de conciliar las cualidades de lo sublime con las conclusiones extraídas del análisis del juicio de gusto (y, por ende, con la tercera crítica en general)⁵. Esta versión contrasta con el énfasis puesto por Lyotard, Nancy o Lacoue-Labarthe en destacar la importancia del análisis de lo sublime, no ya en el marco de la *Kritik der Urteilskraft* o en el de la estética kantiana, sino dentro de la evolución de la teoría moderna de la literatura y del arte. En particular, Lyotard ha dedicado un trabajo de años (cuyos frutos se exponen en una amplia variedad de libros, entrevistas y artículos) al esclarecimiento, comentario y reinterpretación de la exigua “Analytik des Erhabenen”: incluso si se dejan de lado los presupuestos ideológicos de esas interpretaciones, podrá pensarse que la relativa indiferencia del crítico francés hacia el análisis del juicio de gusto supone ya una deformación del pensamiento kantiano. Pero una caracterización semejante sería igualmente culpable de exageración: es verdad que las exégesis de Lyotard no dan suficiente cuenta de la marginalidad de la “Analytik des Erhabenen” (de su estatuto de “mero apéndice” respecto de la consideración mucho más extensa dedicada al *Geschmacks-*

² “L’esprit sent une quasi-finalité dans ces messages muets que sont les paysages, une quasi-intentionnalité, une quasi-régularité” (Lyotard, 1991: 221)

³ “Traditionellerweise neigt man zu der Interpretation, daß die Analytik des Erhabenen, obwohl zunächst nur als Anhang eingeführt, schließlich die Vollendung von Kants Anliegen darstelle, eine Brücke zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen zu bauen. Da es beim Gefühl des Erhabenen um eine Vermittlung zwischen der Vernunft und der Einbildungskraft geht, wäre damit die Überbrückung einer Kluft möglich” (Peña Aguado, 1994: 39).

⁴ “Hieraus folgt, daß das intellektuelle, an sich selbst zweckmäßige (das Moralisch-) Gute, ästhetisch beurteilt, nicht sowohl schön als vielmehr erhaben vorgestellt werden müsse, so daß es mehr das Gefühl der Achtung (welches den Reiz verschmährt) als der Liebe und vertraulichen Zuneigung erwecke” (Kant, 1990: § 29, 119).

⁵ “Der Gedanke, daß der Einfluß seiner Zeit Kant zur Aufnahme des Erhabenen in die Kritik des Geschmacks brachte, ist naheliegend. Man könnte einige Kommentare Kants als Hinweis dafür verstehen, daß er zunächst die besondere Problematik des Erhabenen erkannte, und schließlich das Erhabene nach dem Schema des Geschmacks darzustellen versuchte,

urteil) y que en ese sentido pueden ser acusadas de unilateralidad, pero también es cierto que el “*bloßer Anhang*” revela una fascinación de Kant por lo sublime, en la medida en que la sublimidad, al exceder los límites de lo sensualmente representable, no supone un acuerdo de la imaginación con el mero entendimiento, sino con la razón misma. Kant coloca a la sublimidad por encima de lo bello, lo cual sin embargo no deja de ser consistente con el papel subsidiario que aquella juega en la tercera crítica. Por cuanto, al revelar la impotencia de la imaginación para comprender lo desmesurado, incita al espectador a abandonar la captación del mundo exterior y a replegarse hacia la interioridad del espíritu, la *sublimitas* nos reenvía al pensamiento dualista, y a la discordia entre naturaleza y razón que Kant solo se había intentado recubrir, artificial e ilusoriamente, por medio del juicio de gusto. Esto remite a la función que Kant asigna a lo bello, consistente en establecer una reconciliación ilusoria entre la esfera del conocimiento y la de los principios morales; el hecho de que, según mostraremos, el juicio estético sublime represente una experiencia comparativamente elitista frente a la que comporta el *Geschmacksurteil*, depende de la intolerancia de aquel frente a la ficticia reconciliación con lo natural propiciada por la belleza. Solo un espíritu educado en el dominio de las inclinaciones instintivas es capaz, según Kant, de tolerar una perfección estética que no se sustenta en la gratificación de los sentidos, sino en la subordinación del mundo material bajo el inteligible; el *Pöbel* (al que amedrenta la representación de lo informe), solo puede contentarse con la satisfacción inmediata que provee la contemplación de la belleza. Como en los suizos, como en Pyra, también aquí conserva lo sublime una espiritualizada *high seriousness* por la que logra aventajar a la belleza; pero, entonces, una vez más debemos preguntarnos cómo se justifican la brevedad y la relativa inconexión de la “*Analytik des Erhabenen*”.

Podría sugerirse que la postulación de un juicio estético apoyado en lo incorpóreo e informe; separado del *sensus communis* tanto como del anclaje en la realidad externa; emparentado con las leyes morales y ligado al desprecio de la naturaleza, tenía que representar una amenaza para la concreción artística y conducir a la exaltación de la *ratio* suprasensible. Observación acaso apropiada, pero que no parece haber guiado prioritariamente las elecciones kantianas; lo esencial es que la no mitigada franqueza de lo sublime, su reluctancia a ocultar la violencia ejercida sobre la naturaleza externa e interna y su entusiasmo, al contrario, en celebrarla y exhibirla, hacen de ella una herramienta capaz de concitar la oposición de los hombres “no ilustrados”, que solo experimentan temor [Angst] ante ella, pero también la de los demasiado sagaces, quienes no dejan de advertir el peligro inherente al sacrificio de la realidad natural. Kant es consciente de que la sublimidad no obtiene una adhesión inmediata: para gozar de ella, es necesario haber sido ganado primeramente para la causa de la ley moral (la doctrina en la que se es-cuda la opresión de la naturaleza); por ende, solo será razonable reservarla para las instancias de excep-

excepción, una transitoria pero servicial alternativa frente a la “demasiado pacífica” vida corriente. Tal vez sea más ajustado modificar los términos del problema, puesto que la distancia que separa a la guerra de la paz, y, por lo tanto, la que media entre lo sublime y lo bello, no es en Kant tan considerable como podría pensarse de antemano; tal vez, entonces, resulte más sensato analizar la paz, no ya como pura ausencia de tensiones, sino como una “solución de compromiso”, en que las disensiones fundamentales y constantes del género humano (ante todo, la que divide a naturaleza y razón) han sido transitoriamente acalladas. En Kant, la “pacífica” belleza es poco más que una ficción destinada a recubrir las contradicciones siempre vigentes; desde esta perspectiva, resultan insatisfactorios los periódicos intentos de subsumir lo sublime kantiano bajo la rúbrica más general de la belleza³⁴⁴. No sería insensato postular lo contrario: si la paz no es otra cosa que una tregua provisional, un cese artificial de las hostilidades entre el reino de los fines y el de los imperativos morales, acaso debamos contemplarla como a instancia mitigadora frente a las menos frecuentes coyunturas en que logra manifestarse la violencia desnuda; la paz, dicho de otro modo, es hija de la guerra, de un modo análogo a cómo la coerción engendra y engloba al consenso. Y en un sentido casi literal, puesto que, como subraya Eagleton, el origen de los mecanismos consensuales se encuentra en la violencia. Así es que en el ocultamiento (pero no en la anulación) del dominio de la naturaleza está el origen de lo bello; o, como indica Caygill: “To be at home in nature we first have to master it, to bring it under dominion, and then to efface our violence” (Caygill, 1989: 347); correlativamente, lo sublime procede de una súbita revelación de las escamoteadas tensiones (“The sublime is the proportion of the beautiful without this effacement, the fear and trembling of violent appropriation”, Caygill, 1989: 347). Kant, que comprendía que el apó-

³⁴³ “Diejenige, welche beiderlei Gefühl in sich vereinbaren, werden finden: daß die Rührung von dem Erhabenen mächtiger ist wie die vom Schönen, nur daß sie ohne Abwechslung oder Begleitung der letzteren ermüdet und nicht so lange genossen werden”; Kant agrega, en una nota a este pasaje: “Die Empfindungen des Erhabenen spannen die Kräfte der Seele stärker an und ermüden daher eher. Man wird ein Schäfergedicht länger in einer Folge lesen können als Miltons verlorenes Paradies und den de la Bruyere länger wie den Young. Es scheint mir sogar ein Fehler des letzteren als eines moralischen Dichters zu sein, daß er gar zu einförmig im erhabenen Tone anhält; denn die Stärke des Eindrucks kann nur durch Abstechungen mit sanfteren Stellen erneuert werden” (Kant, 1968: 829-830).

³⁴⁴ Así ocurre, por ejemplo, con Peña Aguado: “Demzufolge wird die Theorie des Erhabenen aus der Ästhetik Kants immer weiter ausgeschlossen und gewissermaßen durch die Theorie des Schönen absorbiert [...] Das Erhabene verliert seine Identität und wird dem Schönen subsumiert. Diesen Identitätsverlust konnte man bereits in der *Kritik der Urteilskraft* ahnen - der

crifo funcionamiento consensual de la sociedad burguesa demanda el ocultamiento de la violencia necesaria para la instauración de la ley, no ignoraba que esa misma violencia puede, bajo ciertas circunstancias, despertar la admiración o el respeto de los sojuzgados: es esta certeza la que lo conduce a atribuir una mayor sublimidad al Jefe del Ejército por comparación con el hombre de Estado³⁴⁵. La estética kantiana, según veremos al final de esta sección, además de apoyarse en metáforas militares, encierra una sutil estetización de la guerra. Lo sublime consiste, pues, en la revelación de una *enérgeia* que en condiciones habituales se encuentra disimulada por el refinamiento y la urbanidad. Acaso en la asociación de lo sublime con la *simplicidad* (con la que Kant se integra a la tradición precedente) debamos encontrar la prueba más concluyente a favor del carácter de ilusoria distracción que posee la belleza:

Einfalt (kunstlose Zweckmäßigkeit) ist gleichsam der Stil der Natur im Erhabenen, und so auch der Sittlichkeit, welche eine zweite (übersinnliche) Natur ist, wovon wir nur die Gesetze kennen, ohne das übersinnliche Vermögen in uns selbst, was den Grund dieser Gesetzgebung enthält, durch Anschauen erreichen zu können (Kant, 1990: § 29, 123).

De momento, pasaremos por alto la afinidad entre la *sublimitas* y la “segunda naturaleza” suprasensible; nos interesa detenernos en esta tácita oposición entre simplicidad y “arte”. Así como lo sublime es simple y carente de artificio, la belleza consiste en una práctica del engaño a través de *ornamenta*, sustancias para que el sujeto perciba como verosímil el ficticio acuerdo entre naturaleza y racionalidad. Pero la sencillez estética de lo sublime (que encierra un artificio) no debe confundirse con la *simplicitas* de las leyes morales: la ausencia de adornos propia de la sublimidad es *un analogon* del imperativo moral. Podría decirse que lo sublime no implica tanto la simplicidad misma cuanto *la estetización de la simplicidad*.

En vista de lo anterior, podrá comprenderse el componente de verdad y el de distorsión inherentes a las dos posiciones que hemos enfrentado al comienzo; es decir: la de quienes minimizan el valor de la teoría kantiana de lo sublime dentro de la última crítica y la de aquellos que exaltan el valor de la sublimidad kantiana. En contra de lo propuesto por Peña Aguado, lo sublime extrae su mayor importancia del misterio y la ubicuidad: el papel aparentemente episódico, pero en verdad capital que juega la violencia en la dinámica habitual de la sociedad, es proporcional al exiguo pero trascendente espacio conferido a la “Analytik des Erhabenen” dentro de la *Kritik der Urteilskraft*.

2. Lo sublime en las *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*

Nuestros últimos comentarios exigen ciertas precisiones. Ante todo, es preciso admitir que el entusiasmo inmoderadamente espiritualista por lo sublime solo puede atribuirse a la estética madura de

Bereich des Schönen war so angewachsen, daß er das zunächst dem Erhabenen zugehörige Feld kontaminierte” (Peña Aguado, 1994: 66-67).

³⁴⁵ “[...] mag man noch soviel in der Vergleichung des Staatsmanns mit dem Feldherrn über die Vorzüglichkeit der Achtung, die einer vor dem anderen verdient, streiten; das ästhetische Urteil entscheidet für den letzteren” (Kant, 1990: § 28, 108-109).

Kant, quien inicialmente había discernido un valor positivo en los encantos de la “Venus terrena”. Al trazar la evolución de la estética kantiana previa a la *Kritik der Urteilskraft*, Bäumler presenta al filósofo como una tardía personificación del *bel esprit*: amante de la conversación y de los hábitos corteses, experimentado en el ejercicio del *Witz* y de las buenas maneras, Kant parece constituir la encarnación del *bon goût* entre la intelectualidad alemana⁹. Esta imagen aflora en el retrato legado por Herder, quien tuvo la oportunidad de conocer de cerca al filósofo años antes de que este emprendiera la composición de las tres *Críticas*¹⁰. La descripción diverge intensamente de la imagen del pensador ascético y ermitaño, metódico y abstraído de la realidad tangible que logró imponerse como versión hegemónica ya en los años subsiguientes a la muerte de Kant. Uno de los factores principales en la gestación de la *Kant-Legende* es el influjo que han ejercido las “biografías contemporáneas”: con ello hacemos referencia a las célebres (y populares) “vidas” de Kant compuestas por Borowski, Jachmann y Wasianski, basadas en el contacto directo con el filósofo y publicadas inmediatamente después de la muerte de este. Escritas por teólogos, estas biografías han presentado a Kant como un “pietista ilustrado”, subrayando los rasgos quietistas y ultramundanos, y escatimando las alusiones a la vida precedente. El hecho de que Herder haya conocido a un Kant más joven ayuda a poner en claro que los comentarios elogiosos por parte del autor de *Kalligone* anticipasen feroces ataques al autor de las críticas.

Estos comentarios se basan en detalles circunstanciales de la vida de Kant, y no es posible extraer de ellos inferencias concluyentes. Pero sí ayudan a determinar una orientación en el pensamiento kantiano, una creciente complacencia en los sentimientos asociados con la sublimidad, correlativa del desencanto por la vida ordinaria; el propio Kant habla, en la *Kritik der Urteilskraft*, de una especie de “misantrópía filantrópica” que domina a los buenos espíritus al aproximarse la vejez, y que, sin excluir la benevolencia, conlleva sin embargo el deseo de apartarse de la sociedad de los hombres y ampararse en la interioridad¹¹. Charlotte Bühler ha considerado las críticas kantianas como “producciones de vejez”, con lo que resultaría posible reconstruir, a partir de las tres grandes obras, la fisonomía de un hombre que ha dejado atrás “[die] mondänerer Periode seines Leben”, período en el que había buscado desplegar “eine gewisse Galanterie” y gozar de los placeres de la vida social, para instalarse en una intimidad estudiosa y erigir esa filosofía que Nietzsche ha caracterizado como “königsberger Chinesentum”¹².

⁹ “Zeitgenossen berichten übereinstimmend von der ungewöhnlichen Feinheit des Herzens, die Kant in gesellschaftlichen Umgang an den Tag legte. ‘Geschmackvolle Leichtigkeit’ und ‘gesellige Biagsamkeit’ des Benehmens, das sich immer auf den Ton der jeweiligen Gesellschaft zu stimmen wusste, wird ihm nachgerühmt. Er schätzte die Geselligkeit; ihre Bedeutung für die Gesellschaft ist das beste, war er den ‘Frauenzimmern’ nachzurühmen weiss” (Bäumler, 1974: 257).

¹⁰ En la 29ª de las *Briefe zu Beförderung der Humanität*, Herder desarrolla una imagen de Kant que se aviente con lo que estamos diciendo.

¹¹ “[...] gibt es eine (sehr uneigentlich sogenannte) Misanthropie, wozu die Anlage sich mit dem Alter in vieler wohldenkenenden Menschen Gemüt einzufinden pflegt, welche zwar, was das Wohlwollen betrifft, philanthropisch genug ist, aber vom Wohlgefallen an Menschen durch eine lange traurige Erfahrung weit abgebracht ist” (Kant, 1990: § 29, 124).

¹² Cf. Bühler, 1959: 115 ss.

Si se atiende a esta evolución de Kant hacia el espiritualismo, las *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) encierran especial interés, puesto que, sin desplegar el inmoderado espiritualismo de la *Kritik der Urteilskraft*, revelan anticipos de las posteriores posiciones, a la vez que condensan los más importantes rasgos de la tradición de la “sublimidad espiritualista” alemana. Un mérito del opúsculo consiste en haber reunido en breve síntesis las más diversas propiedades que en la época se atribuía a la sublimidad. El análisis de Kant, más allá del principio subjetivista, heredado del empirismo inglés, y, en especial, de la *Philosophical Inquiry* (1757) burkeana, consistente en enraizar las cualidades estéticas en las emociones del espectador, antes que en las cualidades de los objetos percibidos, se mantiene aún dentro de los límites de la “estética antropológica”¹³, y no busca hacer abstracción de los sujetos empíricos ni fundamentar el análisis sobre la base de principios *a priori*. Sobrevilla ha apuntado que las reflexiones desarrolladas en las *Beobachtungen* se encuentran orientadas primeramente hacia lo antropológico y, en segunda instancia, hacia lo moral, mostrando la influencia de Shaftesbury¹⁴. El trabajo presenta cuatro secciones; la primera determina a grandes rasgos el emplazamiento de los sentimientos estéticos diferenciándolos, por un lado, de las emociones relacionadas con la satisfacción de las inclinaciones y, por otro, de los afectos más nobles, ligados al entendimiento y, por tanto, demasiado delicados para equipararse con la excitación de la sensibilidad. El sentimiento del que Kant se ocupa puede ser percibido tanto por los espíritus más vulgares como por los más destacados, pero conlleva siempre un cierto grado de delicadeza que se eleva por encima de lo meramente agradable:

Es gibt noch ein Gefühl von feinerer Art, welches entweder darum so genannt wird, weil man es länger ohne Sättigung und Erschöpfung genießen kann, oder weil es so zu sagen eine Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die diese zugleich zu tugendhaften Regungen geschickt macht, oder weil es Talente und Verstandesvorzüge anzeigt, da im Gegentheil jene bei völliger Gedankenlosigkeit statt finden können. Dieses Gefühl ist es, wovon ich eine Seite betrachten will (Kant, 1968: 826).

A este último género debemos adscribir la belleza y la sublimidad. Pero todavía especifica Kant dos subgéneros de sentimientos: la *emoción* [Rührung] y el *encanto* [Reiz], el primero de los cuales corresponde a la sublimidad; el segundo, a la belleza. En cuanto a las diferencias entre das *Schöne* y das *Erhabene*, las apreciaciones de Kant reproducen criterios tradicionales de diferenciación entre las categorías; Peña Aguado resume así el criterio de distinción:

Die mit dem Erhabenen auftretende Rührung wird von Ernsthaftigkeit, Erstaunen und Angst begleitet, während der durch das Gefühl des Schönen erweckte Reiz mit Fröhlichkeit, Lebendigkeit und Heiterkeit verbunden ist. Diese Unterscheidung prägt den Ton des weiteren Textes und bildet das Muster, nach dem Kant die Unterschiede zwischen Gegenständen, Menschen, sogar zwischen Geschlechtern und Nationalitäten beobachtet und ordnet (Peña Aguado, 1994: 41).

¹³ Al emplear esta designación nos apoyamos en las reflexiones de Giorgio Tonelli (1955: vol III, 2ª parte), quien divide la evolución del pensamiento estético kantiano entre 1754 y 1771 en tres grandes períodos: 1) el metafísico (1754-1762), cuya realización más significativa es *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* (1762); 2) el antropológico (162-1765), que lleva la impronta de la estética empirista inglesa, y cuya más alta objetivación se encuentra en las *Beobachtungen*, 3) el psicoempírico (1765-1771), en el que se revela la influencia de Lambert y de Crusius, y que encuentra su ápice en *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* (1770).

¹⁴ Cf. Sobrevilla, 1986a: 5.

Lo ejemplos de las secciones siguientes valen como especificaciones de esta distinción inicial. Se organizan en torno a tres grandes ejes. En primer término, Kant clasifica una amplia variedad de cualidades humanas sobre la base de la antítesis entre belleza y sublimidad: así, por ejemplo, el entendimiento [Verstand], la sinceridad, la amistad, la condición aristocrática, la riqueza son catalogados como sublimes; el ingenio [Witz], en cambio, como la ocurrencia, la lisonja, la *politesse*, la cortesía, el amor sexual, son considerados bellos. La selección y agrupación de los ejemplos no encierran ninguna novedad; más innovador es el intento de clasificar los temperamentos a partir de las dos categorías estéticas: el humor melancólico, cuando no degenera en aversión a la vida, es apto para lo sublime, pero también, aunque en una medida algo menor, para lo bello; el temperamento sanguíneo, a causa de su amor por la multiplicidad e inaptitud para someterse a rígidas leyes, se inclina con facilidad al sentimiento de lo bello, pero no percibe el de lo sublime; el colérico se acercará a la sublimidad, pero difícilmente a la auténtica, por efecto de su afición al pundonor; el flemático, para el que no se reserva contemplación alguna, se halla inhabilitado para la percepción de ambos sentimientos, por lo que se le niega toda consideración en el tratado. Dos comentarios formulados en esta sección nos parecen dignos de interés por su relación con la literatura: por un lado, la asociación de la tragedia con lo sublime y la de la comedia con lo bello; por otro, un nuevo, pero muy sumario intento de diferenciar los héroes homéricos de los de Virgilio: “Überhaupt ist der Held des Homers schrecklich erhaben, des Virgils seiner dagegen edel” (Kant, 1968: 831). Con más detalle convendría observar dos divisiones que Kant ensaya para explicar la sublimidad. La primera de ellas, que se expone en la sección inicial, distingue a 1) lo *sublime terrible* [Schreckhaft-erhabene] en el que alternan el terror y la melancolía, de 2) lo *noble* [Edle], que consiste en una admiración [Bewunderung] sosegada, y de 3) lo *magnífico* [Prächtige] —una belleza extendida hacia un plano sublime—. La segunda consiste en una oposición entre tres clases de sublimidad fallida: 1) lo *bizarro* [das Abentheuerliche], consistente en una deformación de lo sublime terrible, 2) lo *ridículo* [das Lappische], que procede de la degeneración de lo noble, 3) lo *grotesco* [die Fratze], que resulta de la atribución de sublimidad a objetos antinaturales. Como los caracteres humanos, también las obras artísticas pueden ser analizadas de acuerdo con estas categorías: así, los poemas homéricos son definidos como bizarros; los de Ovidio, como grotescos.

La tercera sección del opúsculo ofrece una colección de ejemplos propios del sexismo kantiano. Con un encarnizamiento superior al de Burke, las *Beobachtungen* niegan a las mujeres la capacidad para el pensamiento discursivo¹⁵; el interés por las ciencias es presentado como una cualidad tan anómala en las mujeres como lo es en los hombres el amaneramiento: “Sie werden in der Geschichte sich nicht

¹⁵ “Niemals ein kalter und spekulativer Unterricht, jederzeit Empfindungen und zwar die so nahe wie möglich bei ihrem Geschlechtverhältnisse bleiben. Diese Unterweisung ist darum so selten, weil sie Talente, Erfahrung und ein Herz voll Gefühl erfordert, und jeder anderen kann das Frauenzimmer sehr wohl entbehren, wie es denn auch ohne diese sich von selbst gemeinglich sehr wohl ausbildet” (Kant, 1968: 854).

den Kopf mit Schlachten, und in der Erdbeschreibung nicht mit Festungen anfüllen; denn es schicket sich vor sie eben so wenig, daß sie nach Schießpulver, als vor die Mannspersonen, daß sie nach Bisam riechen sollen” (Kant, 1968: 853). Se reclama incluso una clase diferente de probidad para cada uno de los sexos: a los hombres corresponde la virtud noble [edele Tugend], mientras que la de las mujeres es bella [schöne Tugend]; estas no deben apartarse del mal porque sea injusto, sino porque es antiestético, y la confirmación de la inferioridad femenina se encuentra en que la mujer solo escoge el bien moral cuando este le resulta espontáneamente agradable. La última parte de las *Beobachtungen* está dedicada a una clasificación de los caracteres nacionales: italianos y franceses aparecen identificados con lo bello; españoles, ingleses y alemanes, con lo sublime. En cuanto a estas tres últimas naciones, la primera se ve vinculada con lo bizarro [das Abenteuerliche], la segunda con lo noble [das Edle], la tercera con lo magnífico [das Prächtige]. De aquí podemos deducir una proporción de orgullo nacional, puesto que en lo “sublime magnífico” alemán se encuentran combinadas la más alta sublimidad inglesa con la belleza del francés:

Der Deutsche wird demnach weniger Gefühl in Ansehung des Schönen haben als der Franzose und weniger von demjenigen, was auf das Erhabene geht, als der Engländer, aber in den Fällen, wo beides verbunden erscheinen soll, wird es seinem Gefühl mehr gemäß sein, wie er denn auch die Fehler glücklich vermeiden wird, in die eine ausschweifende Stärke einer jeden dieser Arten des Gefühls allein geraten könnte (Kant, 1968: 869-870).

Las convicciones eurocentristas no impiden que Kant arroje una mirada sobre otros pueblos del mundo; pero estos son clasificados sobre la base de los parámetros provistos por las naciones europeas: así, los árabes son los españoles de Oriente, y los persas los franceses de Asia; los japoneses, en cambio, remedan a los ingleses. Hindúes y chinos son condenados a la llana extravagancia. Y en cuanto a los negros, Kant reserva para ellos un lugar especial:

Die Negers von Afrika haben von der Natur kein Gefühl, welches über das Läppische stiege. Herr Hume fordert jedermann auf, ein einziges Beispiel anzuführen, da ein Neger Talente gewiesen habe, und behauptet: daß unter den hunderttausenden von Schwarzen, die aus ihren Ländern anderwärts verführt werden, obgleich deren sehr viele auch in Freiheit gesetzt werden, dennoch nicht ein einziger jemals gefunden worden, der entweder in Kunst oder Wissenschaft, oder irgend einer andern rühmlichen Eigenschaft etwas Großes vorgestellt habe, obgleich unter den Weißen sich beständig welche aus dem niedrigsten Pöbel empor schwingen und durch vorzügliche Gaben in der Welt ein Ansehen erwerben. So wesentlich ist der Unterschied zwischen diesen zwei Menschengeschlechtern, und er scheint eben so groß in Ansehung der Gemüthsfähigkeiten, als der Farbe nach zu sein (Kant, 1968: 880).

A pesar de la presencia de tales afirmaciones, las reflexiones de las *Beobachtungen* no reservan sorpresas: pocas son las ideas allí desarrolladas que no hayan sido extraídas de las teorías anteriores. La contribución más singular de Kant a la historia de lo sublime se encuentra en la *Kritik der Urteilskraft*.

3. Consideraciones generales sobre el juicio reflexionante estético. La ‘Analítica de lo bello’

Antes de referirnos a la “Analytik des Erhabenen”, conviene recordar brevemente los pasos principales de la explicación kantiana del “juicio de gusto”. Sabemos que, para Kant, el juicio ocupa un lugar intermedio entre el conocimiento empírico y la moralidad. Para comprender la articulación de las tres fa-

cultades, deberíamos representarnos su dinámica como la de un silogismo, en la que el entendimiento provee la proposición mayor, la menor es aportada por el juicio y la conclusión procede de la racionalidad: la imagen no solo revela gran plasticidad por mostrar la relación entre las facultades como un *desarrollo progresivo*, sino también por representar al juicio como una instancia conciliadora, en cuanto momento de tránsito entre la esfera del conocimiento y la de la ética. Si esta labor mediadora consiste en pensar lo particular como comprendido bajo lo universal, existen para el juicio dos actividades opuestas y complementarias: 1) es posible que lo universal —la regla, principio o ley— le sea inmediatamente dado, en cuyo caso el juicio deberá subsumir bajo él lo particular, y esta operación es la que se denomina *capacidad de juzgar determinante* [bestimmende Urteilskraft]; 2) o, por el contrario, puede que contemos solo con lo particular, y debamos encontrar el universal correspondiente, en cuyo caso tendremos que hablar de una *capacidad de juzgar reflexiva* [reflektierende Urteilskraft].¹⁶ Esta polaridad responde a la distinción entre los juicios del conocimiento empírico por un lado y el juicio de gusto y el teleológico por otro, y así como la primera clase remite al entendimiento, la segunda corresponde más específicamente a la capacidad de juzgar [Urteilskraft] y es, en consecuencia, la que recibe toda la atención en la tercera *Crítica*. El paso siguiente consiste en indagar de qué modo la capacidad de juzgar reflexiva eleva la particularidad hasta las leyes universales. Kant señala que la condición para que se produzca el reencuentro es el descubrimiento de una “finalidad” [Zweckmäßigkeit, forma finalis] en la naturaleza. Gracias a este hallazgo, el hombre cree encontrar una adecuación entre el mundo objetivo y sus capacidades cognoscitivas. Pero no olvida Kant destacar que esta conformidad no es resultado de una *harmonia praestabilita* ni de una proporcionalidad real, sino que procede del sujeto, aunque este crea advertirla en los objetos mismos¹⁷. El principio de conformidad entre la naturaleza y nuestras facultades de conocimiento es postulada *a priori* por la capacidad de juzgar a fin de que el entendimiento pueda reflexionar sobre aquella; sin embargo, dicho principio no puede ser encontrado en la naturaleza (solo es “admitido” por la capacidad de juzgar), sino que radica en el sujeto mismo. A continuación, es necesario discriminar las dos variedades de la capacidad de juzgar reflexionante, es decir, la estética y la teleológica. Kant establece que, dado el concepto de un objeto, la capacidad de juzgar debe realizar un conocimiento de exhibición [exhibitio], colocando junto a aquel una intuición correspondiente. Esto se produce por obra de la imaginación, como cuando, en el arte, se lleva a cabo una idea predeterminada, o bien cuando se aplica el concepto de finalidad a la naturaleza puesta en movimiento, con vistas a

¹⁶ La distinción entre la capacidad de juzgar determinante y la reflexiva ha sido cuestionada. Se ha afirmado que el término “juicio reflexivo” implica una redundancia (Cf. Peña Aguado, 1994: 60). Sobrevilla cuestiona la existencia misma de una capacidad de juzgar reflexionante estética (1986: 87).

¹⁷ “[...] weil die gesetzliche Einheit in einer Verbindung, die wir zwar einer nothwendigen Absicht (einem Bedürfnis des Verstandes) gemäß, aber zugleich doch als an sich zufällig erkennen, als Zweckmäßigkeit der Objekte (hier der Natur) vorgestellt wird: so muß die Urteilskraft, die in Ansehung der Dinge unter möglichen (noch zu entdeckenden) empirischen Gesetzen bloß reflektierend ist, die Natur in Ansehung der letzteren nach einem Prinzip der Zweckmäßigkeit für unser Erkenntnißvermögen denken, welches dann in obigen Maximen der Urteilskraft ausgedrückt wird” (Kant, 1990: § V, 20).

apreciar las producciones de esta. Así es que podemos apreciar la belleza natural como *exhibitio* del concepto de finalidad formal—en forma subjetiva, es decir, *estética*—o podemos apreciar los fines de la naturaleza como exhibiciones del concepto de finalidad real—en forma objetiva, i.e., *teleológica*—. En el primer caso, la apreciación se realiza a través del gusto, e implica los sentimientos de placer y displacer [Lust und Unlust]; en el segundo se efectúa por medio del entendimiento y la razón, a través de los conceptos, con vistas a determinar la finalidad objetiva, real de la naturaleza.

La *Zweckmäßigkeit* es, en el caso del juicio estético, *subjetiva* (ya que, como queda dicho, solo extrae su sentido por referencia al sujeto, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con la finalidad de los organismos), pero también *formal* o “sin fin”, puesto que solo se refiere a las formas, sin implicar voluntad operante ni finalidad práctica. La complacencia [Lust] que en el sujeto despierta la belleza natural (en la que debe buscarse el modelo de la belleza artística) procede del descubrimiento de un orden y una finalidad en aquella¹⁸: la contemplación de un espectáculo hermoso favorece el descubrimiento de una armonía interna, de una organización precisa en la naturaleza, la cual carece de fines prácticos, pero consigue excitar placer, en la medida en que crea la ilusión de que toda aquella armonía ha sido compuesta a fin de satisfacer nuestra exigencia de racionalidad. Como señala Ferry:

La satisfaction provient en effet du sentiment de la finalité que suscit en nous l'objet beau en tant qu'il est extérieur à nous et contingent au regard de nos principes, tout se passant *comme s'il n'existait que pour satisfaire de lui-même notre exigence de rationalité* (de réconciliation du sensible et de l'intelligible). Ce qui plaît ici, c'est le fait que le *réel* vienne, *sans notre intervention*, satisfaire des exigences pourtant toutes subjectives (Ferry, 1990: 132).

Los juicios estéticos *no* son juicios de conocimiento, no incluyen ninguna información acerca de las cualidades reales del objeto, y solo se encuentran vinculados con el elemento subjetivo de las representaciones, es decir, con el sentimiento de placer o displacer provocado por aquellas. El despliegue de la representación estética de la “finalidad de la naturaleza” aparece detallada en la “Introducción”: de acuerdo con Kant, cuando el sentimiento de placer procede de la aprehensión de la sola forma de un objeto de intuición, sin que dicha aprehensión se vea referida a un concepto ni sirva para un conocimiento determinado, la representación se refiere al sujeto y excluye toda referencia a la cosa misma; si se dan estas condiciones, la capacidad de juzgar reflexiva podrá comparar la aprehensión de formas

¹⁸ Sin embargo, el hecho de que los hombres sensibles prefieran la belleza natural a la artística no debe ser considerado como prueba de la preeminencia de aquella, ya que la complacencia en la naturaleza es, para Kant, indicio de superioridad moral—es decir, “espiritual”—del sujeto. Así, señala Parra: “La afirmación kantiana acerca de la ‘superioridad de la belleza natural sobre la del arte’ (Cf., *Crítica del Juicio*, § 42) tendría que ser interpretada como una expresión de los límites de la obra de arte autorreferencial. La contraposición que encontramos en el numeral citado es [...] entre el juicio de gusto sobre un objeto natural y de gusto sobre una obra de arte. Para Kant, el ‘alma bella’ es aquella que aunque posee gusto para juzgar productos de las artes bellas, prefiere sin embargo volverse hacia lo bello de la naturaleza [...] Nos parece [...] que la conjunción entre preferencia por la belleza natural y ‘sensibilidad moral’ tiene mucho de yuxtaposición: quien prefiere la belleza natural tiene, con independencia de criterios estéticos, disposición para sentimientos morales. Por el contrario, desde la perspectiva del genio, la comprensión de la obra como negación de un ‘mundo verdadero, nos remite a una experiencia que siendo estética, sobrepasa sin embargo el mero goce. La ‘voluptuosidad del espíritu’, ocupándose en una serie de pensamientos que no puede desarrollar jamás completamente es una exigencia para cualquiera que se enfrente a la obra y

producida en la imaginación con la facultad de referir intuiciones a conceptos¹⁹. En ocasiones, la comparación revela una concordancia entre la imaginación —la facultad de las intuiciones *a priori*— y el entendimiento o facultad de los conceptos: en este caso surgirá un sentimiento de placer, por el que quedará confirmada la apropiación del objeto al juicio reflexionante. Entonces, este último podrá emitir su “juicio de gusto” sobre el placer suscitado, y dictaminará que dicho placer está ligado *necesariamente* a la representación del objeto aprehendido, y que, por ende, esa satisfacción no solo es necesaria para el sujeto que se ha complacido con la forma del objeto, sino también para todo aquel que se halle en condiciones de emitir un juicio de gusto. El objeto será llamado *bello*, y la capacidad de juzgar durante la apreciación de este placer, de modo tal que el juicio resultante sea aceptable para todos, será designada como *gusto* [Geschmack]. Nótese que, al describir la representación estética de la “finalidad” natural, hemos omitido toda alusión a lo sublime. Con ello no hemos hecho más que seguir los pasos de Kant, quien, con excepción de algunas efímeras y ocasionales acotaciones, también prescinde de remisiones a dicha experiencia en su descripción del juicio reflexionante estético.

En lo que respecta a las características definitorias del juicio de gusto, Kant procede a analizarlas tomando por guía las cuatro funciones lógicas de la capacidad de juzgar (puesto que el *Geschmacksurteil* guarda siempre alguna relación con el entendimiento). En primer término, se considera lo bello desde el punto de vista de la *cualidad*. Para decidir si una cosa en particular es o no bella, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o displacer a través de la imaginación —quizás unida al entendimiento—; por tanto, el principio que determina el juicio de gusto es *puramente subjetivo*. Una derivación necesaria de esta pura subjetividad del juicio estético es el carácter *desinteresado* de la satisfacción por él determinada; dado que el placer ante lo bello es independiente de la realidad efectiva del objeto, no necesitamos inquietarnos por la relación entre nosotros y la existencia de la cosa, sino que debemos ubicarnos respecto de ella en una actitud indiferente y contemplativa²⁰. El juicio de gusto carece de interés, pero, a cambio, produce uno: en esto se diferencia tanto de lo agradable como del bien. Lo agradable, que es un juicio empírico y privado de racionalidad, se relaciona con la satisfacción de nuestras inclinaciones [Neigungen]; en ese sentido, requiere de la presencia del objeto, en oposición a lo bello, que complace en ausencia de todo interés sensible; el bien moral, por su parte, también supone un interés por el objeto, por cuanto la voluntad *exige* la existencia de la cosa deseada y encuentra satisfacción en ella. En lo que respecta a las tres “facultades anímicas” [Gemütskräfte], puede decirse que existe coincidencia entre los dos extremos, y que solo la cua-

no simplemente la conducta de un espectador, que además de capacidad y de juicio estético, tiene disposiciones morales” (Parra, 1991: 250-252).

¹⁹ Cf. el § VII de la “Einleitung”.

²⁰ “Man sieht leicht, daß es auf das, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf das, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhängе, ankomme, um zu sagen, er sei schön, und zu beweisen, ich habe Geschmack. Ein je-

lidad intermedia —el gusto— muestra indiferencia ante la realidad del objeto: “Reste qu’à ces deux extrêmes de la satisfaction, l’agréable et le bon pur et simple, en passant par l’utile, se reconnaît, aussi divers soient-ils quant à la raison, un trait commun qui les distingue tous deux du plaisir esthétique: l’intérêt, ‘un certain intérêt relatif à leur objet’” (Lyotard, 1988b: 153). Lyotard ha sintetizado así el funcionamiento de las tres facultades en su relación con el sentimiento de placer y displeacer:

Kant oppose trois sortes de satisfaction [...], de rapport au sentiment de plaisir et de peine. Un objet peut ‘satisfaire’, à proprement parler, ‘vergnügen’, il peut simplement ‘plaire’ ‘gefallen’, il peut être ‘apprécié, estimé’, ‘geschätzt, gebilligt werden’ [...] L’objet s’appelle alors, respectivement, agréable, beau ou bien. Du côté de la pensée, le mobile correspondant à cet objet est, respectivement, l’inclination, la faveur et le respect. Seule la faveur, accordé au beau, donc, est ‘une satisfaction désintéressé et libre’, écrit Kant, l’unique satisfaction libre’ (Lyotard, 1991: 197).

El hecho de que ambos concuerden en poseer interés por el objeto, no debe inducir a postular la identidad entre lo agradable y lo bueno. Lo agradable solo representa al objeto en su relación con los sentidos y, aun cuando ciertos objetos atractivos para la sensibilidad pueden ser además buenos, allí se instaura una relación totalmente nueva del objeto con la satisfacción; en tal caso, debería distinguirse la satisfacción *inmediata* de los sentidos de la gratificación *mediata* de la racionalidad. Por el contrario, en la vida corriente nos encontramos con objetos que, pese a arrobar nuestros sentidos, son señalados por la racionalidad como *mediatamente* perjudiciales²¹.

El segundo momento de la “Analítica de lo bello” es la consideración del juicio de gusto desde la perspectiva de la *cantidad*. Kant deduce esta definición de la precedente: la contemplación de lo bello, por cuanto ofrece una satisfacción que no ha sido determinada por las inclinaciones naturales, y puesto que mantiene al individuo en total libertad respecto del objeto representado en la imaginación, no permite deducir, a partir de sus condiciones particulares de desarrollo, las razones que lo determinan en sí mismo. El sujeto se referirá a lo bello como si se tratase de una cualidad del objeto; es decir, pronunciará su juicio de gusto *como si se tratase* de un juicio lógico; su confusión pondrá de manifiesto la semejanza entre las dos clases de juicios, consistente en que en ambos es posible suponer un valor universal. Sin embargo, se ha pasado por alto una diferencia decisiva, y es que el juicio de gusto, a diferencia del lógico, no tiene su origen en conceptos, ya que no se halla fundado en los objetos mismos; la contemplación de la belleza puede reclamar un valor universal, *pero esta universalidad es puramente subjetiva*. Aquí recurre nuevamente Kant, para facilitar la comprensión de lo bello, a la comparación entre esta y las restantes formas de satisfacción de las facultades anímicas. En el fondo, lo que importa aquí es distinguir entre el *Sinnengeschmack*, es decir, el gusto asociado con la satisfacción de los sentidos, y aquel que corresponde a la complacencia libre y desinteresada, el *Reflexionsgeschmack*. El “gusto de los sentidos” se apoya en un sentimiento particular, solo aporta juicios privados y no puede, por tanto, aspirar a la uni-

der muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei” (Kant, 1990: § 2, 41).

versalidad: las preferencias personales a favor de un color, de un instrumento musical determinado o de una variedad de vino no reclaman el asentimiento general de los restantes sujetos, y el disentimiento no es aquí señal de error; puede, a propósito de este caso, aplicarse con toda legitimidad el viejo precepto: *de gustibus non est disputandum*. Por el contrario, cuando juzgamos bella la representación de una cosa, exigimos que los demás compartan nuestro sentimiento, y hablamos de la belleza como de una cualidad inherente al objeto; aquí no puede pensarse, pues, que cada uno posea su propio gusto, sino que estimamos que el juicio estético tiene derecho a reclamar asentimiento universal. En lo que respecta a la comparación con lo bueno, Kant resalta que la universalidad propia del juicio de gusto es estética y no lógica; por ende, desde el punto de vista de la cantidad lógica, todos los juicios de gusto son *singulares*. Como en los juicios reflexionantes estéticos el objeto es referido inmediatamente a nuestro sentimiento de placer o de pena, y no nos servimos para ello de conceptos, tales juicios no tienen la cantidad de los juicios *objetivamente* universales. Al observar, por ejemplo, una rosa, la consideramos bella de acuerdo con un juicio de gusto, pero el juicio que resulta de comparar muchos juicios particulares, y aquel por el que declaramos que las rosas en general son bellas, no se presenta tan solo como un juicio estético, sino además como un juicio lógico *fundado* sobre un juicio estético. Estas consideraciones conducen a una indagación sobre si, en el juicio de gusto, el sentimiento de placer antecede o sucede al enjuiciamiento del objeto: en la resolución del problema se encuentra, según Kant, la clave de la crítica del gusto. El placer referente a un objeto dado no puede preceder a la evaluación por parte de la capacidad de juzgar, porque de ser así la belleza se colocaría al nivel de lo que es agradable para los sentidos: convertido en *Privaturteil*, no estaría ya en condiciones de reclamar universalidad. Por el contrario, la capacidad de comunicación universal del estado de ánimo en la representación dada, debe ser la condición subjetiva del juicio de gusto. Ahora bien: solo el conocimiento, y la representación, en tanto pertenece al conocimiento, pueden ser comunicables universalmente; en vista de esto, ¿cómo podrá esperarse comunicabilidad universal en ocasión de un juicio como el de gusto, cuyas representaciones deben ser consideradas como meramente subjetivas y sin concepto alguno del objeto? De acuerdo con Kant, la participación universal del *Geschmacksurteil* tiene que ver con el estado de ánimo resultante del libre juego entre la imaginación y el entendimiento –tal como es necesario para un conocimiento en general–, en tanto no olvidemos que esa relación subjetiva es idéntica para todo hombre y *por tanto* universalmente comunicable²². Bello es, en consecuencia, *aquello que place universalmente sin concepto*.

²¹ Eso es lo que ocurre con ciertos manjares que nos resultan sensualmente halagadores, pero que rechazamos por ser perniciosos para nuestra salud

²² Kulenkampff ha argumentado que esta universalidad solo puede explicarse por el hecho de que todo juicio estético es un *juicio de valor*. “Penso que compreenderemos a idéia de Kant na *Análitica do belo* melhor se partirmos do fato de que todos os juízos estéticos são *juízos de valor*. É certo que Kant não recorre a essa expressão, mas o assunto é suficientemente claro, quando levamos em consideração que ele contrasta os juízos sobre o belo com juízos, através dos quais uma coisa é designada como algo bom ou como algo agradável para alguém. Acontece que juízos de valor têm um duplo aspecto por adscreverem, por um lado, um *valor* a alguma coisa e por se referirem, por outro lado, precisamente por causa dessa ad-

En cuanto a la consideración del gusto desde la perspectiva de la *relación*, Kant determina que el juicio estético solo reconoce como principio la forma de la finalidad de un objeto (o de su representación) sin ningún fin subjetivo u objetivo; solo la forma de finalidad en la representación puede implicar que el placer que juzgamos sin concepto sea universalmente compartible. Por otra parte, el juicio de gusto descansa, como el moral, en principios *a priori*, pero el placer tiene, en el segundo caso, un carácter práctico, en tanto que en el primero es contemplativo, ya que procede de la consciencia de una finalidad puramente formal en el juego de las facultades de conocer del sujeto. Este juego encierra una causalidad interna producida por las capacidades de entendimiento e imaginación, que se refiere al conocimiento en general, pero sin ser reducida a un conocimiento determinado. Kant añade que el juicio de gusto no puede dejarse reducir a ningún atractivo o emoción, porque en ese caso dejaría de ser un juicio puro para rebajarse al nivel de lo empírico; un juicio de gusto es puro a condición de que no se introduzca en su motivo ninguna satisfacción empírica perturbadora: cuando deja de importar en primera instancia su forma, y pasa a captar nuestra atención su atractivo material, tal como ocurre con ciertos adornos, lo bello degenera en *ornato*, perjudicando la verdadera belleza.

Esta distinción entre un gusto puro y otro empírico remite a otra distinción aneja: la que existe entre una belleza totalmente libre (*pulchritudo vaga*) y otra inferior, ligada a la existencia del objeto (*pulchritudo adhaerens*). En el primer caso, nos enfrentamos con bellezas que agradan por sí mismas y en las cuales no es posible distinguir ninguna finalidad práctica: así ocurre con la hermosura de las aves y las flores, con las tapicerías de papel o con los dibujos *à la grecque*: todas estas representaciones no significan nada por sí mismas, tal como sucede en las fantasías musicales; no es posible pensar a partir de ellas en la representación de un objeto que pueda reducirse a un concepto determinado²³. Distinto es lo que ocurre con la belleza de un ser humano, de un caballo, de un edificio; en estos casos, debemos suponer un fin que determina cómo ha de ser la cosa, y, por ende, un concepto de perfección: aquí, como en la mezcla de lo agradable con lo bello, la combinación de lo bueno con la belleza no permite a la satisfacción estética completarse y enriquecerse por el contacto con el objeto, sino que provoca un daño en el juicio de gusto. Este solo se realiza cuando es indiferente a toda voluntad práctica.

A propósito del ideal de belleza, indica Kant que solo puede ser aplicado a la belleza adherente, y que, por consiguiente, no se encuentra en los animales, en los que la finalidad es casi tan libre como en la *pulchritudo vaga*. Solo el hombre es capaz de poseer un ideal de la belleza. En esto deberíamos distin-

crição de valor, direta ou indiretamente, explícita ou implícitamente à natureza [Beschaffenheit] da coisa. Não importa a espécie de valor em questão: depende sempre também da natureza de uma coisa se um determinado valor lhe compete ou não. É claro que devemos ser sensíveis quanto às naturezas de uma coisa ou devemos saber reconhecê-las, para que possamos valorar" (Kulenkampff, 1991: 15).

²³ Sobrevilla descubre en estas formulaciones una crítica al pensamiento de Baumgarten, según el cual la belleza consiste en una percepción clara pero indistinta de la verdad: "Según Kant, lo bello no es lo perfecto representado confusamente, como quería el racionalista Baumgarten, ni lo que satisface nuestras necesidades, sino lo que no depende ni del interés ni del concepto, dándose en forma totalmente libre (*pulchritudo vaga*)" (Sobrevilla, 1986a: 38).

guir primeramente una *idea normal* de la belleza —que consiste en extraer de la experiencia, a partir de indefinidas intuiciones, la figura de un ser que constituirá el paradigma de toda la especie—, de la *idea de la razón*, que pone en los fines de la humanidad el principio de nuestro juicio sobre una forma, por cuyo medio se manifiestan tales fines como efectos del mundo fenoménico. El ideal de lo bello, a diferencia de la “*idea normal*”, solo puede tomarse de la figura humana, que consiste en la expresión de la moral, ya que sin ella el objeto no podría agrandar universal y positivamente. La expresión sensible de las ideas morales podría extraerse de la experiencia, pero, para que las virtudes del espíritu lleguen a ser visibles en una representación corporal, es necesario que concurren las ideas de la razón y una imaginación vigorosa. La corrección de este ideal de belleza se mide por el hecho de que no permite que se mezclen a la representación atractivos sensibles, aunque consiga suscitar interés: aquí reside la prueba de que el juicio formado de acuerdo con el ideal de belleza no es un juicio de gusto puro. La definición de lo bello que se extrae de este tercer momento es que la belleza es la forma de la finalidad de un objeto *en tanto que la percibimos sin representación de fin*.

Finalmente, el juicio de gusto es considerado desde el punto de vista de su *modalidad*. Hemos visto que lo bello reclama el consentimiento universal. Todo el que atribuye belleza a un objeto espera reconocer en sus semejantes la confirmación de su juicio; el principio en el que se sostiene este afán de generalidad es el *sensus communis*, por lo cual no debe entenderse un sentido exterior, sino el efecto que resulta del libre juego de las facultades cognoscitivas. El sentido común no es presentado como nueva facultad, sino como la recta concordancia entre entendimiento e imaginación; sus determinaciones no se fundan en la experiencia, ya que en sus juicios se expresa una necesidad. Dicho de otro modo: el sentido común no dice que todos *estarán* de acuerdo sobre la belleza de un objeto, sino que cada hombre *deberá* aportar su conformidad; lo que el juicio de gusto adquiere, gracias al sentido común, es un carácter *ejemplar*, de modo tal que cada uno pueda emplear para sí mismo sus determinaciones. Por tanto, lo bello es aquello que reconocemos sin concepto como objeto de una satisfacción *necesaria*.

Caygill ha señalado una serie de dualidades inscriptas en la “*Análítica de lo bello*”, en las que se revela el designio de trascender o, al menos, englobar las problemáticas legadas por aquellas dos tradiciones precedentes que, para Caygill, son las fundamentales en materia de legislación artística: la línea inglesa del “gusto” [taste] y la “estética” [aesthetics] alemana anterior a Kant (ante todo, la emparentada con la *Schulphilosophie*). Las huellas de este intento de superación no siempre exitoso de las dos escuelas pueden reconocerse en la vinculación que establece Kant entre placer y bienestar [Wohlgefallen] y en la relación en que dicho vínculo se mantiene respecto de la concepción del juicio de gusto como “desinteresado”: al considerar la contemplación de lo bello como carente de interés, se logra conjurar la restricción impuesta sobre el sujeto por la tradición británica del “gusto” (que encarecía el valor del *objeto* de las inclinaciones) y por la de la “estética” germánica (para la cual *la ley o el concepto* eran lo primordial).

Si, de acuerdo con la filosofía kantiana, esta última se define por la maximización de las actividades²⁴, la imposición de un determinante externo –ya se trate de un objeto (en el caso de lo agradable) o de una ley (en el caso de lo bueno)– supone un estorbo para la libre expansión de la subjetividad; desde esta perspectiva, el proyecto de Kant consiste en presentar al placer estético como un estímulo a la actividad y un impulso para la intensificación de las *Gemütskräfte*, superador del solipsismo impuesto por el “gusto” y de la violencia legislativa de la “estética” alemana.

El juicio estético es, pues, concebido como una *self-augmenting activity*, como una ocupación libre y generadora de vida, opuesta al displacer que –emparentado con la pasividad– representa una fuerza restrictiva. El placer invita a la preservación del estado presente, estimula la búsqueda de los medios capaces de prolongar el *Wohlgefallen*, en tanto su contrario exige el reemplazo de la representación *de hecho* por una situación contraria, hipotética²⁵. A continuación, y aparentemente sin advertirlo, Caygill traslada esta tensión entre las emociones encontradas *hacia el interior mismo del placer*, definiendo lo bello, no ya como una labor propulsora de vida, sino como una conjunción de elementos dinámicos y retardatarios, de lo descriptivo y lo prescriptivo, de la producción y la legislación. La prueba de este hecho es el modo en que en *Art of Judgement* se expone la relación de concordancia entre facultades propia del juicio de gusto: el acuerdo es resultado de la concurrencia de la energía pura, libre e informe de la imaginación, y del componente de legislación y prescripción provisto por el entendimiento:

Everything points [...] to taste being a critical faculty which estimates an object according to the ‘free conformity to law of the imagination’. However, instead of relating this paradoxical ‘free conformity’ to the fundamental accord which is unstatable in the language of judgement, Kant tries to bring it under judgement by representing it in terms of the distinction of imagination and understanding. This representation distributes the active proportion of the powers –the self-augmenting realization and restriction of life– between the productivity of the imagination and the legislation of the understanding. The productive capacity of imagination is freedom, but one which seems arbitrary [...] But the understanding does not trust this productive activity to legislate itself; it takes upon itself to give it law (Caygill, 1989: 337).

No menos importante es que Caygill defina al *sensus communis* kantiano como unificación de dos usos diferentes del término: uno descriptivo y otro prescriptivo²⁶. Esta duplicidad es constitutiva de la belleza kantiana: cabe notar de qué manera Caygill, al buscar en Kant la superación de las aporías precedentes, pone de manifiesto las fuerzas mutuamente hostiles entre las que se debate el pensamiento estético kantiano. Aquello que se nos presenta como resolución de los anteriores antagonismos, aparece ahora

²⁴ “The defining characteristic of the quality of the judgement of taste –that it is without interest– follows from Kant’s philosophy of ‘life’. Life is defined as the maximization of activity, and the distinction of pleasure/displeasure aligned with that of activity/passivity” (Caygill, 1989: 324).

²⁵ “The consciousness of the unstatable causality (causal only by analogy) is registered in the desire to perpetuate a given state, while displeasure is indicated by the desire to change the state. This consciousness is an index of an otherwise unstatable relation in the same way as the feeling of respect was indicative of the causality of the moral law” (Caygill, 1989: 328).

²⁶ “[The common sense is] [...] a term he [i.e., Kant] uses descriptively and prescriptively. The first, descriptive usage, stems from the Aristotelean tradition, while the second, prescriptive, is taken from Shaftesbury. It both describes and explains the necessity of the judgement of taste as arising from a common-sense by which we claim the concurrence of others with our judgement” (Caygill, 1989: 335).

como un pensamiento originario de su tiempo, y abierto a todas las contradicciones teóricas e ideológicas del período en que ha sido gestado. Esto se manifiesta en la caracterización de la belleza: según hemos visto, el juicio de gusto reúne, reconciliándolos pero sin trascenderlos, al libre y anárquico *élan* creador promovido por la crítica inglesa, y a la legislación universalista de la estética germánica. Lo que equivale a decir que, en lo bello kantiano, se conjugan los esfuerzos de los teóricos ingleses por extender a la teoría artística los principios constitutivos de la *civil society*, con las repercusiones en el campo de la estética de la *Polizeiwissenschaft* estatal prusiana: lo particular y lo universal, la producción y la discriminación, los componentes dinámicos y estructurales coexisten sin anularse mutuamente, estableciendo un concierto tan difícil e indeterminado como el que mantienen la burguesía y el poder estatal en el singular modelo de “despotismo ilustrado” que postula el pensamiento político de Kant.

4. La Analítica de lo sublime

Más allá de las diferencias, existen múltiples afinidades entre *das Schöne* y *das Erhabene*; de hecho, el propio Kant destaca las cualidades comunes entre el juicio de gusto y lo sublime: ambos agradan por sí mismos, ambos suponen un juicio de reflexión, en lugar del juicio sensible (relacionado con lo agradable) o del lógicamente determinante (relacionado con el bien); ambos expresan la concordancia, a propósito de una intuición dada, de la facultad de representación [Darstellungsvermögen] o de la imaginación con la facultad de suministrar conceptos que poseen el entendimiento y la razón. Por otra parte, tanto lo bello como lo sublime aportan juicios particulares, pero con pretensión de universalidad; uno y otro aspiran solo a un sentimiento de placer y no al conocimiento del objeto. Señalar el basamento común es menos importante que destacar las desemejanzas: la belleza deriva de la *limitación*, y, por tanto, el placer que nos depara debe resultar de la *forma* del objeto representado; lo sublime, en cambio, reside en objetos sin forma, en tanto se representa en tales objetos la *ilimitación* [Unbegrenztheit], concebida como totalidad: de ahí que lo bello deba ser mirado como manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento, en tanto lo sublime es manifestación de un concepto indeterminado de la razón; la satisfacción que aporta la belleza está ligada a la cualidad, en tanto la que aporta lo sublime procede de la cantidad. A esto se suma el hecho de que, en la satisfacción que aporta lo bello, el sentimiento consiste en una excitación de las fuerzas vitales y es, por tanto, compatible con la gratificación de la sensibilidad; lo sublime es incongruente con el encanto sensual, y el placer que comporta solo se produce *indirectamente*: puesto que los objetos informes nos repelen a la primera mirada, nuestro sentimiento consiste en una suspensión momentánea de las fuerzas vitales, a la que sucede una efusión de vitalidad más poderosa que la que de la belleza. Este tránsito de la repulsión a la sorpresa justifica que Kant defina a lo sublime como un sentimiento de admiración o respeto, es decir, un *placer negativo*.

De aquí debemos deducir la mayor diferencia entre las dos categorías estéticas: la belleza encierra una finalidad formal, por la que el objeto representado parece haber sido diseñado por nuestra imagi-

nación; el objeto sublime, en cambio, aun cuando sea capaz de ejercer el más poderoso influjo, no solo suele encontrarse en discordancia con nuestra capacidad de juzgar y con nuestra *Darstellungsvermögen*, sino que además necesita ejercer violencia sobre la imaginación. Por tanto, haríamos mal en llamar sublime a un objeto de la naturaleza, aun cuando nada nos impide atribuirle belleza: la sublimidad solo se encuentra en nuestro espíritu, a pesar de que ciertos objetos externos contribuyan a despertar esa sensación. Una naturaleza amenazante y salvaje no podrá ser calificado de sublime, aunque podamos desarrollar, a partir de la contemplación de tales escenarios, un sentimiento sublime, en la medida en que nos lleva a despreciar la sensibilidad y a ocuparnos de las ideas más elevadas. Las perspectivas de devastación, confusión y desorden, en que la naturaleza muestra su enormidad y poder, son las más aptas para inducir la sublimidad, y por eso se comprende que el concepto de belleza natural rebase en importancia e implicancias a lo sublime en la naturaleza: así es que las ideas de lo sublime no encuentran ninguna finalidad en la naturaleza, sino solo en el uso [Gebrauch] que de ella se hace²⁷.

En cuanto a la finalidad propia de lo sublime, ella es formal (porque no existe representación de un fin), subjetiva (porque el juicio no se refiere al objeto, sino al sujeto), externa (a diferencia de lo bello, que supone una conformidad interna, basada en la representación del objeto en sí) y relativa (porque, pese a que es inadecuada a nuestras capacidades, debido a que las sobrepasa, es la ocasión que produce un estado conforme a fin en el sujeto). En lo que respecta al análisis categorial del juicio estético sublime, Kant afirma que este es, en cuanto a la cantidad, universalmente admisible; en cuanto a la calidad, desinteresado; en cuanto a la relación, representa el sentimiento de una finalidad subjetiva; y, en cuanto a la modalidad, es necesario. El tratamiento de lo sublime se inicia, a diferencia de lo que ocurría con lo bello, por la cantidad (hecho comprensible, puesto que es propia de la sublimidad la ausencia de forma) y el primer paso consiste en distinguir lo sublime matemático de lo sublime dinámico. Se ha indicado que el propósito de Kant, al establecer esta diferenciación, no es —como podría sugerirlo la traducción al español de los términos— plantear la existencia de dos clases de sublimidad, sino tan solo afirmar que lo sublime puede ser considerado *desde dos perspectivas diferentes*²⁸. En lo bello, el espíritu se encuentra sumido en una contemplación tranquila; lo sublime, en cambio coloca lo coloca en un

²⁷ Lyotard se pregunta por el significado e implicancias del término *Gebrauch*, que aparece destacado en el texto kantiano; responde que no se trata aquí de ese uso contingente de la naturaleza aludido en la “Primera Introducción”, y que tiene lugar cuando una finalidad que no reside en la naturaleza, sino *a priori* en el sujeto, hace un uso final posible de ciertas intuiciones sensibles. Aquí, por el contrario: “C’est [...] la pensée qui, de loin, de haut, impose une finalité toute à elle à ce qui reste de la nature quand la forme naturelle n’est plus ‘donnée’ (*‘data’*) comme oeuvre d’art, mais seulement ‘reçue’ (*‘accepta’*), détournée. Et la destination (éthique) dont le sublime est le trop vigoureux sentiment, ce n’est pas l’oeuvre naturelle, le ‘paysage’, qui la suggère à la pensée, même de biais, comme dans le goût, mais c’est la pensée qui l’actualise, arbitrairement, de façon ‘contingente’ quant à l’objet, de façon autonome quant à elle même, en saisissant l’occasion que lui fournit non le paysage, mais la quasi-amorphose d’une grandeur ‘brute’” (Lyotard, 1991: 222).

²⁸ “J’ai dit que ces termes prêtent à confusion. Ils ne signifient pas qu’il aurait deux sortes de sublime, l’une mathématique, l’autre dynamique, comme peut le suggérer la traduction française des titres des sections, ‘Du sublime mathématique’, ‘Du sublime dynamique de la nature’. L’allemand est moins équivoque: les expressions *Vom Mathematisch-Erhabenen*, *Vom Dy-*

movimiento enlazado con el enjuiciamiento del objeto, y referido por la imaginación a la facultad de conocer (este es el caso de la determinación *matemática*) o a la facultad de querer (en cuyo caso se tratará de una determinación *dinámica*).

Lo sublime, considerado matemáticamente, se define como *lo absolutamente grande* es decir, como aquello cuya grandiosidad excede toda comparación. Hay que distinguir aquí entre la estimación estética y la estimación lógica de la magnitud: en el primer caso, se trata de determinar la medida que el espíritu es capaz de apresar la totalidad del objeto representado en una sola intuición; en el segundo, la dimensión se establece relativamente, a través de comparaciones²⁹. Deberíamos pensar, en relación con esta polaridad, en las dos series diversas de operaciones que, según Kant, se ponen en juego a la hora de determinar magnitudes: 1) por un lado, la *imaginación* –toda vez que necesita determinar un *quantum* del que sea posible servirse como medida– realiza un acto de aprehensión [Auffassung, aprehensio] y otro de comprensión [Zusammenfassung, comprehensio]; 2) el *entendimiento*, por su parte, combina la aprehensión con la composición [Zusammensetzung]. En la belleza, donde entendimiento e imaginación coinciden, el despliegue de ambas operaciones no presenta dificultades, ya que el *quantum* puede ser captado en una única intuición; el problema surge, para la estimación estética, cuando la medida se eleva y la comprensión se esfuerza en vano en apresar de manera instantánea la totalidad del objeto: “Mit der Auffassung hat es keine Not: denn damit kann es ins Unendliche gehen; aber die Zusammenfassung wird immer schwerer, je weiter die Auffassung fortrückt, und gelangt bald zu ihrem Maximum, nämlich dem ästhetisch-größten Grundmaße der Größenschätzung” (Kant, 1990: § 26, 95-96). La imaginación puede tomar como *quantum* la medida que mejor le plazca –un pie, una milla alemana o el diámetro terrestre–; en cualquiera de los casos, el entendimiento podrá seguir con el *continuum* progresivo y establecer la *Zusammensetzung*, la *Zusammenfassung*, en cambio, solo tendrá lugar cuando el *quantum* escogido resulte abarcable en una sola intuición (i.e., en lo bello); de lo contrario, la aprehensión avanzará muy lejos sin que la *comprehensio* consiga trascender las primeras representaciones parciales de la intuición: este “fracaso” de la comprensión da origen al “placer negativo” de lo sublime³⁰.

namisch-Erhabenen der Natur, signifient que le sublime (de la nature) est dans un cas considéré ‘mathématiquement’, dans l’autre ‘dynamiquement’” (Lyotard, 1991: 115).

²⁹ Por tanto, este ensayo de definición es tal vez más adecuado que el otro que establece Kant para lo sublime matemático: “Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist” (Kant, 1990: § 25, 94), en la medida en que en este, como apunta Derrida, se vio obligado Kant a recurrir a una comparación. Sugestivamente, Derrida señala la semejanza entre esta formulación y el argumento de San Anselmo: “Kant aura introduit la comparaison là où [...] elle ne devrait pas avoir lieu. Il l’introduit, il la laisse s’introduire de manière apparemment fort subtile. Non pas en ré-impliquant la magnitude dans le comparable, mais en comparant le comparable à l’incomparable. La logique de l’argument, me semble-t-il, et peut-être la chose même, ne sont pas sans rapport avec la preuve de l’existence de Dieu selon saint Anselme (*aliquid quo nihil majus cogitari potest*)” (Derrida, 1993: 157)

³⁰ La especificidad de Kant se comprenderá más fácilmente si se piensa, por ejemplo, que Addison –tal como vimos en el capítulo sobre los suizos– afirmaba que los escenarios colosales solo son sublimes cuando se los puede captar con una mirada; también Home era de esa opinión: “Within certain limits grandeur and sublimity produce their strongest effects, which lessen by excess as well as by defect. This is remarkable in grandeur and sublimity taken in their proper sense: the

Este último sentimiento, cargado de estupefacción, es el que experimentan –afirma Kant– los viajeros que entran por primera vez a la Catedral de San Pedro en Roma: capaces de aprehender *sucesivamente* y, por tanto, de *componer* las diferentes partes de la iglesia, son, sin embargo, incompetentes para realizar la *Zusammenfassung*, es decir, la comprensión simultánea en una intuición individual de la totalidad sensible que se presenta ante sus ojos: “Denn es ist hier ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Idee eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht und bei der Bestrebung es zu erweitern in sich selbst zurück sinkt, dadurch aber in ein rührendes Wohlgefallen versetzt wird” (Kant, 1990: § 26, 96). (El hecho de que se destaque que esta experiencia se produce solo *en la primera visita* a la iglesia, da cuenta de que, para Kant, ella se disuelve cuando, luego de sucesivas contemplaciones, el espectador logra aferrar por la intuición la totalidad del edificio.) Pareciera como si el otro ejemplo aducido, es decir, el de las pirámides egipcias, no se dejase explicar por los mismos argumentos, ya que en este caso sí es posible para el espectador representarse simultáneamente la totalidad del edificio, con tal que consiga situarse a una distancia media. La sublimidad se produce cuando existe una excesiva proximidad del observador al edificio, en cuyo caso el ojo necesitaría demasiado tiempo para continuar la *aprehensio* desde la base hasta la cúspide; en este proceso, las primeras representaciones se extinguirían antes de que la imaginación hubiera alcanzado las últimas, de modo que la *comprehensio* no sería completa³¹. Como señala Ferry, el hecho de que la imaginación pueda, en determinadas circunstancias y desde cierta perspectiva, captar la totalidad del objeto de la representación, ayuda a poner en claro que la finitud puesta en juego en la sublimidad matemática es *una finitud psicológica, distinta de la trascendente*³². La solución a este dilema se encuentra, señala Ferry, en una observación del § 27, en la que se declara el enlace entre la evaluación estética y la racional: “Nun ist die größte Bestrebung der Einbildungskraft in Darstellung der Einheit für die Größenschätzung ei-

grandest emotion that can be raised by a visible object is where the object can be taken in at one view; if so immense as not to be comprehended but in parts, it tends rather to distract than satisfy the mind” (Home, 1993: 227).

³¹ Juzgamos equivocada la interpretación de Derrida, para quien es la contemplación desde un “punto medio” la que garantiza la *sublinitas*. Bajo esa circunstancia no habría contradicción entre aprehensión y comprensión, por lo que el espectador podría percibir la *belleza* de las pirámides, pero no su *sublimidad*, de la misma manera que el observador que experimenta por primera vez la desmesura de la catedral de San Pedro puede –luego de sucesivas visitas que le facilitan la captación del todo– advertir su belleza. Otra muestra de desacierto de la interpretación derridiana es el intento por explicar a partir de las proporciones humanas una experiencia a la que Lyotard ha identificado justificadamente con *lo inhumano*: “Tout se mesure ici à la taille du corps. De l’homme. C’est à ce mesurant fondamental [...] qu’il faut rapporter le colossal, son excès de taille, son insuffisance de taille, le presque et le presque trop qui le tient ou l’élève ou l’abaisse entre deux mesures [...] le bon lieu, le *topos* idéal pour l’expérience du sublime, pour l’inadéquation de la présentation à l’imprésentable, ce sera une place médiane, un lieu moyen du corps qui fournisse un maximum esthétique sans se perdre dans l’infini mathématique. Il doit y avoir un corps à corps: le corps ‘sublime’ (celui qui provoque le sentiment du sublime) doit être assez loin pour que la grandeur maximale apparaisse et reste sensible, assez près pour être vu et ‘compris’, pour ne pas se perdre dans l’indéfini mathématique. E-loignement réglé, mesuré, entre un trop près et un trop loin” (Derrida, 1993: 160-162). El propio Derrida debe reconocer el carácter “*aparentemente paradójal*” de sus conclusiones (que, según él, son aquellas a las que el propio Kant arribó en la “Analítica”).

³² “On ne voit alors plus en quoi elle serait effrayante ni non plus comment, à partir d’un tel exemple, il est possible de retrouver ce sublime qui ne concerté que les Idées de la raison” (Ferry, 1990: 148).

ne Beziehung auf etwas Absolut-Großes, folglich auch eine Beziehung auf das Gesetz der Vernunft, dieses allein zum obersten Maße der Größen anzunehmen" (Kant, 1990: § 27, 103).

En los ejemplos de lo sublime matemático, no importa tanto la aparición de un gran concepto numérico, como la de una gran unidad, en cuanto medida para la imaginación; así, un árbol —que ha sido evaluado siguiendo la medida de un hombre— proveerá la medida para una montaña; esta, a su vez, si es bastante elevada, nos dará la medida para el diámetro terrestre; este, para la Vía Láctea, y la multitud de nebulosas, que a su vez componen entre sí un sistema, no nos impondrá ningún límite: "Nun liegt das Erhabene bei der ästhetischen Beurtheilung eines so unermesslichen Ganzen nicht sowohl in der Größe der Zahl, als darin, daß wir im Fortschritte immer auf desto größere Einheiten gelangen" (Kant, 1990: § 26: 101)³³. En esta última ejemplificación no es ya un objeto en particular, sino el espacio mismo el que se ofrece como límite insuperable para la comprensión; no nos enfrentamos a una "finitud psicológica", sino "trascendente". Lo supone Kant es que esa aparente ilimitación del espacio, a pesar de su inabarcable grandeza, es una medida inadecuada para la ilimitación de la razón: lo absolutamente grande de la evaluación estética fracasa toda vez que intenta ser apropiado para lo absolutamente grande de la razón, ya que todo lo que la naturaleza, como objeto de los sentidos, posee para nosotros de grande, es pequeño en comparación con las ideas de la razón:

[...] wozu die systematische Abtheilung des Weltgebäudes beiträgt, die uns alles Große in der Natur immer wiederum als klein, eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer ganzen Gränzlosigkeit und mit ihr die Natur als gegen die Ideen der Vernunft, wenn sie eine ihnen angemessene Darstellung verschaffen soll, verschwindend vorstellt (Kant, 1990: § 26, 101).

En este sentido, se entiende la significación *analógica* de los ejemplos anteriores. Según Ferry:

Les exemples du § 26 doivent dès lors être compris comme *analogues* du sublime véritable, puisque le support entre l'église et la limite de la compréhension esthétique qui cause l'échec de l'imagination est *identique au rapport* entre l'Idée rationnelle et la limite transcendante que constitue l'espace [...] Ainsi, ce n'est que dans la mesure où la limite de la compréhension esthétique renvoie à celle, transcendante, de l'espace, qu'elle peut évoquer les Idées et susciter le sublime (Ferry, 1990: 151).

Podría objetarse que los dos ejemplos citados remiten a productos artísticos, y que en esto existe una contradicción con la anterior afirmación kantiana de que el suelo en el que germina lo sublime es la "naturaleza ruda" [die rohe Natur]; sin embargo, el propio Kant nos remite al concepto de "juicio reflexionante estético *puro*": aun cuando ciertas producciones del arte (edificios, columnas, etc.) pueden sugerir la sublimidad, como también pueden hacerlo aquellos elementos de la naturaleza cuyo concepto posee un fin determinado (como los animales "de un destino conocido"), el juicio estético *puro* de lo

³³ *Ibid.*, § 26: 101. Lord Kames había explicitado las posibilidades de este *progressus ad infinitum* para excitar la sublimidad, solo que, en oposición al tratamiento kantiano, Home coloca esta emoción en relación con lo sensiblemente agradable: "The difference between great and little with respect to agreeableness, is remarkably felt in a series when we pass gradually from the one extreme to the other. A mental progress from the capital to the kingdom, from that to Europe - to the whole earth - to the planetary system - to the universe, is extremely pleasant: the heart swells, and the mind is dilated, at every step" (Home, 1993: 220).

sublime solo podrá hallarse en la naturaleza salvaje³⁴, con tal que el espectador no se sienta sobrecogido por el temor ante ella: el que tiene miedo no puede emitir un juicio sobre lo sublime, de la misma manera que quienes están dominados por la inclinación y el deseo no pueden juzgar acerca de lo bello. Pero no hay que perder de vista que la sublimidad no se encuentra en el objeto, sino en el espíritu del observador. Existe en el hombre un impulso a referir los sentimientos hacia determinados objetos de la naturaleza, en los que se hace visible la preeminencia, por sobre el máximo poder de la sensibilidad, del destino racional de las *Erkenntniskräfte*; es así que tiene lugar un movimiento de traslado del respeto [Achtung] por la idea de humanidad, implícita en el hombre, a la realidad material; movimiento que en la *Kritik der Urteilskraft* se designa con el término de *subreptio*. El hecho de que Kant señale que deberíamos buscar en el sujeto la fuente de estos sentimientos vulgarmente atribuidos a la realidad, delata el propósito de desmitificar la *subreptio*, y así lo señala Lyotard: “Ce geste de se retourner [sur soi-même] est subreptice. [...] C’est de cette projection, de cette objectivation que l’Analytique du sublime fait la critique, il n’y a pas d’objets sublimes, seulement des sentiments” (Lyotard, 1991: 221). La doble experiencia de inhibición [Hemmung] y expansión [Ergießung] de las fuerzas vitales, deriva de la alternancia entre, por un lado, la pena que provoca la inconveniencia de imaginación y razón al estimar estéticamente la magnitud, y, por otro, el placer que engendra advertir que este juicio acerca de los esfuerzos de la sensibilidad se encuentra de acuerdo con las ideas de la razón. La emoción consiste en una especie de rápido sacudimiento, en el que alternativamente nos sentimos atraídos y repelidos por un mismo objeto: la intensidad del sentimiento es tal que la imaginación teme perderse como ante un abismo, pero para la idea racional de lo suprasensible es legítimo el obstáculo impuesto sobre la facultad imaginativa, y de ahí que la fuerza de atracción sea igual a la de repulsión que opera sobre la sensibilidad. Hemos dicho ya que, a diferencia de lo que ocurre con el juicio lógico, el juicio estético sublime no opera en forma progresiva, sino que intenta abarcar en un instante la totalidad del objeto ofrecido a la representación: este esfuerzo, denominado *regressus*, suprime la condición del tiempo en el progreso de la imaginación y brinda en su lugar una *coexistencia*. Lyotard apunta que en los esfuerzos para percibir en una intuición una medida de magnitud cuya *Zusammenfassung* necesita mucho tiempo, se hallan implicadas dos maniobras de agotamiento del principio de sucesión:

On pourrait croire qu’il s’agit d’une seule et même sortie hors du sens interne. En réalité, il s’agit de deux sensations presque semblables, mais hétérogènes. Du côté de l’imagination, cette ‘sortie’ se fait régressivement, dans la frayeur de perdre le pouvoir minimal qu’a la pensée de synthétiser les données (y compris les siennes) par la succession. Du côté de la raison, la sortie est faite [...] d’un bond, dans l’exaltation de recouvrer le pouvoir maximal qu’a la pensée de commencer une série de données sans y être enchaînée [...] Le premier ‘rien de temps’ menace la faculté de connaître, le second ‘rien de temps’ fonde la faculté de désirer pure (Lyotard, 1991: 179).

³⁴ De ahí el comentario de Lyotard: “Que Kant prenne exemple au passage de l’arête d’une pyramide égyptienne ou du volume intérieur de la basilique Saint-Pierre à Rome ne doit pas tromper. Il s’agit seulement de montrer que, vues à la distance ‘convenable’ (convenable à l’émotion sublime), ces grandeurs en effet mesurables mathématiquement peuvent cependant excéder la ‘mesure des yeux’, à laquelle celle de la compréhension imaginative est de nouveau comparée, comme des grandeurs naturelles peuvent excéder cette dernière spontanément, de façon ‘brute’” (Lyotard, 1991: 130).

Lo sublime *dinámicamente* considerado emana de la percepción de un objeto natural *temible* [furchtbar], pero que no excita la emoción del miedo; por paradójica que resulte esta definición, no implica contradicción alguna. Para explicar las características de este sentimiento, Kant se sirve de una comparación con el hombre virtuoso, quien, sin dejar de experimentar el temor de Dios, puede mantenerse libre de miedo hacia Él. A fin de comprender mejor esta propuesta, habría que establecer una distinción entre las nociones de *poder* y *dominio*: Kant denomina poder [Macht] a una fuerza superior a los obstáculos más grandes; dominio [Gewalt] es la potestad que ejerce este poder cuando supera la resistencia que le enfrenta un poder antagónico. La sublimidad surge cuando el hombre, subyugado ante el poder de una naturaleza temible, desarrolla una resistencia [Widerstand] capaz de someter a esa naturaleza³⁵; debemos relacionar esta resistencia con el movimiento regresivo por el cual la progresión temporal del entendimiento es detenida y reemplazada en lo sublime matemático por la coexistencia espacial:

The disposition of activity and passivity in resistance is the same phenomenon as the violence of the mathematical sublime. When encountering objects in time we are subject to their might; but we bring them under dominion when we arrest them in space and determine them according to our proportions. Kant shrewdly observes that the principle of simultaneous subjection and mastery may appear 'far-fetched and subtle', but is in fact 'the foundation of the commonest judgements, although one is not always conscious of its presence' (Caygill, 1989: 346).

De lo anterior se deduce que el anclaje de la sublimidad en la contemplación de la naturaleza no deriva de que esta se nos aparezca como terrible, sino de su capacidad para obligar a nuestra fuerza interior (que, según Kant, no es *naturaleza*) a sobreponerse a las "cosas superfluas": el bienestar, la salud, la vida misma³⁶. La consideración del peligro, realizada desde un seguro resguardo³⁷, eleva las fuerzas espirituales más allá de su ordinaria medianía, y excita un poder de oposición que permite enfrentarse con la aparente omnipotencia de la naturaleza. La atribución de sublimidad a los escenarios naturales solo se justifica en la medida en que evoca la Idea del infinito como todo absoluto o como causalidad absoluta; idea que solo existe en espíritu humano:

³⁵ "Kant uses this distinction to characterize the sublime: nature has might over human beings; while they possess dominion over nature. The oscillation of activity and passivity which characterizes the sublime, passive in the face of the might of nature, active in its dominion over it, is normalized in the notion of resistance" (Caygill, 1989: 345).

³⁶ El hecho de que en la exposición de lo sublime dinámicamente considerado predominen las alusiones al momento positivo -es decir, la *Ergießung*- ha llevado a Lyotard a superponer la antítesis matemático/dinámico con la polaridad entre *Unlust/Lust*. "S'agissant d'un jugement subjectif qui n'a rapport qu'à la faculté de sentir le plaisir et le déplaisir, sa qualité s'énonce donc plaisir quand elle est réelle ou affirmative, déplaisir quand elle est négative, ou plaisir lié avec le déplaisir quand elle est limitée ou indéfinie. Ce dernier cas est celui du sentiment sublime quant à sa qualité: le plaisir y est limité par le déplaisir, ce qui fait de ce sentiment un jugement subjectif indéfini. Cette indéfinité est la qualité qui appelle la critique à faire recours aux deux synthèses que je viens de rappeler. La synthèse dynamique rendra compte de la composante de plaisir, la synthèse mathématique de la composante de déplaisir" (Lyotard, 1991: 123).

³⁷ Esta exigencia de seguridad, como condición ineludible para el surgimiento de lo sublime, no deja de resultar sugestiva: ella delata un aburguesamiento que de ningún modo existía en el arte y en la teoría sublimes de épocas precedentes, y que tampoco se presenta en algunas de las versiones contemporáneas. No necesitamos trasladarnos a la exaltación comeilleana del riesgo; podemos pensar, tal como lo propone Starobinski, en el arte de un Goya, cuya adhesión al pensamiento iluminista no impedía la integración del peligro: "l'esthétique du sublime selon Kant s'applique au premier chef à des oeuvres comme les tempêtes de Joseph Vernet, les Alpes de Kaspar Wolf ou de Ludwig Hess. Elle suppose, de la part du spectateur, un sentiment de sécurité qui paraît ne plus pouvoir subsister dans l'univers de Goya, fût-il profondément attaché à la 'divine raison'" (Starobinski, 1979: 203-204).

Wer wollte auch ungestalte Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander gethürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See u.s.w. erhaben nennen? Aber das Gemüth fühlt sich in seiner eigenen Beurtheilung gehoben, wenn es, indem es sich in der Betrachtung derselben ohne Rücksicht auf ihre Form der Einbildungskraft und einer, obschon ganz ohne bestimmten Zweck damit in Verbindung gesetzten, jene bloß erweiternden Vernunft überläßt, die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen unangemessen findet (Kant, 1990: § 26, 101).

Kant prevé un reparo: aun cuando se acepte la superioridad de la racionalidad humana sobre el poderío de la naturaleza salvaje, podría objetarse que también la divinidad ha sido representada, desde antiguo, como una potencia que revela su sublimidad en los terremotos y tempestades, y que sería insensato afirmar nuestra superioridad por sobre los efectos de semejante poder. Frente a una imagen tal, tal vez las actitudes más adecuadas consistan en una sumisa aquiescencia, una mansedumbre servil: sentimientos que no podrían conciliarse con la sublimidad —y aquí tenemos la impresión de que con esto no se alude tanto a la sublimidad estética cuanto a la ética—; pero la disposición más correcta no es, según Kant, el angustioso sometimiento, sino un voluntario respeto hacia lo más alto, y es por esto que se distingue la “religión verdadera” de la superstición, la cual arroja al ser humano, lleno de temor y de angustia, ante los pies de un ser omnipotente.³⁸

Basados en las determinaciones universalistas del *sensus communis*, nuestros juicios de gusto solicitan el asentimiento inmediato de la humanidad toda; lo sublime, en cambio, aun cuando apela a una participación universal, no aspira a que esta comunicación sea inmediata como lo es en el juicio de gusto. Aquí influye el desarrollo cultural alcanzado por los individuos, dado que, según Kant, el hombre ordinario, en el que las ideas morales no se hallan desarrolladas, no puede concebir en su espíritu la sublimidad; ante una naturaleza salvaje, experimentará el temor y la angustia, pero no el placer de descubrir la supremacía de la propia razón. El hecho de que el juicio sobre lo sublime, a diferencia de lo bello, suponga cierta cultura, no significa que el sentimiento haya sido introducido en la sociedad convencionalmente, ya que sus raíces se hundan en la naturaleza humana: de ahí que la cualidad pueda encontrarse en todos los hombres dotados de inteligencia común, y que la ausencia de *sentimiento* en la contemplación de lo sublime no sea menos condenable que la falta de gusto ante lo bello. Lo importante es que la exigencia de universalización propia del juicio sublime, por la que podemos atribuir a este la *necesidad*, pasa por la mediación de la ley moral; por tanto, “Le plaisir sublime est déclaré ‘plaisir de contemplation qui raisonne, als Lust der vernünftelnden Kontemplation’, le plaisir de contempler tout en raisonnant” (Lyotard, 1991: 271). La trascendencia de esta observación se advierte cuando se afirma que es imposible concebir un sentimiento para lo sublime de la naturaleza, sin tener una disposición de espíritu semejante a la que conviene al sentimiento moral. Puede verse en qué se basa esta semejanza entre lo sublime y la moral: frente a lo bello, inmediatamente unido con el placer, el rasgo típico de lo subli-

³⁸ “Auf solche Weise allein unterscheidet sich innerlich Religion von Superstition, welche letztere nicht Ehrfurcht für das Erhabene, sondern Furcht und Angst vor dem übermächtigen Wesen, dessen Willen der erschreckte Mensch sich unter-

me, como el de la moralidad humana, es el constreñimiento de la sensibilidad. Estas reflexiones autorizan que Kant señale que el bien moral, considerado estéticamente, no debe ser estimado como bello, sino como sublime, y que excita antes el sentimiento de respeto —que desdeña los atractivos sensibles— que el del amor y las tiernas inclinaciones. Ligado con lo anterior está el análisis kantiano del *entusiasmo*: dicha afección es considerada como estéticamente sublime porque consiste en una tensión de fuerzas producida por las ideas que confieren al espíritu un valor más poderoso y duradero que el que produce el atractivo de las representaciones sensibles. Lyotard señala que esta afección no debería ser confundida con el respeto debido a la ley moral, dado que

La loi de la raison pratique ne doit s'accomplir que par raison. Non pas même conformément à ce qu'elle prescrit, ce qui ne se peut pas puisqu'elle ne prescrit rien qui soit déterminé et pourrait être déterminant comme objet pour la volonté. Elle s'accomplit tout court, en se faisant elle-même directement le mobile de la volonté. Tel est le respect, seul sentiment moral pur [...] Cette pureté exige, transcendantalement, une volonté 'sainte' [...] affranchie de tout autre intérêt que celui qu'a la loi pour sa réalisation. Tel n'est pas le cas de l'enthousiasme. En provoquant l'extrême tension que nous avons dite et qui s'inscrit subjectivement comme terreur devant la perte de la présentation et comme 'élan, *Schwung*' [...] vers ce qui excède cette dernière, c'est-à-dire vers la causalité absolue, l'enthousiasme rapporte la pensée à la loi de façon 'fortement, *mutig*' [...] affectuelle (Lyotard, 1991: 189).

La sublimidad de las afecciones no depende de los contenidos, sino de la intensidad de energía invertida en ocasión del objeto sublime; así sucede que la ausencia de afecciones [*Affektlosigkeit*] corresponde al género de sublimidad más elevado, puesto que tiene a su favor la satisfacción de la razón. Esta afección, considerada como *noble* [Edel], corresponde a vestidos, edificios, a posturas del cuerpo, cuando en ellas se busca menos la sorpresa [*Vewunderung*] que la duradera admiración [*Bewunderung*] —términos que nos remiten a las polémicas entre Mendelssohn y Lessing—; la sublimidad de la *Bewunderung* estriba, pues, en su carácter duradero, en el hecho de que no se deriva de una extrañeza momentánea, sino que consiste en un estado persistente. La permanencia de los sentimientos sublimes es lo que distingue a estos del neutro respeto: “La quantité d'énergie se transcrit en quantité de temps, comme le disent les mots 'tenue' et 'endurance'. Étant donné cette caractérisation par la seule tension, on voit combien le sublime est éloigné du sentiment absolument neutre qu'est le respect” (Lyotard, 1991: 190). En Corneille, la voluntad era el signo distintivo de las almas sublimes, al margen de las motivaciones concretas que la sostuviesen; Kant, sin llegar a tal extremo, afirma que la sublimidad es compatible con numerosas afecciones, con tal que estas se presenten con una intensidad sobresaliente. Un detalle básico es la discordancia con la gratificación sensible, congruente con la *Formlosigkeit* de las producciones artísticas y escenarios artísticos sublimes; es significativo que, desde la estética kantiana, el *fiat lux* perdiera su lugar de privilegio en cuanto condensación de la sublimidad. En su lugar, Kant señala la mag-

nanimidad de la prohibición de erigir imágenes: “Non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in coelo desuper et in terra deorsum, nec eorum quae sunt in aquis sub terra”³⁹.

Aquello que escapa al arte mimético representa el *humus* de la sublimidad. Nueva base de comparaciones con la ley moral: allí donde los sentidos no encuentran nada ante sí en lo que puedan complacerse, y donde, sin embargo, subsiste algo capaz de conmover nuestro espíritu, podremos encontrar un *analogon* de la moralidad. Kant señala que la estética trascendental solo considera los juicios estéticos puros y que, por ende, no se deben incluir en ella los objetos bellos y sublimes que suponen un concepto de fin. Por lo tanto, el sujeto que juzga sublime la vista del océano, debe representárselo, no ya como un vasto dominio de animales acuáticos, ni como el depósito encargado de proveer los vapores que alimentan las nubes para beneficio de la tierra, porque de ser así emplearía juicios teleológicos; por el contrario, debería imaginarlo, tal como lo hacen los poetas [wie die Dichter es tun], a la manera de un espejo líquido (en las representaciones bellas) o como un abismo amenazante (en el caso de lo sublime). Otro tanto ocurre con la forma humana: no hay que buscar los principios en los conceptos de los fines a los que están destinadas las partes del cuerpo, ni permitir que la aptitud de tales partes con sus fines influyan sobre nuestro juicio estético, porque en ese caso dejaría de ser un juicio *puro*.

4. Una estética de la abstracción: Kant, entre Shaftesbury y Burke

Un modo fructífero de empezar a dar cuenta de la significación histórica e ideológica de la teoría kantiana sobre lo sublime, es indicar las diferencias que la separan de algunas importantes formulaciones que han ejercido influjo sobre ella. Un punto de referencia obligado es Shaftesbury: varias veces se han indicado las deudas que guarda la *Kritik der Urteilskraft* para con el autor de *The Moralists* (1711), particularmente en lo que se refiere a la reflexión sobre la *sublimitas*⁴⁰. La definición de lo sublime como lo que se encuentra ligado a la infinitud y, por tanto, situado fuera del campo de lo sensiblemente representable ha calado hondo en Kant⁴¹, como también lo ha hecho la descripción de esa misma experiencia como sentimiento dúplice, mezcla de encanto y temor⁴². Sin embargo, entre el sensualista platónico y el filósofo alemán existen discrepancias significativas: una de ellas, tal vez la esencial, es el modo des-

³⁹ Ex. 10, 4. Cf. también:ej.: Deut. 4, 15-20; Ps. 96-7. En la segunda parte de la investigación, tendremos oportunidad de ver la resignificación de la prohibición hebrea en la teoría adorniana (y aun la benjaminiana) de lo sublime.

⁴⁰ El estudio más exhaustivo es el de Larthomas (1985: 303-332).

⁴¹ “Le ‘beau’, pour Shaftesbury, c’est l’expérience de la forme, de la ‘limite’ au sens platonicien. Le ‘sublime’, c’est l’expérience de l’infinité, de ce qui es apparemment en deçà, en réalité peut-être au delà de toute forme perceptible” (Larthomas, 1985: 304).

⁴² La ambigua actitud de Shaftesbury frente a la naturaleza sublime puede verse expuesta en *The Moralists*, ante todo en el detalle de los sentimientos que despierta la contemplación de las altas montañas. Así, dice Larthomas: “On ne peut pas ne pas constater cette réticence symptomatique de Shaftesbury devant le sublime, dont il éprouve pourtant si fortement le charme et la puissance. Il faut expliquer cette résistance. Le sublime présente quelque chose d’inquiétant qui, à première vue, met en déroute l’esthétique rassurante de la ‘forme’. Si l’on s’arrête à l’exemple révélateur du grandiose de la haute montagne, les textes de *Moralistes* manifestent à cet égard une sorte d’ambivalence révélatrice. La montagne fascine, elle attire. Mais en même temps elle repousse, elle inquiète” (Larthomas, 1985: 306).

igual en que ambos estiman el valor de la naturaleza. Aun cuando persisten en Shaftesbury declaraciones de entusiasmo por la *other-worldliness*⁴³, el sentimiento de unidad con lo natural era lo bastante fuerte para evitar los gestos de desprecio con que Kant esporádicamente alude al reino de los fines. Para el teórico inglés (que en esto reanuda la fe en el principio de la “simpatía universal” pregonado por el antiguo estoicismo) la naturaleza es un organismo regido por una voluntad inmanente, ante la cual el hombre debe abandonarse. Un hombre provisto de alma no tiene que obedecer sino al universo; de ahí que el estremecimiento suministrado por los espectáculos sublimes represente para Shaftesbury una prueba de la grandiosidad de la naturaleza, ante la cual el hombre se siente subyugado, y así lo testimonia, según Larthomas, las declaraciones de Theocles en *The Moralists*:

Le sublime est [pour Kant] l'occasion de découvrir en nous ce qui nous rend supérieurs à la nature. Cette idée est étrangère à Shaftesbury pour qui la raison, à la façon du logos stoïcien, n'est jamais que la loi interne de développement de la nature. Être supérieur à la nature n'a guère de sens dans une perspective moniste, comme celle qu'illustre Théocles: il s'agit bien plutôt de nous élever jusqu'à la plus haute puissance de la nature, en nous et hors de nous; c'est le propre du sublime que de nous faire sentir l'adéquation de notre force intérieure avec celle qu'anime, tout puissant, le Génie de la nature (Larthomas, 1985: 308-309).

Para esclarecer estas posiciones podríamos establecer un paralelo con un lector de Shaftesbury y admirador entusiasta de la cosmovisión panteísta como lo es Goethe. Para este, la naturaleza violenta y amenazante, capaz de suscitar horror sagrado en los hombres, solo es maligna para los arrogantes que se creen destinados al sojuzgamiento de la realidad material; los lectores del primer *Faust* recordarán que el espanto y el abatimiento fáusticos suceden a la confianza necia en la capacidad de avasallar al *Erdegeist*; este pasaje de la egolatría al arredramiento y el desánimo encuentra su contraparte en la vivencia de humilde pero eufórica unidad en “Wald und Höhle”: solo en la espontánea renuncia a la voluntad de dominio radica la esperanza en una humanidad plena y “pacificada” con la naturaleza. Aquí, como, también sucedía en Shaftesbury, la visión de la naturaleza sublime no conduce a ninguna instancia racional superadora, sino a la unión entre sujeto y objeto; la perfección de la especie humana no estaría, entonces, en la conversión del hombre —para emplear la terminología kantiana— en puro *Vernunftwesen*, sino en su más perfecta realización en cuanto *Naturwesen*.

Igual de significativas son las disensiones respecto de Burke. El teórico irlandés ha ejercido una gravitación determinante durante el período antropológico de la estética kantiana, y su influjo aún se deja sentir en la tercera crítica; en la asociación de lo sublime con lo inhabitual y extraordinario, con las determinaciones de los poderes tiránicos y, en particular, con la supremacía masculina, deberíamos advertir las huellas de la lectura de la *Philosophical Inquiry*. De esta ha aprendido Kant que la naturaleza solo es sublime donde rehusa someterse dócilmente a la expropiación humana. Cuando en la *Kritik der Urteilskraft* se afirma, según hemos visto, que el juicio estético *puro* de sublimidad es incompatible con

⁴³ Cf. el *Advice to an author* (1710): “Though [the artist's] intention be to please the world, he must nevertheless be, in a manner, above it, and fix his eye upon that consummate grace, that beauty of Nature and that perfection of numbers of

aquellos animales que poseen “un fin determinado”, y que solo ha de hallarse en la naturaleza indómita, creemos estar oyendo los ecos de la convicción burkeana de que los animales sublimes son aquellos que no se dejan supeditar a la utilidad del hombre:

The horse, in the light of a useful beast, fit for the plough, the road, the draft; in every social, useful light, the horse has nothing sublime; but it is thus that we are affected with him, *whose neck is clothed with thunder, the glory of whose nostrils is terrible, who swalloweth the ground with fierceness and rage, neither believeth that it is the sound of the trumpet?* In this description, the useful character of the horse entirely disappears, and the terrible and sublime blaze out together (Burke, 1963: 56).

Pero son sustanciales las diferencias que separan al “uso” kantiano de la categoría de sublimidad de la interpretación burkeana. En la “Analytik des Erhabenen” se destacan las desavenencias entre el tratamiento trascendental del juicio estético y el análisis psicológico desarrollado por Burke: al basarse en criterios empíricos, las conclusiones de la *Philosophical Inquiry*, como las de toda estética empirista, se circunscriben al nivel de los *Privattheile* (propios de lo agradable), sin que sea posible para ellas elevarse hasta la universalidad; aquí, afirma Kant, desaparece toda crítica del gusto. Si, por el contrario, postulamos el derecho de exigir el asentimiento universal, tenemos que dejar que nuestros juicios se basen en un principio *a priori*, hasta el cual es imposible elevarse partiendo de la investigación de las normas empíricas. Esto nos remite una vez más a aquel hiato entre realidad empírica y trascendente (entre lo singular concreto y la universalidad abstracta, entre las contradicciones propias de la “tangible” realidad burguesa y la abstracta elevación de su proyección ideal) al que nos referimos en la “Introducción”, y del que Kant no podía librarse, entre otras razones, por la carencia de bases históricas y sociales explícitas y conscientes en su pensamiento.

Kant no podía dejar de contemplar con simpatía los presupuestos subjetivistas de Burke, la insistencia de este en analizar la sublimidad y la belleza, no a partir de las cualidades intrínsecas del objeto, sino del estudio de las reacciones en el sujeto receptor. Pero Kant rechaza la insistencia del escritor irlandés en estudiar las repercusiones físicas, corporales de la experiencia estética⁴⁴. Y es que en Burke, según apunta Eagleton, no solo subsiste la pretensión fundacional de la estética de establecer una “política del cuerpo”; también cobra vida el ideal antiilustrado consistente en calcar la dinámica de las relaciones sociales sobre el modelo de la articulación orgánica del individuo⁴⁵. El análisis de Eagleton basta

which the rest of mankind feel [...] only the effect whilst ignorant of the cause”. (cit. en Gilbert & Kuhn, 1939: 240).

⁴⁴ Recordemos que, en Burke, lo sublime no está colocado solo al servicio de la formación de un gran alma, sino también de un “cuerpo fuerte”. Cf. Peña Aguado, 1994: 34-35). Es elocuente que Kant justifique la universalidad del juicio reflexionante estético en la general semejanza de nuestras *Erkenntnisvorbedingungen*, en tanto Burke justificaba la identidad de nuestras evaluaciones estéticas en la uniformidad de los órganos sensitivos.

⁴⁵ “Aesthetics, which has precious little to do with art when it first sees the light of day, maps the very groundwork of human subjectivity, and so lies at the root of a properly hegemonic politics. Its task is to begin with the body, charting its appetencies and aversions, and gradually work its way up to the political state. For the body, like culture, is antecedent to that state, providing the spontaneous wisdom within which any more formal edict must take effect, and any power which fails to ground itself somatically is therefore doomed to impotence. It is in this sense that Burke [...] is [...] fascinated by the feel of a slight tap on the shoulder or the dilation of the pupils in darkness. Starting out from the lowly instinct of self-preservation, it is possible to end-up with the unfathomable mysteries of the sublime. What is given for this brand of empi-

para mostrar que los planteos estéticos burkeanos suponen una dinámica historicista que en vano trataríamos de rastrear en el pensamiento de Kant; pero no solo eso: también un reconocimiento de los límites de la legislación abstracta promovida por el racionalismo burgués. Podrá subrayarse el carácter reaccionario del tradicionalismo burkeano, pero algunas de sus críticas a la legislación racionalista captan el *animus* de la sociedad burguesa. La insistencia de este defensor del *ancien régime* sobre el valor de la experiencia compartida, de las *manners* y los sobreentendidos ideológicos sobre los que halla asentada toda cultura, cuadra con su interés y destreza para la oratoria, aquella disciplina que, emparentada con la *doxa*, desde antiguo, ha tomado bajo su cargo la tarea de colocar lo “no dicho” al servicio del adoctrinamiento y la exaltación de los ánimos. Sabemos que la filosofía racionalista –aliada, en este sentido, del espiritualismo– se ha constituido en enemigo de la retórica, al negar validez a la *opinio* y al elevar a las ideas claras y distintas al rango de paradigma de todo conocimiento. Lo indistinto, tanto como lo verosímil, representaban, para el antirretoricismo cartesiano, indicios de error; y huellas de estos prejuicios perduran en el escepticismo kantiano frente a la elocuencia. Burke, en contra de tales tendencias, anteponía “[...] the conative over the cognitive, rhetoric over representation” (Eagleton, 1995: 51); sabía que los valores morales, éticos, políticos o religiosos, solo pueden implantarse en una comunidad bajo el riesgo de destruir sus valores esenciales. Más allá de su conservadurismo político, el autor de las *Reflections on the Revolution in France* (1790) supo percatarse de los riesgos de una disolución de los valores tradicionales, como también del peligro de imponer valores trascendentes sobre una realidad de hecho. Detrás de las críticas a la legislación burguesa se percibe la sospecha de que la abstracción burguesa no puede resultar sino ineficaz ante la infinidad de componentes emotivos, siempre intuitivos pero jamás explicitados, que constituyen el material de la ideología. Estos restos no asimilados por el pensamiento sistemático coinciden con las cualidades que Trilling ha reunido en su definición de las *manners*:

Somewhere below all the explicit statements that a people makes through its art, religion, architecture, legislation, there is a dim mental region of intention of which it is very difficult to become aware. We now and then get a strong sense of its presence in the past but by reason of its absence. As we read the great formulated monuments of the past. We notice that we are reading them without the accompaniment of something that always goes along with the formulated monuments of the present [...] is a culture's hum and buzz of implication. I mean the whole evanescent context in which its explicit statements are made. It is that part of a culture which is made up of half-uttered or unuttered or unutterable expressions of value (Trilling, 1961: 231-232).

En relación con esto deberíamos considerar algunos puntos de la crítica de Burke a la sociedad burguesa, de los que puede deducirse un contraste con Kant: por un lado, el pensador irlandés advierte, proféticamente, la vinculación entre el avance del individualismo burgués y la disolución de las particularidades específicas propias de las comunidades humanas; entre la desaparición de lo que Raymond Williams ha denominado *knowledgeable community*, y el nacimiento de la concepción política, jurídica y filo-

sófica del individuo como ser abstracto y aislado, existen múltiples afinidades; de acuerdo con Burke, el individuo solo puede realizarse en el seno de la comunidad, pero no de una comunidad humana abstracta, sino de aquella a la que “naturalmente” pertenece. Williams destaca que, para Burke: “The whole progress of man is thus dependent, not only on the historical community in an abstract sense, but on the nature of the particular community into which he has been born. No man can abstract himself from this; nor is it his alone to change” (Williams, 1960: 9). En segundo lugar, Burke estima que los efectos del racionalismo moderno —y, ante todo, la desarticulación del pensamiento y la actividad humanas en esferas autónomas— son el resultado de la disolución de los valores comunitarios y tradicionales, de la desaparición de lo que él denominaba *spirit of the nation*. La verdadera sublimidad es la que, en contradicción con el convencionalismo y la legislación abstracta de la civilización burguesa, se sustenta en los ritmos periódicos y ancestrales, las leyes no escritas pero consagradas por el tiempo y tácitamente obedecidas. Burke, indica Williams, sentía horror ante las soluciones de continuidad:

He speaks from the relative stability of the eighteenth century against the first signs of the flux and confusion of the nineteenth century, but he seeks also against those rising doctrines which the eighteenth century had produced, and which were to become the characteristic philosophy of the change itself [...] He established the idea of the State as the necessary agent of human perfection, and in terms of this idea the aggressive individualism of the nineteenth century was bound to be condemned. He established, further, the idea of what has been called an ‘organic society’, where the emphasis is on the interrelation and continuity of human activities, rather than on separation into spheres of interest, each governed by its own laws (Williams, 1960: 11).

Desde esta perspectiva, la ética y la estética burkeanas se diferencian de una filosofía como la de Kant, la cual no solo ha nacido de la crisis de valores que Burke describe y condena, sino que ha llegado a constituir uno de sus fundamentaciones. De ahí que, si la energía de la *sublimitas* reside, de acuerdo con el autor de la *Philosophical Inquiry*, en la comunidad tradicional, para el filósofo alemán ella se encuentre anidada en esa *ratio* autónoma que ha hecho posible la destrucción de las *Gemeinschaften*.

La indiferencia de la teoría artística kantiana hacia las condiciones concretas de la vida comunitaria es tan llamativa como la desatención hacia la experiencia sensible; es revelador que la estética, que nace en Baumgarten como disciplina destinada a otorgar derecho de ciudadanía a la sensibilidad, concluya en Kant en la represión y sublimación de lo sensitivo. El ánimo de concentrar la reflexión en los principios *a priori* antes que en la dimensión empírica de la naturaleza y el arte, es la contrapartida de la aspiración primigenia de reconocer relevancia en la realidad concreta y tangible. El hecho de que Kant definiese los productos de la imaginación como “*ideas* estéticas” —y no como conceptos estéticos— es significativo. Frank Lentricchia ha indicado que de aquí puede deducirse tanto la depreciación de la experiencia sensitiva cuanto la circunscripción de los juicios estéticos al campo de lo puramente ficcional:

When he [Kant] terms the representation of imagination, in its aesthetic phase, an ‘aesthetic idea’, he means for us to recall the key distinction of *ideas* and *concepts*. The latter as ‘forms’, because they find adequate ‘content’ in the sensuous manifold, yield the cognitive shapes of experience; the former, as forms of pure reason (‘rational ideas’) which cannot be satisfied in time, and cannot be adequately filled out with the sensuous data of ‘intuition’, point beyond the limits of experience and are, from these perspectives, ‘fictions’ in the sense that they produce no cognition of the phenomenal world. In the cognitive privilege gi-

ven to the 'concept' over the 'idea' we see the surreptitious back-door entry of ontological realism into Kant's system: the concept gives knowledge because, as a realist would insist, its formation begins in, and is respectful of, a passive reception of the manifold (Lentricchia, 1980: 40).

El conocimiento, más allá de las propensión de la epistemología kantiana al idealismo subjetivo, requiere de la presencia de una percepción, de una *cierta afeción del espíritu* mediada por la sensibilidad. Las *ideas*, desde su elevada trascendencia, no pueden condescender a adecuar sus determinaciones aprióricas al material ofrecido por la sensibilidad, y esto vale tanto para las ideas racionales como para las estéticas, aunque de variada forma:

The 'rational idea' (God, freedom, immortality) [...] is empty because it is many sizes too big for the sensory data it would envelop; and the 'aesthetic idea' is epistemologically blind because as an unconstrained sensory synthesis, an exuberant revelling in the senses, it bursts through the conceptual frame which would contain it and give it phenomenal focus (Lentricchia, 1980: 40-41).

La idea estética dispone de los datos ofrecidos por la sensibilidad sin mediación de conceptos, y en esa medida se encuentra libre de determinación natural; concebida como libre juego y liberada del peso de la realidad fenoménica, dicha idea coadyuva a instituir una estética para la cual la experiencia artística representa solo una "realidad vicaria" generada con fines evasivos. De ahí la paradoja de la estética kantiana que, según Lentricchia, al tratar de ensalzar la vivencia artística definiéndola como ficción pura y sustrayéndola al contacto con la realidad fenoménica, la degrada al nivel de un divertimento:

In telling us that art does not *mold*, but rather *remolds*, Kant trivializes what those in his tradition would empower against a culture all too ready to denigrate fictions as a holiday from our 'serious' transactions with the world. His intention of isolating the distinctive character of the aesthetic experience was admirable, but his analysis resulted in mere isolation. By barring that experience from the truth of the phenomenal world, while allowing art's fictional world entertainment value, he became the philosophical father of an enervating aestheticism which ultimately subverts what it would celebrate [...] The place 'outside' of art encloses, defines and judges fictions as pleasant lies generated out of boredom, fantasies which briefly block out the phenomenal reality to which we all, as serious, rational persons, shall return when we regain our courage (Lentricchia, 1980: 41-42).

Pero si el juicio de gusto, dada su ubicación intermedia entre conocimiento y moralidad, preserva un débil contacto con la naturaleza, el juicio estético sublime representa un progreso hacia la esfera de las ideas racionales. Teniendo en consideración que, tal como indicamos, el lazo de lo sublime con la naturaleza externa es menor en el caso de la sublimidad que en el de lo bello, no sería inexacto decir que en ella se expresa desdén hacia el ámbito del conocimiento empírico.

5. Sublimidad y ascetismo: Kant y la 'represión de la naturaleza'

En la *Kritik der Urteilskraft*, la oposición entre lo bello y lo sublime carece de dimensión histórica: en esto, Kant diverge de los autores que hasta aquí hemos considerado. Al estudiar las propuestas de Winkelmann, resaltamos que la *Kunstgeschichte* inaugura la historización de estas categorías estéticas, pero solo porque en dicha obra se consuman tendencias ya insinuadas en las teorías anteriores o contemporáneas. En el pensamiento crítico de Boileau, o en el de los suizos, la periodización histórica no tiene la concreción ni la vocación historicista que mostrarán luego las teorías de Hegel, de Schelling o de A.W. Schlegel, pero sí existe en aquellos la intuición de que el arte sublime se encuentra ligado a la infancia

de la humanidad. Bodmer y Breitinger, como Despréaux, han señalado que la elevación artística y moral se halla vinculada con circunstancias históricas y sociales ya fenecidas, y que para el resurgimiento de aquella se requiere la reinstauración de estas. Pero incluso una interpretación tan diversa del arte y la moral sublimes como la que se deduce de las disputas entre Mendelssohn y Lessing supone una cierta periodización temporal, como también la subordinación de las categorías a estructuras sociales específicas, sobre todo si se piensa que las críticas a la *Bewunderung* por parte Lessing se realizan desde la perspectiva de la defensa de una nueva sensibilidad y en contra del aristocratismo hegemónico. Poco de esto podremos encontrar en la estética madura de Kant, cuyos análisis pretenden desplegarse *sub specie aeternitatis*: en la analítica de lo sublime, como en la de lo bello, dichas categorías se presentan como “enraizadas en la naturaleza humana” y por ende se las considera –tal como al juicio reflexionante estético en general– en cuanto capacidades intrínsecas, componentes indefectibles de la *conditio humana*. La adopción de una óptica trascendente condiciona la ahistoricidad del modelo, lo que difícilmente hubiese podido sostenerse de haberse adoptado una perspectiva más próxima al empirismo.

Con raras excepciones, Kant no parecía dispuesto a conceder que, en materia artística, la verdad se encuentra sujeta a determinaciones históricas; por tanto, ni la belleza ni la sublimidad se hallan en su exposición emparentadas con una época o una nación en especial, sino que constituyen un patrimonio de la humanidad *latissimo sensu*. Sin embargo, en el formalismo estético kantiano, en la postergación de la sensual materialidad, en la preferencia (en el caso de lo sublime) por un arte no representativo y apartado de lo mimético, es imposible no advertir las huellas de su ambiente y de su época; y en tal medida que esta teoría, no a pesar de sus pretensiones abstractas y universalistas, sino justamente a causa de ellas, acaba por ser la más conspicua encarnación de la sublimidad germánica. La desconfianza de Kant ante la naturaleza externa e interna resulta una coronación de los empeños espiritualistas de los suizos y Pyra o –en menor medida– de Mendelssohn: lo cual no solo se observa en la concepción de lo sublime, sino aun en la concepción de la belleza desplegada en la tercera *Crítica*. En efecto, al intentar expurgar a lo bello de la rémora de lo agradable, Kant lleva las tendencias antiterrenales más lejos de lo que habían logrado hacerlo sus predecesores. Cuando Eagleton afirma que la ley moral, a pesar de su radical antiesteticismo, no hace más que calcar las cualidades formales de lo estético, solo comprende parcialmente el problema⁴⁶; lo que vemos en Kant es algo más elemental: una polarización entre lo trascendental y lo empírico que implica a los tres principales campos de la actividad humana identificados por el filósofo (el conocimiento teórico, el juicio estético, la praxis moral) y que justifica las mutuas homologías. Cabría afirmar que cada campo encierra una estructura análoga a la de los restantes.

⁴⁶ “[...] if the moral law is radically anti-aesthetic in content, dismissing all considerations of happiness, spontaneity, benevolence and creative fulfilment for the single stark imperative of duty, it nonetheless mimes the aesthetic in its form. Practical reason is wholly autonomous and self-grounding, bears its ends within itself, spurns all vulgar utility and brooks no

Parece ya casi superfluo indicar que, en Kant, la forma en que lo sublime aventaja a lo bello es análoga a aquella en que, en términos más amplios, lo racional supera a lo empírico, o (para remitirnos a la raíz de estas cuestiones) en que el etéreo *citoyen* flota por encima del tan real como prosaico *bourgeois*⁴⁷. MacIntyre (1981: 22 ss.) y Eagleton (1991: 80-81) han destacado que el formalismo ético kantiano es resultado de una situación histórica en que las cuestiones morales han dejado de ser comprendidas a partir de un *background* de relaciones sociales establecidas; en buena parte de los sistemas morales precedentes y, primordialmente, en la tradición iniciada por la ética aristotélica —desechada por Kant como heterónoma—, las máximas morales eran deducidas de la observación de la *vita activa*, la determinación del recto proceder suponía un conocimiento de la estructura social sobre la cual debían aplicarse las reglas concretas. Es en el pensamiento kantiano donde se consuma la autonomización de las máximas morales respecto de las condiciones concretas de la vida social:

In certain forms of pre-bourgeois society, the question of how a subject ought to behave is closely bound up with its location within the social structure, so that a sociological description of the complex relations in which an individual stands would inescapably involve a normative discourse too. Certain rights, duties and obligations are internal to social functions, so that no firm distinction is possible between a sociological idiom of fact and an ethical discourse of value. Once the bourgeois social order begins to reify fact, and to construct a kind of human subject transcendently prior to its social relations, this historically grounded ethics is bound to enter into crisis. What one ought to do can no longer be deduced from what, socially speaking, one actually is. [...] If one can return no social answer to the question of how one ought to behave, then virtuous behaviour, for some theorists at least, must become an end in itself. *Sollen* is removed from the sphere of historical action and analysis; one must behave in a particular way simply because one must (Eagleton, 1991: 80-81).

Este intento de reformar la vida práctica partiendo del imperativo ético no deja de evocar la situación política y social de Alemania, pero no lo hace menos el hecho de que Kant considere esa sumisión de la realidad “de hecho” bajo los valores trascendentes como una derivación de la naturaleza del hombre, y que por tanto asigne las derivaciones de pensamiento moral a la humanidad *in toto*, sin reparar en las diferencias concretas entre épocas y civilizaciones. Acierta el joven Hegel cuando observa en este formalismo el indicio de la desintegración social: la conocida aseveración hegeliana de que la necesidad de unificación por medio de leyes surge cuando la *vis viva* de una sociedad ha perdido su originaria capacidad de cohesión, representa una justificada crítica a la determinación kantiana de hipostasiar el *Sollen*. Recordemos que el concepto de *positividad*, acuñado por Hegel para diferenciar a la religión cristiana de las antiguas “religiones de la libertad”, constituye una denuncia indirecta del formalismo de la ética de

argument. As with the work of art, law and freedom are here at one: our submission to the moral law, Kant remarks, is at once free, yet bound up with an unavoidable compulsion” (Eagleton, 1991: 81).

⁴⁷ De igual modo, en Kant el pensamiento se eleva por encima de la mimesis. Y este es otro argumento de que, para Kant, la sublimidad se eleva por sobre la belleza: dado que, como señala Angus Fletcher, lo sublime se encuentra radicalmente opuesto al arte mimético y emparentado con el pensamiento puro; si lo sublime exige, como uno de sus prerequisites, una capacidad natural para los pensamientos elevados, entonces se opone a la mimesis, que supone la imitación irreflexiva: “[...]mimesis gives first place to imitation of actions, not primarily the thoughts generated about these actions, while myths give first place to an even more radical mimesis, in which action completely crowds what Aristotle calls “thought” (Fletcher, 1970 248-249).

Kant y de Fichte⁴⁸. Para estos, el espacio de la actividad humana se restringe a la muda aceptación de los preceptos abstractos: solo se trataba de adecuar a la sociedad burguesa efectivamente existente con su representación ideal, “sublimada”, la cual carece de antagonismos internos:

Für Kant und Fichte ist in der Moral diese Trennung [entre lo sensible y lo espiritual] zugleich ein Ausdruck und ein philosophisches Mittel dazu, um ihre Kritik der Moral des Menschen ihrer Zeit mit einer Bejahung der bürgerlichen Gesellschaft zu vereinigen. In der rein geistigen Sphäre des ‘kategorischen Imperativs’ konstruiert dann Kant und nach ihm Fichte ein Idealbild der bürgerlichen Gesellschaft, in welchem die bedingungslose Hingebung an die überirdische, geistige, nicht mehr der Welt der Phänomene angehörende ‘Pflicht’ konfliktlos und harmonisch funktioniert. Alle Gegensätze und Widersprüche in der bürgerlichen Gesellschaft der Wirklichkeit reduzieren sich nun auf den Gegensatz des sinnlichen und des moralischen Menschen, des ‘homo phänomenon’ und ‘homo noumenon’. Wenn die Menschen ganz dem Sittengesetz entsprechend leben würden, würde es in der bürgerlichen Gesellschaft keinerlei Konflikte oder Widersprüche geben. [...] In diesen Auffassungen drücken sich zwei gesellschaftlich wichtige Anschauungen aus. Erstens die Moralität der ersten, der asketischen Periode der bürgerlichen Entwicklung, die radikale Spiritualisierung und das in den idealistischen Himmel Projizieren der moralischen Forderungen der bürgerlichen Gesellschaft ‘ihrer Idee nach’ keinen Widerspruch in sich enthält, daß die in der Wirklichkeit auftauchenden Widersprüche teils aus der in den gesellschaftlichen Institutionen noch nicht vollzogenen Realisation der bürgerlichen Gesellschaft, teils aus der menschlichen Unvollkommenheit, aus der noch allzu großen Hingebung an die Sinnlichkeit der einzelnen Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft folgen (Lukács, 1973: I, 247-248).

En esa “espiritualización radical” podríamos ver implícito un componente del ascetismo burgués, imperante tanto en la esfera de la economía como en la de las *mores*: nos referimos al principio que determina la represión del *placer inmediato* (ligado a la gratificación corporal) y su reemplazo por el *placer retardado* –más austero y “noble”, en la medida en que resulta del acallamiento de la sensibilidad—. El hecho de que Kant concibiese al bien moral como una imposición antiestética y contrapuesta a la satisfacción de los sentidos, aunque capaz de producir el bien general en forma mediata, autoriza una lectura de la segunda *Crítica* en términos de la metapsicología freudiana, como una justificación de la victoria del principio de la realidad sobre el intuitivo e inmediatamente gratificante principio del placer⁴⁹; de ser así, nada impediría aplicar a la ética kantiana las objeciones dirigidas por Horkheimer y Marcuse contra las ideologías empeñadas en defender la renuncia a la vida instintiva en beneficio de las exigencias de la sociedad burguesa: afirmados en parte en una relectura de Freud, los críticos frankfurtianos han denunciado que entre las cualidades más características de la sociedad burguesa se encuentra la liquidación o, al menos, la drástica reducción de los placeres inmediatos, que deben ser sacrificados a fin de contribuir a la preservación del *totum social*⁵⁰. La moral del *deber ser*, que exige la inmolación de los deseos

⁴⁸ En *Der junge Hegel*, Lukács señala que, para el autor de la *Phänomenologie*, la positividad es la realidad social que corresponde al dualismo ético kantiano. Por tanto, el carácter dado, muerto y objetivo de la realidad histórica y social no es, de acuerdo con los análisis hegelianos, el resultado de una posible “naturaleza humana”, sino el producto de una evolución histórica contingente y, por tanto, modificable.

⁴⁹ Eagleton (1990: 90-91) considera, lateral y parcialmente, las antinomias de la ética kantiana desde esta perspectiva.

⁵⁰ “Was sich in der Philosophie als Verpönung von Triebregungen ausdrückt, erweist sich im wirklichen Leben als die Praxis ihrer Unterdrückung. Alle Instinkte, die sich nicht in vorgezeichneten Bahnen bewegten, jedes unbedingte Glückverlangen wurde zugunsten ‘sittlichen’, auf das ‘Gemeinwohl’ bezogenen Strebens verfolgt und zurückgedrängt, und im gleichen Maß, wie dieses Gemeinwohl den unmittelbarsten Interessen der meisten widersprach, entzog sich der Übergang psychischer Energien in sozial erlaubte Formen rationaler Begründung, bedurfte die Gesellschaft zur Domestizierung der Massen neben dem materiellen Zwang einer durch Religion und Metaphysik beherrschten Erziehung [...] Selbstdisziplin

personales en aras del todo, acompaña y consume la opresión de la naturaleza externa; para la cosificadora ideología burguesa, el goce individual debe ser eliminado, tal como ocurre con toda particularidad que no se adecua a la dinámica de lo universal. Las prédicas idealistas a favor de la abnegación y liquidación de las pasiones pretenden anular la capacidad del individuo para el placer inmediato⁵¹. Estos elementos están presentes en la moral de Kant; solo que deberíamos tener en cuenta un detalle suplementario, y es que el espiritualismo kantiano no se explica solo como derivación del ascetismo capitalista, sino también por la presencia de un componente preburgués, vinculado con las particulares condiciones de la evolución germánica, a cuya vocación antiseccular nos hemos referido anteriormente⁵².

La aseveración marxiana —ya mencionada por nosotros— según la cual Lutero ha introducido al fraile en el interior del corazón humano, podría aplicarse al pensamiento ético de Kant. No nos ocuparemos de señalar los puntos en común entre el ascetismo protestante y el burgués; solo nos interesa indicar que en Kant confluyen elementos provenientes de las dos ideologías —entre las cuales existen afinidades— y que de ello depende la disposición a introyectar la servidumbre en la consciencia de los dominados. Esta cualidad de la ética de Kant fue advertida ya por Hegel, quien en *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1798-1800) advierte que la ética autónoma no supera la positividad de la religión cristiana, sino que la traslada al interior del sujeto:

Durch diesen Gang ist aber die Positivität nur zum Teil weggenommen; und zwischen dem tungusischen Schamanen mit dem Kirche und Staat regierenden europäischen Prälaten oder dem Moguliten mit dem Puritaner und dem seinen Pflichtgebot Gehorchenden ist nicht der Unterschied, daß jene sich zu Knechten machten, dieser frei wäre; sondern daß jener den Herrn außer sich, dieser aber den Herrn in sich trägt, zugleich aber sein eigener Knecht ist; für das Besondere, Triebe, Neigungen, pathologische Liebe, Sinnlichkeit, oder wie man es nennt, ist das Allgemeine notwendig und ewig ein Fremdes, ein Objektives; es bleibt eine unzerstörbare Positivität übrig, die vollends dadurch empörend wird, daß der Inhalt, den das allgemeine Pflichtgebot erhält, eine bestimmte Pflicht, den Widerspruch eingeschränkt und allgemein zugleich zu sein enthält und um der Form der Allgemeinheit willen für ihre Einseitigkeit die härtesten Präntionen macht. Wehe den menschlichen Beziehungen, die nicht gerade im Begriff der Pflicht sich finden, der, sowie er nicht bloß der leere Gedanke der Allgemeinheit ist, sondern in einer Handlung sich darstellen soll, alle anderen Beziehungen ausschliesst oder beherrscht (Hegel, 1971: I, 323).

La caracterización de la ética kantiana como estrategia de desplazamiento de la tiranía al interior de la consciencia moral, ayuda a comprender cuánto más sutil, pero también cuánto más efectivo es el funcionamiento del subjetivismo moral frente a otras formas más evidentes y, por tanto, más abiertamente cuestionables de despotismo. Más allá de sus pretensiones universalistas, el imperativo categórico re-

und Verträglichkeit untereinander und gegenüber den Herrschenden wurden ihnen durch alle Mittel der Gewalt und Übertreibung beigebracht. Die Individuen wurden gebändigt." (Horkheimer, 1970: 103)

⁵¹ "Der Mensch, wie er sein soll, das Musterbild, das der bürgerlichen Anthropologie überall zugrunde liegt, hat ein bedingtes Verhältnis zum Genuß, es ist auf 'höhere Werte' ausgerichtet. Im Leben der vorbildlichen Menschen nimmt die Lust, in ihrer unmittelbarsten Form als geschlechtliche und weiterhin als materielle Lust überhaupt, einen geringen Platz ein. Die Arbeit, die das Individuum für sich und andere verrichtet, geschieht um hoher Ideen willen, die mit der Lust, wenn überhaupt, nur ganz lose zusammenhängen [...] Die Fähigkeit zu unmittelbarer Lust ist vielmehr durch die idealistische Predigt der Veredlung und Selbstverleugnung geschwächt, vergrößert, in vielen Fällen ganz verloren". (Horkheimer, 1970: 104-105).

⁵² Véanse, por ejemplo, nuestras reflexiones acerca del luteranismo y los orígenes de la religiosidad pietista, en su enlace con la evolución de lo sublime, desarrolladas al comienzo del capítulo dedicado a I.J. Pyra.

carga sobre la sensibilidad corpórea un yugo comparable al que la sociedad burguesa impone sobre los deseos sensoriales de los sometidos: si en la vida corriente los hombres son *empíricamente* obligados a sacrificar su bienestar inmediato para cumplir, *in the long run*, con los designios del conjunto, ¿qué otra ideología podría ser más adecuada que aquella que busca convencerlos de que ese sacrificio no es contingente, sino que ha sido prescripto por las leyes *trascendentales* de la más alta razón? Y si el individuo es inducido a inmolar su gratificación física en función de la idea, todo gesto de rebeldía, toda ocasional negativa a cooperar con el sistema vigente son presentados como un atentado contra el orden trascendental, como un delito contra las determinaciones de la razón. Pero si la grandeza moral exige que el *logos* se libere de la materia —que el sujeto sojuzgue y, por ende, se enajene de la naturaleza externa e interna—, esa perfección última solo podrá ser simulada por aquellos que, a través de su efectiva situación de dominio, han logrado distanciarse de las actividades materiales.

La tiranía de la ley abstracta, tal como han mostrado Horkheimer y Adorno en *Dialektik der Aufklärung* (1944), es la objetivación filosófica del dominio económico real: era necesario que el amo colocase al servidor entre sí mismo y la materia para que se consumase la emancipación del *logos* y la sumisión del mundo externo. La preservación del orden social coloca al amo en la situación de sacrificar la existencia material de sus súbditos, pero también obliga a estos a introyectar las determinaciones del señor dentro de los propios espíritus: la consciencia moral actúa, pues, a la manera de un déspota que ordena la obliteración de la satisfacción corpórea inmediata para colaborar en el sostenimiento del todo⁵³. Recíprocamente, el amo debe incorporar dentro de sí mismo al despreciado siervo: lo hace rebajando sus facultades instintivas a la condición de una opresiva servidumbre, acallándolas y ordenándoles jurar la subordinación a la *ratio*. El ascetismo burgués se exterioriza, pues, tanto en la exigencia del capitalista de acallar sus deseos de satisfacción inmediata a fin de perpetuar la acumulación, como en la obligación, constrictivamente impuesta a las clases inferiores, de colocar el propio cuerpo al servicio de una voluntad ajena. Desde esa perspectiva, es posible decir que amos y servidores coinciden —aunque de distintas formas y con secuelas diversas— en el sacrificio de lo instintivo a manos de la *ratio*⁵⁴, pero

⁵³ Marcuse explica que la introyección en el interior de la psique de la represión externa conducida por los amos está puesta al servicio de la preservación de las instituciones vigentes: "The struggle against freedom reproduces itself in the psyche of man, as the self-repression of the repressed individual, and his self-repression in turn sustains his masters and their institutions. It is this mental dynamic which Freud unfolds as the dynamic of civilization" (Marcuse, 1973: 32).

⁵⁴ Horkheimer y Adorno han explicitado esta doble expresión del ascetismo —el de los dominadores y el de los dominados— al analizar el carácter "protoburgués" de Odiseo" y la condición proletaria *avant la lettre* de los navegantes bajo su mando: "Wie Vertretbarkeit das Maß von Herrschaft ist und jener der Mächtigste, der sich in den meisten Verrichtungen vertreten lassen kann, so ist Vertretbarkeit das Vehikel des Fortschritts und zugleich der Regression. Unter den gegebenen Verhältnissen bedeutet das Ausgenommensein von Arbeit, nicht bloß bei Arbeitslosen sondern selbst am sozialen Gegenpol, auch Verstümmelung. Die Oberen erfahren das Dasein, mit dem sie nicht mehr umzugehen brauchen, nur noch als Substrat und erstarrten ganz zum kommandierenden Selbst. Der Primitive erfuhr das Naturding bloß als sich entziehenden Gegenstand der Begierde, »der Herr aber, der den Knecht zwischen es und sich eingeschoben, schließt sich dadurch nur mit der Unselbständigkeit des Dinges zusammen und genießt es rein; die Seite der Selbständigkeit aber überläßt er dem Knechte, der es bearbeitet. Odysseus wird in der Arbeit vertreten. Wie er der Lockung zur Selbstpreisgabe nicht nachgeben kann, so entbehrt er als Eigentümer zuletzt auch der Teilnahme an der Arbeit, schließlich selbst ihrer Lenkung, während freilich die

existe entre ambos grupos la diferencia de que solo los señores, en la medida en que han colocado al sirvo entre ellos y la materia, pueden proyectar la imagen de una identificación plena con la idea y observar a los sometidos con la misma superioridad con que el espíritu trasciende a la existencia corpórea. Si el desarrollo de la civilización burguesa no ha sido solo el correlato del avance de la división del trabajo, sino también el del progreso de la represión de los deseos sensoriales, todo ello ha ocurrido en aras de exaltar a la *producción* frente al *consumo*: aun cuando el capitalismo ha creado una descomunal industria consumista, para la cual no es posible encontrar parangón en el pasado, la ideología propulsada por la burguesía exige el acallamiento de la sensibilidad. No en vano Eagleton identifica a las categorías de lo bello y lo sublime, respectivamente, con los conceptos de *consumo* y *producción*:

Like Kant's aesthetic object, the commodity would seem designed especially for our faculties, addressed to us in its very being. Viewed from the standpoint of consumption, the world is uniquely ours, shaped to nestle in our palms; seen from the standpoint of production it appears, like Kantian Nature, as an impersonal domain of casual processes and autonomous laws [...] One can trace something of this movement in the dialectic of the beautiful and the sublime. If things-in-themselves are beyond the reach of the subject, the beautiful will rectify this alienation by presenting reality, for a precious moment, as given spontaneously for that subject's powers. If this then seems likely to breed complacency, the sublime is always on hand with its intimidatory power; but the dangerously demoralizing effects of such power are in turn tempered by the subject's joyful consciousness that the power in question is that of its own majestic Reason (Eagleton, 1991: 174-175).

Para comprender las secuelas de esta problemática en la estética de Kant, podríamos remitirnos a un paralelo que establece Lyotard en forma provisoria, pero ante cuyas consecuencias últimas retrocede: la equiparación del dispositivo sacrificial que conlleva la aparición de lo sublime con el despliegue de la dialéctica entre amo y esclavo; el cálculo de intereses por el que "La nature est sacrifiée sur l'autel de la loi" (Lyotard, 1988b: 174-175), es parangonado con aquel por el cual el esclavo es persuadido de la necesidad de resignar su independencia material para obtener un reconocimiento en la esfera moral:

L' 'usage contingent' de la nature procède donc d'une économie sacrificielle des pouvoirs facultaires. L'égard que le sublime adresse à la loi s'obtient, et se signale, par un usage des formes qui n'est pas celui auquel elles destinent et sont destinées d'elles-mêmes [...] Comme dans tout dispositif sacrificiel, il y a là un calcul des intérêts, un escompte sur les sentiments. Résilie la faveur, tu auras l'égard. Il paraît facile de recouper ce calcul avec celui qui soutient une dialectique (par exemple, maître-esclave: renonce à la jouissance, tu auras la reconnaissance) (Lyotard, 1988b: 174-175).

Lyotard pretende mitigar el ultraje afirmando que la inmolación de la realidad material tiene por efecto la sacralización de la naturaleza: es difícil imaginar de qué modo se realiza la reparación por la afrenta, sobre todo en vista de que el crítico francés prescinde de toda explicación y se limita a enunciar la idea:

Mets le feu au beau pour que, de ses cendres, le bien te revienne. Tout sacrifice comporte ce sacrilège. Le pardon ne s'obtient que par l'abandon, la mise au ban, d'un don premier, qui doit lui-même être infiniment précieux. La nature sacrifiée est sacrée. L'intérêt sublime évoque un tel sacrilège. On est tenté de dire: un sacrilège ontologique (Lyotard, 1988b: 174).

Esa promesa de redención de la naturaleza es tan irrealizable como los compromisos del amo para con sus siervos; o –para retomar las reflexiones de Horkheimer y Marcuse– tan vana como las recompensas de felicidad futura que los poderes establecidos certifican para justificar los sacrificios del individuo. La ley es tan indiferente al placer como al displacer: procede con desinterés ante las necesidades y la existencia de los sujetos empíricos⁵⁵; por tanto, las determinaciones de la razón solo reclaman respeto, y no admiten hacer concesiones al deseo de los sujetos empíricos. Para seducir a estos, la ley necesitaría corporeizarse, abandonar su apariencia inmaterial y convertirse en *phaenomenon* (menos en el sentido kantiano que en el que Baumgarten concedía al término, es decir: transformarse en *Erscheinung*, apariencia visible, presentación concreta). Eso contradiría la naturaleza de la ley, que promete dignidad moral a quienes, oponiéndose a sus impulsos afectivos, renuncian a la felicidad material y abrazan la Idea. Al desdeñar las exigencias de la carne, el virtuoso testimonia su respeto por la causalidad absoluta; y, sin embargo, aunque sustraído a la mera belleza, el irrepresentable bien moral es susceptible de ser representado; o –mejor aun– es viable que la imaginación “presente” la incongruencia de las ideas racionales con nuestra *Darstellungsvermögen*, y que eso redunde en una experiencia placentera (en un “placer negativo”). La exteriorización de ese goce arrebatador, pero carente de voluptuosidad, es el *entusiasmo*, al que Kant enlaza con la *sublimitas*: si esta afección no puede identificarse ni contender con la neutra *Achtung*, puede en cambio colocarse al servicio de la potencia más alta, excitando en los sujetos la admiración por las inmatrimales e “irrepresentables” leyes de la razón. El reconocimiento de una facultad, contenida en nuestro espíritu, para rechazar lo inmediatamente agradable y abrazar un bien que repugna a la sensibilidad, excita nuestro entusiasmo y revela que nuestro destino está en lo suprasensible.

6. Kant y la consagración de lo sublime tecnológico

A fin de percibir la afinidad de las dualidades entre las cuales se escinde la ética kantiana con el funcionamiento igualmente dualista de la estética, convendría remitirnos una vez más a las ideas esbozadas al final de nuestra exposición sobre la “Analytik des Schönen”, donde tomábamos en consideración y sometíamos a crítica las propuestas de Caygill. Allí nos referíamos al parentesco entre la antítesis *Lust/Unlust* y la alternancia entre las fuerzas de maximización (vinculadas a la “imaginación productora”) y de restricción de la actividad (relacionadas con las propiedades legislativas del entendimiento); si se tiene en cuenta que el principio de placer y maximización de energía exige la perpetuación del estado presente, mientras que el *Unlust* requiere la sustitución de la situación actual por una aspiración utópica, podrá comprenderse que placer y displacer se asienten, respectivamente, sobre una situación de hecho o sobre una imposición legislativa; dicho de otro modo: sobre una descripción o una prescripción. Sin embargo, el *Unlust* no es señalado por Kant como fuerza exclusivamente destructora, ya que a menudo

⁵⁵ Hecho que el propio Lyotard reconoce: “La loi ne te veut pas de mal, elle ne te veut rien” (1991: 168).

una representación sensualmente repulsiva favorece la dominación de las inclinaciones y se aviene, por tanto, con los designios de la razón: aquí, la obstrucción de los impulsos vitales redundaría *mediatamente* en una liberación aun mayor de la energía, solo que esta no corresponde al ámbito de la sensibilidad corpórea, sino al de la racionalidad. Este es el caso de lo sublime; la *Hemmung*, la inhibición momentánea de las fuerzas de la vida, ante cuya comparecencia se suspende la sensación de pertenencia al mundo tangible, es la efímera vía para que precipitadamente se descargue la *Ergießung*: una efusión de energía que, al no proceder de un acuerdo de la facultad imaginativa con el entendimiento, sino con la razón, posee una naturaleza diversa de la inmediata *Belebung* que se deriva de la contemplación de lo bello. Se comprenderá cuál es la base para la advertencia kantiana de que el bien moral sea representado como *sublime*: la vitalidad que proporciona el cumplimiento de los desagradables preceptos morales en el campo de la ética es proporcional a la que recibe el espectador del arte y la naturaleza elevadas; en ambos casos, la vigorización resulta de la repulsa de la realidad material y el ascenso a lo suprasensible.

Insistamos una vez más sobre el desgarramiento entre descripción y prescripción: pudimos ver de qué manera la ética kantiana surge de una crisis en la que el origen de los valores se ha tomado indeterminable; si es errado deducir el *Sollen* de la praxis concreta (puesto que los principios *a priori* no deberían transigir con la realidad fenoménica) entonces la violencia legislativa de lo posible se ubicará por encima de lo real: la comunidad utópica prevalecerá sobre la empírica. Otro tanto ocurre en el interior de la estética: si el carácter inmediatamente necesario del *Geschmacksurteil* procede de la efectiva universalidad del *sensus communis*, lo sublime exige, en cambio, una mediación: precisamente, aquella que impone la ley moral⁵⁶; en esa medida, la sublimidad supera a la belleza de la misma manera en que lo posible —lo “prescriptivo”— supera a lo vigente. Tengamos en cuenta que lo sublime requiere de la cultura moral, y que esta no es jamás para Kant una realidad de hecho, sino solo una meta a lograr; de ahí la certidumbre de Peña Aguado de que en lo sublime se condensa la visión (estética) kantiana de una *Gemeinschaft* utópica, contrapuesta a la comunidad real en que se asienta lo bello:

Die Allgemeingültigkeit des Erhabenen kann nicht wie im Falle des Schönen vorausgesetzt werden. So wie die Lust am Erhabenen nur mittelbar ist, so wäre das Gefühl des Erhabenen nur unter bestimmten kulturellen Bedingungen allgemeingültig. Kultur ist im Sinne Kants ein Prozeß und gleichzeitig ein Ziel, das durch die Entfaltung der Empfänglichkeit zu erreichen ist. Von daher käme der Anspruch auf Allgemeingültigkeit einer Denkweise wie der des Erhabenen an Idealität gleich. Während die Allgemeingültigkeit des Schönen einen *sensus communis* voraussetzt und die Bildung einer Gemeinschaft impliziert, ist die Allgemeingültigkeit der Erhabenen im Bezug auf diese Gemeinschaft nur als Utopie denkbar (Peña Aguado, 1994: 63).

⁵⁶ “[...]le sentiment sublime fait certes appel aussi à une participation universelle [...] Mais cet appel ne peut pas être immédiat comme dans le goût. L'exigence d'universalité qui est propre au sublime passe ‘par une médiation, *vermittelt*, celle de la loi morale, *des moralischen Gesetzes*’ [...]” (Lyotard, 1991: 271).

La sublimidad, esa experiencia que, al decir de Kant, hunde sus raíces en la naturaleza humana, participa sin embargo de un relativo elitismo⁵⁷; esta paradoja es solo aparente: hemos apuntado que el gesto democrático con el que Kant proclama la universalidad del juicio estético sublime, contrasta con la aseveración de que la sublimidad requiere de un cierto desarrollo de las ideas morales, sin el cual la experiencia estética se mantendría petrificada en un salvaje temor. Esta ambigüedad es propia de una sociedad que recusa la violencia desnuda para colocar en su lugar una violencia encubierta, internalizada; la *Kultur* requerida por Kant coincide con aquella domesticación del sujeto a la que ya hemos aludido. Una cierta cultura moral es, precisamente, lo que requiere el individuo para no experimentar horror ante ese poder, inmaterial e incorpóreo, que lo acosa y oprime: a través de la educación no se aprende solo a conjurar el miedo frente a la inquietante naturaleza —a la que el hombre no ilustrado observaba con reverencia y espanto—, sino también a contemplar con devoción la aun más temible potencia del espíritu: por tanto, la resistencia [*Widerstreit*] que la humanidad ilustrada opone ante lo salvaje, encuentra su correlato en el respeto [*Achtung*] que le inspiran las inmateriales leyes abstractas. El avance de la cultura no coincide solo, para Kant, con el progreso de la opresión de lo natural, sino además con el desarrollo de un poder racional, abstracto y autónomo, que se enfrenta a los hombres con una autoridad no menos tiránica que la de la naturaleza mítica, pero que reclama, a diferencia de esta última, una aceptación inobjetable, puesto que sus determinaciones se hallan inscriptas en el interior del espíritu humano. El hecho de que Kant afirme que el desarrollo de la cultura coincide con el surgimiento de un Dios sobrenatural⁵⁸, es otro indicio del paralelismo entre el progreso de la cultura y el triunfo de la abstracción. Es sugestivo que, para Kant, la identificación entre *logos* y divinidad constituya uno de los más claros logros de las Luces, pero también lo es que la representación de una divinidad incorpórea y, por lo tanto, irrepresentable, provea la más alta instancia de sublimidad. Todo pone de manifiesto una serie de paralelismos: el impulso que ha permitido a monoteísmo derrotar a las religiones antropomórficas precedentes es análogo al que favoreció el triunfo de la razón sobre la naturaleza, y al que permite a la sublimidad trascender sobre el *Geschmackurteil*. En los tres casos se revela una potencia invisible, pero incontenible; un poder suprasensible que, a diferencia de la finitud natural, tiende hacia lo ilimitado.

El carácter dinámico, “progresista” de este poder, unido a su incorporeidad y abstracción, nos remite a uno de los puntos principales del análisis de la filosofía kantiana emprendido por Lukács en *Geschichte und Klassenbewußtsein*, y al que nos hemos referido ya en la “Introducción”, a saber: la equiparación del formalismo kantiano con la tendencia, propia de la sociedad burguesa, a elevar la categoría

⁵⁷ Cf. Peña Aguado: “[...]Was den Einzelnen betrifft und obwohl Kant sich nicht *expressis verbis* dazu äußert, gewinnt man im Verlauf seiner Darstellung den Eindruck, daß das Erhabene ein sehr elitäres Gefühl ist. Elitär, weil das Gefühl des Erhabenen nicht jedem (und erst recht nicht jeder) zugänglich ist, obwohl dieses Gefühl sich auf eine gemeinsame Gemütsgrundlage beziehen läßt” (Peña Aguado, 1994: 64).

⁵⁸ “Kant sees the development of culture as accompanied by the emergence of a sublime God, an idea of divinity resting not on the might of nature, but on the dominion of the supernatural” (Caygill, 1989: 346).

de *cantidad* al rango de categoría representativa de la modernidad. La supresión de las diferencias cualitativas bajo la universal identidad del concepto es, en el terreno del pensamiento, la contracara del proceso por el cual la generalización del tráfico mercantil conduce a la eliminación de los caracteres específicos de los objetos –su *valor de uso*– y al establecimiento de la identidad abstracta, cuantitativamente mensurable y objetivada en el *valor de cambio*; del mismo modo, la institución de las máximas morales abstractas y el acallamiento de los deseos individuales, acompañan y refuerzan la evolución de una estructura social que exige, a la vez, el sometimiento de la naturaleza externa bajo el imperativo del cálculo racional y la supeditación de los instintos a la expectativa de la utilidad futura. En todos los casos, la dinámica de la *ratio* ignora todo límite y medida: el crecimiento cuantitativo de la abstracción convierte en insuficiente toda estimación de magnitudes; irónicamente, resulta, pues, que la razón –cuya actividad consiste en reducir la plenitud de la realidad a lo abstractamente mensurable– supera ella misma todo cálculo comprensivo y se proyecta a lo infinito. El joven Marx, quien advirtió la “mala infinitud” del capitalismo moderno, describió el avance del capital en términos próximos a la sublimidad kantiana: “Die Quantität des Geldes wird immer mehr seine einzige mächtige Eigenschaft; wie es alles Wesen auf seine Abstraktion reduziert, so reduziert es sich in seiner eignen Bewegung als quantitatives Wesen. Die Maßlosigkeit und Unmäßigkeit wird sein wahres Maß” (Marx, 1956: 40, 547). La poderosa (y dominante) *enérgeia* de la razón instrumental, objetivada en la expansión incontenible de las fuerzas productivas y, consiguientemente, del capital, constituye la expresión más cabal de lo sublime, tal como es presentado en la estética kantiana. En este sentido, es apropiada la asociación que establece Lyotard entre lo sublime y “la era de la técnica”⁵⁹; y la formulación es doblemente acertada porque, al delatar la correspondencia entre la sublimidad kantiana y el *animus* de los tiempos más recientes, permite inferir que la filosofía de Kant es predecesora y hasta cierto punto, también coetánea del despliegue de las fuerzas productivas que ha acompañado al progreso de la sociedad burguesa⁶⁰. La *Formlosigkeit* de la sublimidad kantiana es, entonces, reflejo de la ausencia de forma correspondiente a esa segunda naturaleza que, creada por los hombres, no es sin embargo menos opresiva que la mítica naturaleza primera. El hecho de que la segunda naturaleza sea una realidad abstracta y convencional, dominada por leyes a las que ha parece habersele sustraído el anclaje en la comunidad, explica que la sociedad moderna se revele, ante los ojos del individuo, como algo extraño, “inhumano”. La segunda naturaleza es obra de la *Kultur* y, por ende, fruto del sojuzgamiento y aniquilación de la naturaleza primera. Se impone sobre la sensibilidad como una realidad inabarcable y hostil, que por su carencia de forma escapa a los esfuerzos humanos de conceptualización. Los resultados de esta pérdida de la comprensibilidad inmediata no requie-

⁵⁹ “Heidegger dira qu’avec la technique, l’être se donne comme ‘fonds’, qu’on a sous la main, dans quoi l’on puise, sans avoir à l’entendre. *Mutatis mutandis*, le *Gebrauch* kantien annonce un motif analogue, la dénaturation de l’être qui rend caduc le poème, et qui permet le moyen. - Je ne poursuis pas cette ligne brossièrement esquissée mais qui conduirait peut-être à l’intelligence de l’affinité des esthétiques sublimes avec l’époque de la technique” (Lyotard, 1991: 92).

ren de especificaciones; bastaría con mencionar algunas de sus revelaciones: pensemos en los efectos destructores que ha ejercido sobre la consciencia del individuo la liquidación de las llamadas “sociedades cerradas” y la rápida globalización de la economía; pensemos, igualmente, en la estructura de las modernas urbes, cuya estructura informe se sustrae a los esfuerzos de las facultades perceptivas. Puede parecer llamativo que Kant, desde una Alemania todavía provinciana, hubiese podido ofrecer un *analogon* para procesos que comenzaban a desenvolverse en las naciones más desarrolladas. Esto no tiene por qué resultarnos extraño: ¿no se ha encontrado en el pensamiento kantiano la objetivación más alta de las antinomias del reificado pensamiento burgués? En todo caso, en esta cualidad visionaria del filósofo debemos ver los gérmenes de la apropiación postmoderna de su filosofía. No es casual que Jameson, a la hora de referirse a la ausencia de forma de los “hiperespacios urbanos” —engendrados en su forma plena durante el capitalismo tardío— recurra a la categoría de sublimidad, y que ponga el acento en el “desamparo trascendental” del hombre contemporáneo:

[the] postmodern hyperspace [...] has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. It may now be suggested that this alarming disjunction point between the body and its built environment [...] can itself stand as the symbol and analogon of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentered communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects (Jameson, 1992: 44).

Puede verse que las objetivaciones producidas durante la era de la técnica, aun cuando admitan ser aprehendidas parcialmente, se sustraen (como las representaciones sublimes o, mejor aun, como la totalidad inteligible de la razón) a todo esfuerzo comprensivo. Vemos aquí reproducida la lógica de la sociedad mercantil: la correlación entre el detalle regulado y el todo casual, entre la legislación de lo singular y la relativa irracionalidad de las estructuras globales. Pero si las instituciones sociales se presentan ante los ojos del individuo como realidades extrañas e inhumanas —*positivas*, en el sentido de Hegel—, no hay duda de que tenemos que ver en ello un contrasentido, puesto que la segunda naturaleza es producto de la actividad del hombre; por ende, la aparente contingencia e inorganicidad que asume ante nuestros ojos la realidad social, debería ser desmitificada como ilusoria:

[An] objection might be made to the reality of this contingency in modern life: it is contingency, it might be said, in appearance only. In fact, all such apparently inhuman institutions and things are intensely human in their origin. Never has the world been so completely humanized as in industrial times; never has so much of the individual's environment been the result, not of blind natural forces, but of human history itself (Jameson, 1971: 168).

La respuesta que Jameson (apoyándose en Lukács) ofrece a la abstracción de la sociedad moderna es, en el terreno del arte, la defensa de la *concreción* —lo cual recuerda las propuestas de Baumgarten—. Es a través de una representación de la realidad en términos humanos que el arte conjura la *Formlosigkeit* de la sociedad burguesa y de sus correlatos científicos y filosóficos; la salvación no se obtiene subsumiendo a la sociedad existente bajo una prescripción abstracta, sino partiendo de los hombres concretos y

⁶⁰ Pero Lyotard no arriba a esta conclusión.

la experiencia cotidiana. Podemos deducir una crítica oblicua a la filosofía kantiana, por cuanto de aquí se infiere que solo reanudando el contacto con la tradición y con la experiencia colectiva podrá ponerse un límite a la informe expansión de la *ratio*.

Pero, por otra parte, sería insensato pensar que en la belleza kantiana reside una alternativa frente a las contradicciones de la sublimidad. En el *Geschmacksurteil*, la apelación al equilibrio y la medida evitaba la solución trágica: naturaleza y racionalidad podían llegar a un acuerdo, en tanto el entendimiento creyese reconocer en la realidad fenoménica las huellas de una sumisión dócil y espontánea: por eso Eagleton compara a la belleza con la hegemonía, puesto que la tirantez entre legislación y gusto, así como la escisión entre espíritu y naturaleza, son por ella momentáneamente suspendidas. Si la violencia originaria queda disimulada, lo que se sugiere es examinar el juicio de gusto con mayor escepticismo, ya que el acuerdo entre naturaleza y entendimiento no es producto de una espontánea armonía, sino de que los desgarramientos y tensiones han sido disimulados, y de que esa violencia enmascarada de normalidad implica igualmente el sojuzgamiento de la naturaleza. No es casual que hegemonía y belleza coincidan en su apelación al *sensus communis*⁶¹, ya que ambas reclaman una aprobación inmediata que no puede admitir dudas –puesto que estas podrían disolver la necesaria apariencia de normalidad–. En lo sublime prima, por el contrario, el diferendo, y las mutuas divergencias y hostilidades entre naturaleza y razón son llevadas hasta una tensión extrema: ante la pasión clasificatoria del entendimiento humano, que busca reducir a categorías abstractas la diversidad de la naturaleza, esta puede oponer su propia magnificencia, ante la cual el hombre teme perderse como en un abismo; sin embargo, a la *Hemmung* desalentadora la razón enfrenta la propia infinitud, ante cuya violencia no puede la naturaleza presentar nada análogo. Y hay en esto una medida de verdad, puesto que nada de lo que pueda encontrarse en la naturaleza iguala a la insólita barbarie de la *ratio*. Aquí se pone de manifiesto de qué manera la estética de Kant representa el punto de transición hacia lo sublime de la técnica: el momento en que la “antiestética” *magnanimitas* de la razón supera a la que era propia de los escenarios salvajes. La satisfacción que proporciona el acuerdo entre imaginación y racionalidad no posee ningún poder desmitificador: es solo la *laudatio* entonada por la imaginación para celebrar la instrumentalización de lo natural.

⁶¹ Raymond Williams diferencia a la *hegemonía* de la *ideología*, por cuanto la primera “[...]is seen to depend for its hold not only on its expression of the interests of a ruling class but also on its acceptance as ‘normal reality’ or ‘commonsense’ by those in practice subordinated to it” (Williams, 1984: 145, s.v. “Hegemony”).

CAPÍTULO IX

JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744-1803):

REHABILITACIÓN DE LA SENSIBILIDAD E

IMPUGNACIÓN DE LA ESTÉTICA KANTIANA

1. Sobre la 'inorganicidad' de la estética herderiana

Múltiples razones autorizan que se atribuya a Herder un lugar de privilegio en la historia de la *sublinitas* alemana, y ello no solo por la originalidad y consistencia de sus análisis, sino aun más por el modo en que consiguió llevar a síntesis los aportes de la estética precedente, ante todo la producida por la Ilustración¹. Tras las huellas de Baumgarten, pero con mayor coherencia que el autor de la *Aesthetica*, supo Herder consolidar una teoría artística y literaria conforme con los postulados del sensualismo, y según la cual la tarea del arte y la literatura es trascender las divisiones que desgarran la existencia del hombre²: divisiones que han sido producidas históricamente, pero que el pensamiento idealista consagra como si se tratara de condiciones naturales. De ahí que, a diferencia de lo observábamos en Kant, Herder haya orientado sus esfuerzos a la unificación de contrarios; con razón afirma Berlín que el principal anhelo herderiano consiste en preservar

[...] the empirical and metaphysical unity of the physical and the mental, of intellect, will, feeling, imagination, language, action – distinctions and classifications that he regarded as, at best, superficial, at worst, as profoundly misleading; hence the stress on the unity of thought and feeling, of theory and practice, of the public and the private, and his single-minded, life-long and heroic effort to see life as a single process (Berlin, 1976: 154).

En Herder la visión del mundo ilustrada alcanza uno de sus puntos más altos de desarrollo; sería más apropiado ver en el autor de las *Kritische Wälder* (1769) al sucesor de la estética de Shaftesbury, Home, Winckelmann, Abbt, Diderot o Montesquieu, que a un precursor del irracionalismo europeo. Más allá

¹ Nuestra lectura se distancia de la de aquellos intérpretes que, sobre bases irracionalistas, procuraron convertir a Herder – y, por extensión, a todo el *Sturm und Drang* – en enemigo irreconciliable de la Ilustración. Un ejemplo característico de esta interpretación irracionalista lo ofrece Korff. Ya en la reflexión sobre la autonomía de la obra artística ve Korff una disidencia esencial entre Ilustración y *Sturm und Drang*: “Aber es ist nun eben der charakteristische Unterschied zwischen ihr [die Aufklärung] und der Kunstauffassung der Sturm-und-Drang-Bewegung, daß dasselbe Ideal der Autonomie, der Freiheit, jedesmal in einem entgegengesetzten Sinne verstanden wurde. Die Aufklärung hielt nämlich diejenige Kunst für frei, die als freier Ausdruck der Vernunft aufgefaßt werden konnte, die Sturm-und-Drang-Bewegung aber empfand als frei die andere Kunst, die, wie Klopstock gedichtet hatte, ‘frei aus der schaffenden Seele enttaumelte’, d.h. frei von jeder Bevormundung durch die, den Ausdruck schwächende und verfälschende Vernunft” (Korff, 1923: I, 146). Un irracionalismo tal tenía que conducir a Korff a un irrefragable, exacerbado dualismo; así, refiriéndose a las dualidades que recorren la estética alemana de finales del siglo XVIII, sostiene: “Es wird bei einigem Nachdenken niemanden entgehen, daß alle diese Gegensätze psychologisch letzten Endes identisch bzw. auf eine einheitliche psychologische Wurzel zurückzuführen sind. Und diese psychologische Wurzel ist nichts anderes als der, auf den Gegensatz zwischen Geist und Natur gegründete allgemeine Dualismus unseres Menschentums, der sich auch in aller Kunst als ein *Ringens rationaler und irrationaler Tendenzen* zu erkennen gibt (Korff, 1923: I, 157).

² “Die Integration des Verschiedenartigen zu einem Ganzen zeichnet überhaupt alles aus, was Poesie heißen darf. Wie Shakespeares ‘Göttergriff eine ganze Welt der Disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen’ vermag, so später den Roman, der die Theorie fast aller Künste, die Poesie aller Gattungen und Arten umfassen kann - ‘Die größten Disparaten läßt diese Dichtungsart zu: denn sie ist Poesie in Prose’” (Bosse, 1979: 85).

de ciertas oscilaciones, el pensamiento herderiano ha sido reacio al espiritualismo, tanto en el terreno estético como en el de la antropología y la filosofía de la historia.

Se le ha reprochado a Herder la dispersión y heterogeneidad en las exposiciones³, tanto como la predilección por un estilo abundante en imágenes⁴ y poco propenso a las demostraciones abstractas⁵: estas cualidades, que coinciden con su modo de pensamiento⁶, hacen de sus obras el reverso de las críticas kantianas. Aquí, como en Lessing, las acusaciones de asistematicidad son justificadas: en vano buscaríamos, de entre el considerable volumen de los escritos herderianos, una obra en la que aparezca desplegada en forma sistemática la *summa* de su pensamiento filosófico. Esta fragmentariedad en las argumentaciones se extiende a la teoría estética: de hecho, la crítica de Herder no se halla centralizada en obras específicas, sino está esparcida por la totalidad de sus trabajos⁷. Pero sería errado explicar esta preferencia por lo fragmentario a partir de una supuesta incapacidad del filósofo, sobre todo cuando dicha predilección concuerda con sus certezas más íntimas: Herder estimaba que los productos de la acción humana conservan su vitalidad cuando presentan un aspecto incompleto, inconcluso; el filósofo contemplativo necesita privar de sustancia vital a los objetos que analiza si es que quiere someterlos a

³ Fritz Martini procura ver en esta dispersión un rasgo característico de todo el *Sturm und Drang*, que prácticamente obtura la posibilidad de una poética coherente (cf. Martini, 1981: I, 124).

⁴ Ya en esta disposición podemos advertir un contraste con la "línea" kantiana. Tal como señala Georg Bollenbeck, "Wer bei Herder nur auf die Zeichen achtet, der befindet sich in einem Irrgarten. Die Metaphorik der Darstellung, in der Synonyme für Erklärungen und Allegorien für Wahrheiten gelten, kritisiert bereits Kant. Für ihn ist die äußere Natur sinnlos und die menschliche Natur unzuverlässig. Sein abtrünniger Schüler Herder läßt in seiner "Universalgeschichte der Bildung" [...] keine strikte Grenze zwischen Natur- und Menschheitsgeschichte zu. Doch die Beweisführung für den gleitenden Zusammenhang ihrer Entwicklungsprinzipien ist lediglich analogisch: die Sprache überspielt die Differenzen. Von daher die organologische Metaphorik des 'Blühens', 'Wachsens' und 'Vergehens'" (Bollenbeck, 1996: 122).

⁵ Uno de los cargos levantados por Kant en contra de Herder es, justamente, el carácter no conceptual y "poético" de las argumentaciones de este. Hans Adler sintetiza de este modo ese aspecto de la polémica: "Kant kritisiert an Herders Vorgehen, daß er Nicht-Begriffenes [...] erklären wolle [...] Die fehlende Kritik des eigenen Erkenntnisvermögens und den Mangel an begründeter Erkenntnis und Erfahrung kompensierte Herder nun notgedrungen durch den Übertritt in das 'fruchtbare Feld der Dichtungskraft'. Das ist so eindeutig, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, nicht. Einerseits ist damit 'Poetisches' im engeren, literarischen Sinne gemeint, das 'schön Gesagte', die 'Dunkelheit und Ungewisheit' in der Darstellung, 'so manche schöne Stellen voll dichterischer Beredsamkeit' usw." (Adler, 1994: 70-71). De todos modos, como también apunta Adler, la crítica kantiana no apunta a resaltar las dotes poéticas de Herder, sino a rebajar a este al nivel de un mero *Schwärmer*: "In der transzendentalen Methodenlehre schreibt Kant dazu: 'Wo nicht etwa Einbildungskraft *schwärmen*, sondern unter der strengen Aufsicht der Vernunft, *dichten* soll, so muß immer vorher etwas völlig gewiß und nicht erdichtet oder bloße Meinung sein, und das ist die *Möglichkeit* des Gegenstandes selbst'. Herder mag [...] im Ausdruck 'dichterisch' sein, vom Verfahren her ist er nach Kant kein Dichter, sondern ein Schwärmer" (Adler, 1994: 71-72).

⁶ Imscher ha mostrado, por ejemplo, que el uso de la analogía -frecuentemente vituperado por introducir un componente de "acientificidad" en los tratados herderianos- representa, en realidad, un original método para descubrir nuevas áreas del conocimiento, ya sea en la filosofía de la naturaleza como en la filosofía de la historia y en la crítica literaria: "Da seiner Gedankenwelt das Zentralgestirn einer leitenden Idee fehle, sei sie eher [...], einem 'Bund von Sternen' zu vergleichen, aus dem jeder sich sein eigenes Sternbild herausbuchstabieren können. In Wahrheit aber ist der Perspektivenreichtum von Herders Schriften mehr als nur ein Ergebnis seines unsystematischen Denkens. Er entspringt vielmehr einer bestimmten Methode, in der die Analogie als Instrument weniger der Erkenntnis selbst, als der *Entdeckung neuer Gebiete* der Erkennens und der geschichtlichen Selbstverwirklichung des Menschen, eine entscheidende Rolle spielt" Imscher, 1981: 64-65).

⁷ "Entre los treinta y tres volúmenes de las *Obras completas* de Herder, casi no hay un libro propiamente dicho. Muchos de ellos se llaman, y bien llamados, *Fragments*, *Torso*, *Wälder*, *Briefe*, *Zerstreute Blätter*, *Ideen zur* [...] o se visten con títulos fantásticos tales como *Adrastea*, *Kalligone*, *Terpsichore*, que ocultan un fondo misceláneo en extremo. Al estudiar la crítica literaria herderiana, no es prudente pasar por alto ninguno de sus escritos, salvo unos cuantos tratados arrimados de cerca de la teología. Porque opiniones y juicios literarios pueden saltar de improviso en cualquier sitio" (Wellek, 1959: I, 212).

un tratamiento sistemático⁸. La afición del idealismo trascendental por los análisis lógicos —la tendencia a analizar la esencia del arte al margen de las manifestaciones históricas concretas— es la prueba de su falta de conexión tanto con la naturaleza como con la tradición viva; la consecuencia de esta forma ahistórica de tratamiento del problema es la que señalará más tarde Marx como propiedad distintiva del pensamiento alienado: la aceptación en cuanto *datum* natural de aquello que ha sido producido históricamente. En cambio, la afición herderiana por lo inacabado (en la que ha visto Nivelles un anticipo de los postulados románticos)⁹ remite a la creencia en que la naturaleza de las cosas se revela mejor en su desarrollo; la resolución, desarrollada en *Kalligone* (1800), de reemplazar las explicaciones lógicas kantianas por una exposición de las determinaciones históricas del arte, concuerda con la proclividad al fragmentarismo: sobre todo cuando la exigencia fragmentaria no supone la absolutización del detalle aislado y reacio al movimiento del todo¹⁰, sino la fidelidad al principio leibniziano de acuerdo con el cual cada mónada refleja, desde una perspectiva particular, la estructura del cosmos¹¹.

El carácter en apariencia misceláneo del pensamiento herderiano se salva de ser una confusa mezcla de observaciones dispersas por la presencia de un núcleo de ideas y principios, del que nos ofrecen representaciones parciales las obras singulares; por otra parte, si cada partícula se encuentra ligada a una totalidad sincrónicamente presente, también posee lazos que la unen al conjunto de la evolución histórica, de la cual constituye aquella un componente dinámico: en ese sentido, la historia del pensamiento no es un caos de posiciones inconciliables, sino que (como más tarde en Hegel) las sucesivas propuestas de los pensadores constituyen partes de un *continuum* dinámico. Puede entenderse, pues, que la teoría herderiana de lo sublime no constituya un injerto aislado ni un *bloßer Anhang* del pensamiento estético del autor y que tampoco tenga sentido ver en ella, como lo hace Haym, una enredada respuesta a la *Kritik der Urteilskraft* (1790). Nuestra tarea consistirá en exponer, en primer término, la velada coherencia de la estética de Herder, con el fin de determinar, por un lado, los lazos que la unen con la tradición sensualista, por otro, de identificar el lugar que en ella ocupan las reflexiones en torno a lo sublime.

⁸ Adecuadamente indica Grimminger que "Statt der Kontinuität lobt Herder die Diskontinuität; statt der Ordnung der Vernunft die trunkene Unordnung des Mannigfaltigen, statt der Logik die Symbolik des Traums. Nicht die zu erwartenden Ereignisse sind wichtig, sondern die überraschenden, nicht die verallgemeinerbaren Schreibweisen, sondern die individuell unwiederholbaren, nicht 'geschlossene', sondern 'offene Formen'. Die möglichst wenig rationalisierte, 'wilde' Sprache der Natur ist die affektiv wirksamste, hinreißendste, die Kunst soll sie nachahmen, wenn sie sich von den Ordnungskonventionen, unterscheiden will, welche die Lebenswelt zivilisierten" (Grimminger, 1990: 132).

⁹ Cf. Nivelles, 1955: 237.

¹⁰ Más tarde, al considerar las reflexiones en torno a la tragedia, tendremos ocasión de considerar más de cerca tanto la hostilidad herderiana frente a los elementos aislados cuanto la defensa de una mediación conciliadora.

¹¹ Esta coincidencia de la forma fragmentaria con la conciencia del carácter unitario e indivisible de la realidad ha sido subrayado, entre otros, por Richard Benz, como cualidad típicamente herderiana: "[...] ergriff er das Fragment als seine genuine Form: die konzentrierte Betrachtung underspürung von Bruchstücken, aus denen sich für den Verstehenden ein ganzer Raum aufbaute, an dem es für viele noch weiter zu denken und zu schaffen gab, in den sich neue Schöpfung vielfältigster Art hineinstellen ließ. So ist er, der Unsystematische, der kein großes Werk vollendet hat, das alles von ihm in sich fasse, doch der größte, der eigentliche Baumeister der neueren Welt geworden" (Benz, 1953: 231).

2. El joven Herder y la destitución del *Augenmensch*

Al considerar la teoría de los suizos, explicamos la correlación existente, en el seno de la estética espiritualista, entre el desprecio de la sensibilidad corpórea y la elevación de la percepción ocular a un rango preeminente frente a los restantes sentidos; allí señalábamos que la conversión del hombre en *Augenmensch* no era sino un reflejo de esa separación de sujeto y objeto que la sociedad burguesa favorece y que la filosofía idealista consagra. El encumbramiento de aquella capacidad que aprehende la realidad externa sin establecer con ella un contacto directo, tiene su correlato en una filosofía que ha asumido la misión de justificar el despotismo del intelecto humano sobre el mundo material y sensible; por obra de esta “espiritualización” del conocimiento, resultan ideológicamente legitimados el apartamiento del hombre respecto del ámbito natural y el enaltecimiento de las facultades racionales. No debe resultar paradójico que esta apología de la visión haya concluido en el confinamiento de la poesía a la representación de criaturas incorpóreas y *états d'âme*, esto es: al detalle de realidades espirituales, ajenas a todo vínculo con el mundo de la materia. Pero si la línea dominante de la sublimidad alemana ha coadyuvado al triunfo de esta espiritualización de la poesía, ha correspondido a Herder (más todavía que a Winckelmann y Baumgarten) la misión de edificar una estética sensualista, según la cual la experiencia de lo sublime solo puede alcanzar la perfección cuando se asocia con los encantos mundanos de la belleza. Convencido de la necesidad de difuminar los límites entre sublimidad y belleza, Herder se ha negado a disociar el concepto de lo sublime y de lo bello de su vivencia concreta, como de su encarnación en objetos particulares, y ha incorporado a ambos dentro de una imagen totalizadora del hombre, en la que las distintas facultades dejan de ser propiedades *a priori* para convertirse en partes inescindibles de un todo orgánico. El primer paso en ese sentido es objetar la hegemonía que las precedentes teorías de lo sublime habían otorgado a la percepción visual. Herder ha comprendido el nexo existente entre la tiranía del nervio óptico y el desprecio por las facultades inferiores del conocimiento: en la insistencia del racionalismo sobre las ideas claras y distintas deberíamos advertir los efectos de esta omnipresencia del paradigma visual. La vista es el más filosófico de los sentidos, pero también el más frío y superficial, el de menor anclaje en la realidad externa; las impresiones que ella capta son más abstractas que las que aferran los otros sentidos, pero también, por ello, menos naturales, más próximas al artificio. Alejada de la realidad corpórea, la visión aprehende tan solo superficies; según se lee en el *Viertes Wäldchen*:

[...] nicht aber unmittelbar körperliche Räume, Winkel und Formen. Wegen dieses Superficiellen also, womit sich das Gesicht beschäftigt, wegen des so weit außer uns Entlegenen, das nur schwach in uns wücket, das uns nur durch die feinen Stäbe der Lichtstrahlen trifft, ohne uns näher und inniger zu berühren; endlich auch wegen der grossen Menge und Verschiedenheit von Farben und Gegenständen, womit es uns auf einmal überhäupt, und unaufhörlich zerstreuet [...] ist das Gesicht der kälteste unter den Sinnen. Es ist aber auch eben deswegen der Künstlichste, der Philosophischste Sinn: es wird nur, wie es Blindgewesene zeugen, mit viele Mühe und Übung erlangt (Herder, 1994: IV, 44-45).

La alusión a la ceguera delata ya una influencia significativa: el Diderot de la *Lettre sur les aveugles* es la sombra tutelar que gravita tras las formulaciones de Herder; sabemos que el *philosophe* (que recurre al “caso Saunderson” para demostrar la relatividad de nuestras certezas) recomienda en la primera *Lettre*

colocar el órgano visual bajo la supervisión del tacto. Cuando en el *Journal meiner Reise* (1769) enuncia Herder la necesidad de “volverse ciego” como único medio para promover el desarrollo de las percepciones táctiles (“ich muß ein Blinder und Fühlender werden, um die Philosophie dieses Sinnes zu erforschen! ich glaube, dabei schon auf einigen neuen Wegen zu seyn: laßet uns sehen!” (Herder, 1994: IV, 443-444¹²) tiene en mente las exhortaciones del Diderot de la primera *Lettre*, pero tampoco habría que descartar las influencias rousseauianas: en el *Émile* (1762) encontramos observaciones semejantes a los argumentos de Diderot; así, por ejemplo:

[...] nous observons que les aveugles ont le tact plus sûr et plus fin que nous, parce que, n'étant pas guidés par la vue, ils sont forcés d'apprendre à tirer uniquement du premier sens les jugemens que nous fournit l'autre. Pourquoi donc ne nous exerce-t-on pas à marcher comme eux dans l'obscurité, à connoître les corps que nous pouvons atteindre, à juger des objets qui nous environnent; à faire, en un mot, de nuit et sans lumière, tout ce qu'ils font de jour et sans yeux? (Rousseau, 1883: II, 470).

La vista es el sentido de la distancia: gracias a ella podemos aprehender elementos que se encuentran fuera de nuestro alcance; pero en este poder de apercepción radican las causas de su debilidad, ya que la contraparte de la capacidad abstractiva del ojo es la falta de concreción, la pérdida de inmediatez en el contacto con los objetos; si el unilateral desarrollo de la percepción visual conlleva el anquilosamiento del tacto, en ello podemos ver una de las manifestaciones de la artificiosidad de nuestra cultura, de su alejamiento de las formaciones naturales. No debe parecer casual que el *Émile* insista en promover un desarrollo de la percepción táctil capaz de compensar los perjuicios derivados de la supremacía visual:

Quoique le toucher soit de tous nos sens celui dont nous avons le plus continuel exercice, ses jugemens restent pourtant [...] imparfaits et grossiers plus que ceux d'aucun autre, parce que nous mêlons continuellement à son usage celui de la vue, et que l'oeil atteignant à l'objet plus tôt que la main, l'esprit juge presque toujours sans elle. En revanche les jugemens du tact sont les plus sûrs, précisément parce qu'ils sont les plus bornés; car, ne s'étendant qu'aussi loin que nos mains peuvent atteindre, ils rectifient l'étourderie des autres sens, qui s'élancent au loin sur des objets qu'ils aperçoivent à peine, au lieu que tout ce qu'aperçoit le toucher il l'aperçoit bien [...] Ainsi le toucher, étant de tous les sens celui qui nous instruit le mieux de l'impression que les corps étrangers peuvent faire sur le nôtre, est celui dont l'usage est le plus fréquent, et nous donne le plus immédiatement la connoissance nécessaire à notre conservation (Rousseau, 1883: II, 473).

En el poder para extenderse hacia el infinito descubre Rousseau la debilidad y pobreza de la visión; aquello que, para Addison y los suizos, constituía la prueba de la preeminencia humana por sobre el mundo natural, es para el defensor del *retour à la nature* un indicio de la corrupción de las originarias virtudes. Lo que es más, el hombre que deja guiar sus juicios por la información aportada por la vista, corre el riesgo de caer bajo el dominio de suposiciones infundadas, ilusorias:

d'un coup d'oeil un homme embrasse la moitié de son horizon. Dans cette multitude de sensations simultanées et de jugemens qu'elles excitent, comment ne se tromper sur aucun? Ainsi la vue est de tous nos sens le plus fautif, précisément parce qu'il est le plus étendu, et que précédant de bien loin tous les autres, ses opérations sont trop promptes et trop vastes pour pouvoir être rectifiées par eux (Rousseau, 1883: II, 475).

¹² Cf. con esta descripción de la superioridad de los no videntes para percibir el universo corpóreo: “Es ist erprobte Wahrheit, daß der tastende, unzerstreute Blinde sich von den körperlichen Eigenschaften viel vollständigere Begriffe sammelt als der Sehende, der mit einem Sonnenstrahl hinübergleitet. Mit seinem umfangenen, dunkeln, aber auch unendlich geübtem Gefühl und mit der Methode, sich seine Begriffe langsam, treu und sicher zu ertasten, wird er über Form und lebendige Gegenwart der Dinge viel feiner urteilen können, als dem alles nur wie ein Schatte fliehet” (Herder, 1994: VIII, 8).

Herder recupera estas reflexiones cuando propone considerar la belleza percibida por nuestros ojos como un engaño (“als ein angenehmer Trug, als ein liebliches Blendwerk”, Herder, 1994: IV, 44). Pero el filósofo alemán da cuenta de una problemática de la que Rousseau era consciente solo en parte: la relación entre la tiranía de lo visual y un pensamiento que reduce la vivencia artística a una experiencia pasiva, a la vez ficticia e inmaterial. Ya indicamos que la entronización de la vista se encontraba, según Herder, en estrecho vínculo con el racionalismo y el idealismo filosóficos, y, por ende, con la justificación de la tiranía del concepto sobre la sensibilidad corpórea; la trasposición de esta dinámica al ámbito estético es la definición de la belleza como mera apariencia [Schein], desarrollada ante un espectador cuyas facultades sensitivas se encuentran paralizadas. Herder destaca, como prueba del carácter hegemónico de tal concepción, el hecho de que las propias categorías de apariencia y belleza se encuentran etimológicamente emparentadas con el término que designa la acción de mirar: “Schönheit hat von Schauen, von Schein den Namen, und am leichtesten wird sie auch durchs Schauen, durch schönen Schein erkannt und geschätzt” (Herder, 1994: VIII, 7). Lo que ansía Herder es postular un arte en que se vea implicada la íntegra personalidad del hombre, y donde obtengan la liberación los sentidos hasta ahora paralizados por la tiranía visual. Si el hombre moderno se encuentra reducido —como los habitantes de la caverna platónica¹³— a un estado de inmovilidad extrema, la opción es proponer un arte en que el sujeto se encuentre comprometido, con todas sus facultades en movimiento; el primer paso consistirá en promover la liberación de aquel sentido que más cruelmente ha sufrido la opresión del nervio óptico, es decir, el tacto. Herder, que percibe el vínculo existente entre el triunfo de la cultura óptica frente a la táctil, y el dominio tiránico de los conceptos sobre la sensibilidad corporal, sabe que la rehabilitación del tacto puede contribuir a vindicar los derechos del cuerpo; justamente en la medida en que dicho sentido se halla ligado a la percepción y plasmación de realidades corpóreas:

Ich setze also die unleugbare Erfahrung voraus, daß es das Gesicht nicht sey, was uns von Formen und Körpern Begriffe gebe, wie man es durch eine gemeine Meinung annimmt, und wie es auch die *Philosophische Abhandlung über den Grundsatz der schönen Künste* angenommen hat. Ich setze es voraus, daß das Gesicht uns nichts, als Flächen, Farben und Bilder zeigen könne, und daß wir von allem, was Körperlicher Raum, sphärischer Winkel, und solide Form ist, nicht anders, als durchs Gefühl, und durch lange wiederholte Bestatungen Begriffe erhalten können. Dies zeigen alle Blindgebohrne und Blindgewesene. Bei jenen waren Körper und Formen gleichsam ihre ganze äußere sinnliche Welt, wie lediglich Töne ihre innere sinnliche Welt waren (Herder, 1994: IV, 49).

La apología herderiana de la percepción táctil coincide con una defensa del arte en cuanto experiencia activa, *productora*: esto supone una discrepancia respecto del quietismo que caracteriza a las estéticas espiritualistas, ya que el arte no es entendido ya, a partir de metáforas visuales, como representación de un modelo preexistente, *sino como gestación de un objeto original*. Pueden comprenderse las derivaciones éticas y políticas de semejante teoría: puesto que no se exige del hombre que, en su accionar, imite un

¹³ “Der Ophthalmit mit tausend Augen, ohne Gefühl, ohne tastende Hand, bliebe zeitlebens in Platons Höhle und hätte von keiner einzigen Körpereigenschaft als solcher eigentlichen Begriff” (Herder, 1994: VIII, 7).

modelo trascendente, las normas se deducirán de la praxis humana; dicho de otro modo: la legislación estará ligada a la producción. El objetivo es proponer una “educación estética” que no sofoque las inclinaciones instintivas; siguiendo a Rousseau, Herder anhela conceder al hombre el más amplio margen para la creatividad y experimentación; en tanto los apologistas de la visión ansiaban convertir al hombre en un aparato de pensar, lo que aquí se busca es hacer del *Augenmensch* un *Erfahrungsmensch*:

Kommt in die Spielkammer des Kindes und sehet, wie der kleine Erfahrungsmensch fasset, greift, nimmt, wägt, tastet, mißt mit Händen und Füßen, um sich überall die schweren, ersten und notwendigen Begriffe von Körpern, Gestalten, Größe, Raum, Entfernung u. dgl. treu und sicher zu verschaffen. Worte und Lehren können sie ihm nicht geben; aber Erfahrung, Versuch, Proben. In wenigen Augenblicken lernt er da mehr und alles lebendiger, wahrer, stärker, als ihm in zehntausend Jahren alles Angaffen und Worterklären beibringen würde (Herder, 1994: VIII, 7–8).

El carácter indagatorio que atribuye Herder al sentido del tacto se traslada al modo en que el filósofo concibe el gusto –al que, sugestivamente, designa como *Tasten*, y no como *Geschmack*–: el juicio estético implica a la personalidad íntegra del hombre, y por ende no supone jamás, por parte de este, una disposición contemplativa; el contacto con la materia creadora no puede ser desinteresado ni primordialmente especulativo, sino que exige que el artista coloque su cuerpo y sus facultades sensitivas al servicio del acto creador. No debe sorprender que el joven Herder privilegie la escultura frente a las demás expresiones artísticas, sobre todo cuando –guiado por la convicción de que “Jede Kunst hat ihre Originalbegriffe, und jeder Begriff gleichsam sein Vaterland in Einem Sinne” (Herder, 1994: IV, 127)– la hace depender del tacto¹⁴. Frente a las otras artes, representa la estatuaria “das *Original des Ausdrucks*, das *Lebendige*, die durch den Körper sprechende Seele und also *Täuschung*, und *lebendiges Anziehendes*, und *Interesse der Empfindung*” (Herder, 1994: IV, 75); siguiendo a Plinio, considera Herder que el origen de dicho arte no obedece a ninguna motivación intelectualista, sino a la pasión amorosa¹⁵.

La definición del *Augenmensch* como inmóvil piedra, sumergida en la caverna platónica, se opone a la imagen del escultor que con sus manos *produce* una obra artística: a la pasividad visual se enfrenta el despliegue del tacto como sinécdoque de la *vita activa*. En concordancia con estos presupuestos, y en oposición a la teoría del racionalismo, ofrece Herder su definición de la estética, que coloca a esta en relación con el tacto: “[...] die Aesthetik, ihrem Namen zufolge, eben die Philosophie des Gefühls seyn sollte” (Herder, 1994: VIII, 48). La concomitancia entre creación estética y percepción táctil queda confirmada por el hecho de que sitúe la propiedad fundamental del artista bajo la regencia del *Gefühl*:

¹⁴ “Was zögere ich beim meinem Ausschreiber allgemeiner Begriffe? Ich kehre zur Untersuchung der Sinne des Schönen zurück. Wir sahen, es gab Drei: den Sinn des Gesichts, der ‘Theile als *außer sich neben einander*’, das Gehör, das ‘Theile in sich und in der Folge nach einander’, und das Gefühl, das Theile ‘auf einmal in und neben einander’ begreiset. Theile als ausser sich, neben einander, heissen Flächen: Theile in sich und in der Folge nach einander sind am ursprünglichsten Töne: Theile auf einmal in und neben einander, Solide Körper - es gibt also in uns einen Sinn für Flächen, für Töne, für Körper, und wenn es auf das Schöne ankommt, für die Schönheit in Flächen, in Tönen, in Körpern. Drei besonder Klassen äußerer Gegenstände, wie die drei Gattungen des Raumes” (Herder, 1994: IV, 61-62).

¹⁵ En *Naturalis Historia*, L.XL, 43 Plinio explica de la siguiente manera el origen de la escultura: se cuenta que una joven trazó en la pared la silueta del amado ausente; su padre –un alfarero– la rellenó con arcilla, y consiguió conformar, de esa manera, un *relieve*.

de acuerdo con la estructura triádica que Herder impone sobre la sensibilidad humana –y sobre el sistema de las artes– corresponde al tacto la dirección de la imaginación [Einbildungskraft], del mismo modo que la vista rige el entendimiento [Verstand] y el oído, la memoria y el recuerdo [Gedächtniß und Erinnerung]¹⁶. No hace falta destacar cuánto difieren estas posiciones de las de Addison y los suizos, para quienes la facultad imaginativa se enlazaba con la visión; importa más indicar que esta estrategia le permite a Herder cuestionar aquellos *freyen Wesen* que, desde Bodmer y Klopstock, se presentaban como uno de los atributos de la poesía sublime¹⁷. Hostil ante tal espiritualización de la poesía, Herder emancipa a los demonios y divinidades de su reclusión al ámbito de la espiritualidad pura, para devolverlos al mundo sensible; esto se ve en los himnos órficos, donde las divinidades no representan más que las fuerzas vivas de la naturaleza: “sie nichts weniger, als moralisch, sondern blos sinnliche waren. Ihre Gottheiten waren damals noch nicht moralische Wesen; si waren Kräfte der Natur: nicht ihre geistige Gesinnungen, ihre Macht lehrte sie kennen” (Herder, 1994: XXXII, 118). La determinación de encontrar aun para los seres inteligibles un arraigo en la realidad tangible responde al convencimiento herderiano en que el *mundus sensibilis* es la base del pensamiento especulativo y la imaginación creadora¹⁸. Fiel a su orientación sensualista, cree Herder que el pensamiento humano debe partir de la realidad concreta y palpable, y recién entonces elevarse, desde allí, a la esfera de los conceptos. Los filósofos intelectualistas, que consideran a estos últimos como única materia de sus análisis, erran tanto como aquellos que, a la hora de enfrentarse con las producciones artísticas, se detienen solo en las objetivaciones más elevadas y olvidan que ellas encuentran su fundamento en las necesidades de la vida ordinaria.

¹⁶ Cf. el apartado “Welche neue und bessere Bildung ist bei unsern Sinnen möglich?” (pp. 518-9) de los escritos incluidos por Suphan en “Aus der späteren Zeit in Weimar” (Herder, 1994: XXXII, 517-532), donde se detallan las siguientes observaciones:

“A. Ausbildung der körperlichen Sinne:

daß unsre Sinne einer Bildung fähig seyen. (Gefühl; Geruch und Geschmack; Gehör; Gesicht).

Worinn besteht die Ausbildung? a) Jeder Sinn hat seine Welt, seinen Kreis; b) Jeder Sinn hat seine Stufen der Feinheit, in Bemerkung der Proportionen; c) In Verbindung mehrerer Sinne; d) In Trennung derselben.

Anwendung auf die 3 Sinne: Gefühl, Gehör, Gesicht.

Folgen auf die Seelenkräfte: a) auf die Einbildungskraft; b) aufs Gedächtniß und die Erinnerung; c) auf den Verstand”.

¹⁷ Es significativo que Herder solo se muestre entusiasmado por las Odas de Klopstock, justamente, aquella parte de la obra de este que Bodmer había atacado por sus regodeos en lo mundano y por su alejamiento de los paradigmas del *epos* sublime; cf.: “[Der] Klopstocksche Enthusiasmus der erhabenen Liebe wird nun allerdings von Herder rasch gedämpft und damit deutlich, wie sehr Herder Klopstocks Position zum Weltlichen hin weiter entwickelt. Ihm gelten die Klopstockschen Oden nur noch so weit, als sie *ganz, ganz Gefühl sind*. Er begreift das irdische Geschehen nicht mehr in erster Linie als göttliches Heilsgeschehen, sondern als irdisch-menschliches Handeln, das im Herzen über sich selbst Klarheit gewinnt, und so schätzt er an Klopstock vor allem die Stellen, in denen sich solche Unmittelbarkeit des Gefühls ankündigt” (Böckmann, 1949: 600).

¹⁸ Más todavía: Herder no cree solamente que razón y *Aisthesis* se encuentran genéticamente emparentadas, sino que además estima que *todo* verdadero conocimiento se encuentra fundado en la sensibilidad estética. Así, señala Adler: “Wenn nämlich menschliche Erkenntnis ihre Geschichte hat, die mit der nicht hintergehbaren Erfahrung des Seins beginnt und sich über die kooperative Entwicklung der Sinne bis zur Abbeviatur der sinnlichen Erkenntnis im Urteil entwickelt hat, wie Herder [...] dargelegt hat, dann ist jede Erkenntnis ästhetisch grundiert und -so Herder- bleibt es auch, solange von menschlicher Erkenntnis die Rede ist. Deshalb sollte [...] Philosophie Anthropologie werden, in der die Erkenntnis- und Orientierungsfunktion der Sinne ihre legitimen Platz hat. In dieser alten Bedeutung des Begriffs *aisthesis* beharrt Herder auf seiner ‘ästhetischen’ Konzeption von Philosophie. Kants ‘anästhetische’, aprioristische Kritiken sind für Herder wegen der Ausgrenzung der Sinne in doppelter Hinsicht ‘sinnlos’” (Adler, 1994: 75).

ria. A una teoría estructurada “desde lo alto” opone Herder, apoyándose en Baumgarten, una estética “desde abajo”, capaz de revelar las determinaciones materiales de toda experiencia estética:

Wir [=die Deutschen] haben nocht keine vollständige Aesthetik für die Poesie, und noch weniger eine ganze Metaphysik der schönen Künste. Der große Baumgarten, der wahre Aristotel unserer Zeit, hat sie leider! nicht geliefert, und außer ihm kenne ich nur kleine Beiträge, *ah spem gregis, gemellos!* – Man sollte indeßen, meiner Meinung nach, bei diesem Gebäude nicht von oben, sondern unten anfangen: und die erste wichtigste Grundlage nicht vergessen; das *Schöne* jeder Gedichtart und jeder Kunst *Philosophisch vollkommen* zu bestimmen. Nun aber will ein jeder das *Ganze* bauen; er denkt nur immer an den *Kranz* des Gipfels, und vergißt, daß auch ein Original, das Grundsteine legt, seinen Namen darauf verewigen kann (Herder, 1994: XXXII, 83).

En su juventud se propuso Herder edificar una *Universalgeschichte der Menschheit* que no estuviese fundada en grandes hechos y figuras, sino en realidades concretas¹⁹. Barnard puso de relieve la insistencia con que Herder, tras las huellas de Rousseau, recomienda al historiador detenerse en los hechos de la vida cotidiana (a primera vista insignificantes), ya que en ellos reside una verdad más honda que la que revelan las grandes conmociones políticas y sociales; Rousseau había indicado que la obstinación en atender a las grandes personalidades y acontecimientos lleva a los historiadores a distorsionar sus análisis:

It inclines them to ‘paint people’s bad sides more than their good ones,’ since these have a far more dramatic impact on them than the peaceful pursuits of daily life. Revolutions and catastrophes absorb their interest rather than whatever brings forth wellbeing and serenity of mind. ‘So long as people grows and prospers calmly, with a peaceful government, history has nothing to say of it. History begins to speak of a people only when, no longer sufficing unto itself, it gets involved with its neighbour’s affairs or lets them get involved in its affairs’. The upshot of this selectiveness is a fatal misreading of reality. What in fact is deterioration is taken for amelioration, and decline is taken for ascent (Barnard, 1992: 34–35).

Cuando Herder recoge estos planteos de Rousseau para hacerlos suyos, añade un componente más en el enfrentamiento con la *sublimitas* espiritualista: se recordará que esta, en la evolución que va de los suizos a Kant (y en su antecedente: la tragedia cornelleana) había excluido del arte elevado tanto a las personas de baja condición como a los incidentes de la vida ordinaria. La estética herderiana es ajena a tal aristocratismo: uno de sus presupuestos es la confianza en que todos los hombres son capaces de experimentar la vivencia estética (“alle Menschen [haben] von Natur Anlage das Schöne zu empfinden [...] weil sie alle sinnlicher Vorstellungen fähig sind”, Herder, 1994: IV, 27); la distancia que separa al genio del “hombre medio” es gradual y no cualitativa, del mismo modo que son solo relativas las diferencias entre el cerebro de Newton y la mente del niño (Herder, 1994: IV, 9–10). Más allá de la diversidad de los juicios de gusto, existe en todos los hombres una común inclinación a la belleza. Pero esto no significa convertir el gusto, como quería Riedel²⁰, en una “facultad general del alma” [allgemeine Grundkraft der Seele], sino que implica la presencia de una habilidad peculiar a la especie, pero que solo es susceptible de desarrollo gracias a la ejercitación y el hábito. El

¹⁹ Benz señala, a propósito de la *Universalgeschichte* vagamente esbozada en el *Journal meiner Reise*: “[...]der große Verherrlicher der Einbildungskraft entwirft jetzt das Ideal einer Erziehung, die mit den Realien, den anschaulichen Dingen beginnt, das gedankenlos in Worten unverstanden Gefaßte mit wirklichem Inhalt erfüllen soll, und von Naturkunde, Geschichte und Geographie allmählich aufsteigt zu Physik und Philosophie und allem Übertragenen, Abstrakten” (Benz, 1953: 239).

²⁰ Friedrich Just Riedel (1742-1785) es autor de una *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767) que mereció elogios de Lessing, de un escrito polémico dirigido contra Bodmer (*Ueber das Publicum*, 1768). En el *Viertes Wäldchen*, Herder ataca, precisamente, las ideas desarrolladas por Riedel en la *Theorie*.

empleo de las facultades racionales es el fruto de un largo trabajo de experimentación, realizado en el seno de la naturaleza, por lo que sería ridículo atribuir al hombre, a causa de su capacidad para el pensamiento discursivo, un destino suprasensible; Herder aclara que el “alma” humana no ha logrado jamás desprenderse de su afincamiento en el mundo sensible:

Der ganze Grund unsrer Seele sind dunkle Ideen, die lebhaftesten, die meisten, die Maße, aus der die Seele ihre feinem bereitet, die stärksten Triebfedern unsers Lebens, der größte Beitrag zu unserm Glück und Unglück. Man denke sich die Integraltheile der Menschlichen Seele körperlich, und sie hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, an Kräften mehr spezifische Maße zu einem sinnlichen Geschöpf, als zu einem reinen Geiste: sie ist also einem Menschlichen Körper beschieden; sie ist Mensch (Herder, 1994: IV, 27–28).

Herder comparte con Baumgarten el interés en propiciar el cultivo de las facultades cognitivas inferiores. Como Rousseau, pero quizás todavía más a semejanza de Diderot, entiende que la evolución social ha favorecido el desarrollo de la reflexión, pero al precio de debilitar el vigor de los hombres naturales. Las emociones son reprimidas, la naturaleza interna se somete a los imperativos de una moral inflexible y queda desgarrada la integridad del ser humano; esta realidad escindida, que habría de encontrar expresión en el dualismo kantiano, necesita ser restablecida a través de la redención de la sensibilidad; por tanto, el empeño en exaltar la relativa autonomía de los pueblos primitivos, no debe ser entendido como defensa de la barbarie, sino como incitación a completar los logros de la razón con la espontaneidad y exuberancia de una naturaleza no subyugada. Lo que se busca no es abjurar de la razón, sino desplazarla de su posición tiránica y ponerla en relación con la personalidad conjunta; en palabras de Benz:

Man hat sich die Vernunft als eine abgetrennte Kraft in die Seele hinein gedacht, die dem Menschen von allen Tieren als ‘Zugabe’ zu eigen geworden sei. Aber überall wirkt die ganze unabgeteilte Seele; keine einzige Handlung des Geistes ist möglich, wo nur das allein wirke, was wir in später Abstraktion Vernunft nennen. Aber die Vernunft ist ursprünglich keine abgeteilte Kraft, sondern eine der menschlichen Gattung eigene Richtung aller Kräfte. Vernunft heißt bei ihm, was bei den Tieren Kunstfähigkeit wird; Freiheit, was bei den Tieren Instinkt wird (Benz, 1953: 239).

La continuidad entre instinto animal y razón humana ayuda a entender la posición de Herder: el desarrollo de las facultades inferiores facilita la reconciliación entre mundo sensible y inteligible, pero también pone de manifiesto que las diferencias entre uno y otro ámbito son graduales e imprecisas. Pero si, al rechazar el aristocratismo que caracterizaba al *norddeutscher Rationalismus*, el joven Herder destaca el arraigo del arte y del pensamiento “elevados” en los intereses de la cotidianidad, también se sitúa, *avant la lettre*, en contra de aquella tendencia a dividir la sociedad en un estrato de seres sublimes y otro de criaturas naturales que hará suya el romanticismo de Jena. La aversión frente a un divorcio entre formas elevadas e inferiores, y la disposición a insistir sobre la interdependencia entre ambas, justifica la molestia del Herder maduro ante la estética kantiana, orientada a reabrir aquellas escisiones que el autor de los *Kritische Wälder* pretendía subsanar: no es anodina la molestia de Herder frente las distinciones, enunciadas en la *Kritik der Urteilskraft*, entre lo bello [das Schöne] y lo agradable [das Angenehme], o entre arte [Kunst] y artesanía [Handwerk]. Es coherente con esta concepción que Herder defienda la comunicabilidad de la poesía e intente vincular a esta con el *ars rhetorica*, pero también lo es que se pronuncie en contra de la *Lehrbarkeit der Dichtkunst*. El arte poética no se aprende a partir de normas teóri-

cas, sino que se descubre y experimenta, se adquiere a través de la praxis creadora; al referirse a la unidad que, en la creación poética, establece Herder entre *Ausdrucksfunktion* y *Darstellungsfunktion*, señala Bosse:

Diese Trennung wird unbegreiflich, Herder polemisiert dagegen 'in Poesie Gedanke und Ausdruck unverbunden zu behandeln, in Poetiken unverbunden zu lehren, und in Alten unverbunden zu zergliedern'. Der Angriff richtet sich nicht allein gegen die Inhaltsgliederung von Poetiken, er gilt im Grunde der ganzen Institution der Poetik, der Lehrbarkeit von Dichtkunst. Denn die Gedanken werden nicht gefunden, sondern erfahren, als gelebtes Leben und verarbeitete Eindrücke – sie sind nichts anderes als das unhörbare Merkwort zum hörbaren Mitteilungswort. Je welthaltiger daher ein Ausdruck, desto ursprünglicher, desto weniger lehrbar (Bosse, 1979: 84).

Frente a la certeza kantiana de que el destino humano está en una esfera suprasensible, defiende Herder la inmanencia, la terrenalidad del hombre: una postura como la de los idealistas subjetivos, [die] "Alles aus sich entstehen lassen indem die ganze Sinnenwelt nur ein Widerschein ihrer selbst ist", no podía convencer al filósofo que aseveraba que el alma humana solo aprende a experimentarse a sí misma en el seno del mundo²¹ y que afirmaba la pertenencia de Dios al universo tangible. Ajeno al formalismo, niega Herder que el universo visible sea producto del entendimiento: el fundamento de la capacidad para percibir el mundo externo está en la pertenencia del hombre a la realidad mundana, y no en una hipotética trascendencia o una connatural aptitud para el señorío. Cuando el viejo Herder niega, en *Kalligone*, la posibilidad de que la capacidad de juzgar y la razón sean capaces de dictarse sus propias leyes, insiste en la vinculación de la actividad y el pensamiento humanos con el conjunto de la naturaleza:

Abstrahirt von Gegenständen und wider ihre Natur darf sich die Urtheilskraft so wenig als die Vernunft ein Gesetz geben, das außer der Natur im tauben Grunde einer übersinnlich-unbegreiflichen Freiheit läge. Die Uebereinstimmung der Gegenstände mit unsern Kräften, die Harmonie unsrer Kräfte mit den Gegenständen, weiset uns nicht jenseit, sondern hält uns *innerhalb* der Grenzen der Natur fest (Herder, 1994: XXII, 321).

Para el monismo herderiano, carece de sentido una división como la que realiza Kant entre el hombre real (el *homo phaenomenon*) y su proyección abstracta e idealizada, el *homo noumenon*, no son las facultades intelectuales, sino el ser humano *in toto* el que se pone en contacto con la realidad externa, precisamente porque forma parte de ella. Haym señala que, en Herder, "Harmonie der Objectenwelt nicht mit einem constanten Verhältniß in der geistigen Natur des Menschen, sondern mit dem ganzen lebendigen Menschen, mit der unendlich wandelbaren sinnlich-geistigen Organisation desselben ist ihm [=Herder] die Bedingung der Schönheit" (Haym, 1885: II, 704). La indivisibilidad del individuo, sobre la que no deja de insistir Herder, es reflejo de la armonía de la naturaleza: el hombre jamás se apartará de esta sin que resulte quebrada la unidad de su persona. La desintegración interna del sujeto revela, en el mundo moderno, la separación respecto del mundo objetivo; como Goethe (sobre quien ha ejercido influjo), piensa Herder que las colisiones trágicas son responsabilidad de los individuos, quienes se apartan del curso prescripto por la naturaleza. Más adelante

²¹ "Die [menschliche] Seele fühlet sich in die Welt hinein. Da sie in ihren Kräften durch Raum und Zeit eingeschränkt ist so kann sie nicht alles unmittelbar erkennen: einiges aber, und dies wird ein Spiegel des Andern: das ist der Leib" (Herder, 1994: VIII, 104).

veremos hasta qué punto han incidido estas reflexiones en la teoría de la tragedia; nos interesa destacar ahora que una de las ideas capitales del pensamiento herderiano, y, tal vez, el punto central de su estética, es la búsqueda de reconciliación entre hombre y naturaleza —entre *obere* y *untere Seelenkräfte*, entre pensamiento y acción—. Puesto que la misión del arte es reconciliar al hombre interiormente y con la naturaleza externa, carece de sentido hacer del juicio estético una entidad anímica independiente; los esfuerzos de Riedel por dividir el alma en campos separados, en uno de los cuales reside el *Grundgefühl des Schönen*, son considerados tan insensatos como el empeño kantiano en destacar la singularidad de la capacidad de juzgar. Sobre todo cuando, como afirma Herder, a la propia sensibilidad artística corresponde asegurar la concordia entre todas las facultades; si en la base del conjunto de las facultades humanas está, como *principium movens*, una única fuerza o energía primaria, fervorosa y activa, el *Gefühl* debe representar su forma de expresión más clara. Eso justifica la insistencia herderiana sobre el valor de la percepción sensitiva:

Gefühl ist der erste, tiefste und fast einzige Sinn der Menschen: die Quelle der meisten unsrer Begriffe und Empfindungen: das wahre, und erste Organum der Seele Vorstellungen von außen zu sammeln: der Sinn, der die Seele gleichsam ganz umgibt, und die andren Sinnen als Arten, Theile oder Verkürzungen in sich enthält: die Maße unsrer Sinnlichkeit: der wahre Ursprung des Wahren, Guten, Schönen! (Herder, 1994: VIII, 104).

El *Gefühl* encarna, frente al cuerpo y el intelecto, el componente activo y productor; correspondiente a la *natura naturans* spinozista, o a lo que Herder define, en el plano de la composición artística, como *espíritu creador* [der schaffende Geist]. La vinculación con la *natura naturans* es reveladora: frente a Spinoza, Herder se sitúa en una vía media: desterrando los vestigios cartesianos, pero sin caer en posiciones vitalistas. El desdén frente a las justificaciones trascendentes, la búsqueda de principios internos a la realidad tangible, pero, a la vez, la repulsa frente a cualquier mecanicismo, lo condujeron a acuñar una variante personal de panteísmo, tal como lo revela la correspondencia con Friedrich Jacobi²². Según ella, el impulso vital que recorre la naturaleza encuentra su réplica en el interior del hombre, donde las variadas capacidades humanas valen solo como expresión de una fuerza [Kraft] única, orientada a constituir las partes en un todo armónico:

[...] alle diese Kräfte sind im Grunde nur Eine Kraft, wenn sie menschlich, gut und nützlich seyn sollen, und das ist *Verstand, Anschauung* mit innerm *Bewußtsein*. Man nehme ihnen dieses, so ist die *Einbildung* Blendwerk, der *Witz* kindisch, das *Gedächtniß* leer, der *Scharfsinn* Spinnweb; in dem *Maas* aber, als sie jenes haben, vereinigen sich, die sonst *Feindinnen* schienen, und werden nur *Wurzeln* oder *sinnliche Darstellungen* einer und derselben *Energie der Seele*. *Gedächtniß* und *Einbildung* werden das *ausgebreitete* und *tiefe Bild* der *Wahrheit*: *Scharfsinn* sondert und *Witz* verbindet, damit eben ein helles wichtiges *Eins* werde: *Phantasie* fliehet auf, *Selbstbewußtseyn* faltet die Flügel: *lauter Aeusserungen* Einer und derselben *Energie* und *Elasticität* der *Seele* (Herder, 1994: VIII, 196).

²² Was ihr [...] mit dem 'außer der Welt existieren' wollt, begreife ich nicht: Existiert Gott nicht in der Welt, überall in der Welt, und zwar überall ungemessen, ganz und unteilbar [...] so existiert er nirgend. Außer der Welt ist kein Raum, der Raum wird nur, indem für uns eine Welt wird, als Abstraktion einer Erscheinung. Eingeschränkte Personalität paßt aufs unendliche Wesen ebensowenig, da Person bei uns nur durch Einschränkung wird, als eine Art modur oder als ein mit einem Wahr weg: er ist das höchste, lebendigste, tätigste Eins - nicht in allen Dingen, als ob die was außer ihm wären, sondern durch alle Dinge, die nur als sinnliche Darstellung für sinnliche Geschöpfe erscheinen. Das Bild 'Seele der Welt' ist, wie alle Gleichnisse, mangelhaft; denn für Gott ist die Welt nicht Körper, sondern ganze Seele" (cit. en Kantzenbach, 1970: 106).

Nivelle ha señalado que, en la teoría literaria y artística herderiana, esta *enérgeia* creadora constituye un tercer elemento que se añade, como ingrediente esencial y dinámico, a la oposición entre materia y forma²³. Sin embargo, Nivelle se empeña en vano en detectar en Herder un hipotético “primado de la idea”: como hemos mostrado, el pensamiento herderiano se encuentra demasiado lejos de los ideales espiritualistas para tolerar la tiranía de la idea sobre el mundo sensible. A pesar de las imprecisiones a la hora de determinar la naturaleza y funciones de la *enérgeia* —y la oscilación terminológica es un síntoma de las vacilaciones del filósofo—, Herder la concibe como fuerza inmanente al artista y su obra, y no como impulso externo; por ello, no es posible confundirla con la potestad legislativa de la razón, ni con la intuición irracional que propulsarán Schelling o Novalis.

3. Lo sublime en el *Viertes Wäldchen*

Las formulaciones del joven Herder en torno a lo sublime concuerdan con el cuadro que venimos trazando: ya en la sección “Vom Grossen und Erhabnen” del *Viertes Wäldchen* (1769) nos encontramos con una serie de reflexiones que continúan (aunque modificándolas) las propuestas del sensualismo inglés, y que pretenden ofrecer un correctivo para las posiciones intelectualistas de Friedrich Just Riedel. Recurriendo a conceptos procedentes de Home, Gerard y Mendelssohn, y basándose en alusiones al *De sublimitate*, el discípulo de Klotz había localizado en el alma humana una inclinación connatural a lo grandioso y lo sublime: puesto que su propósito consistía —para emplear términos herderianos— en edificar una estética “desde arriba” [von oben], Riedel creía que la tarea del crítico podía quedar concluida con la postulación de una capacidad *a priori*, sustraída a toda determinación histórica. Es comprensible que Herder comience su argumentación preguntando por el modo en que su antagonista justifica el origen y evolución empírica de los conceptos de sublimidad y grandeza; también que las justificaciones de Riedel le parezcan insuficientes y simplistas:

Aber wie nun den Begriff *entwickeln*? wie ihn aus seinem Ursprunge erklären? Da weiß Hr.R. Rat, ohne solche Mühe nötig zu haben. Er legt in unsre Natur *einen unüberwindlichen Hang gegen das Große, einen blinden Instinkt gegen das Erhabne*: er kleidet diesen Instinkt in eine prächtig verworrene Sprache, vom fast Göttlichen, von Fülle und Schwung der Seele, von höherer Region über der gewöhnlichen Sphäre usw. citiert gar einen Alten, der eben solchen Unsinn gesagt haben soll: und so ist Alles geschehen! Die Begriffe des Großen und Erhabnen sind aus dem Grunde der Seele hervorgeholt: *der Ursprung des Großen ist der unüberwindliche Hang unsrer Natur gegen das Große: die Idee ist entwickelt* (Herder, 1994: IV, 171).

El hecho de que Riedel sugiera un *absolutes Gefühl* de lo grandioso es coherente con sus posiciones: a semejanza de lo que ocurriría luego en la *Kritik der Urteilskraft*, aquí no solo se procura colocar las categorías estéticas por encima de su encarnación en obras y escenarios naturales concretos, sino que, consecuentemente, se define a los conceptos en forma *absoluta*, sin atender a la sensibilidad humana. Un

²³ Il n'y a pas, pour lui [=Herder], une alternative 'forme-matière' ou 'beauté-expression' [...] S'il nie la primauté de la forme, il rejette aussi bien celle de la matière [...] Qu'est-ce qu'importe dans celle-ci? Ce que Herder appelle parfois l'esprit créateur (*der schaffende Geist*), qui donne à l'oeuvre son unité et sa vie. C'est la seule chose qu'on ne puisse emprunter à autrui sans être plagiaire. Herder donne à cet 'esprit' d'autres noms encore: âme (*Seele*), sentiment interne (*innere Empfindung*), souffle vital (*Lebensgeist, Lebenswind*), force (*Kraft*), sens (*Bedeutung*), idée (*Gedanke*) (Nivelle, 1995: 263-264).

intento semejante tenía que incomodar a Herder, para quien el crítico debe crear una estética a la medida del hombre, eludiendo toda perspectiva trascendente; el punto de referencia para situar las categorías estéticas (siempre relativas) debe ser, pues, la percepción humana. Basta, según Herder, con seguir el ejemplo de los grandes escritores, quienes, a la hora de crear personajes sublimes, se han basado siempre en criterios relativistas: la Discordia homérica, la Fama virgiliana, el demonio de Milton son ejemplos de ello, pero también lo es, y acaso en forma más clara, el *Micromégas* voltaireano. Aquí no se trata de figuras grandiosas *per se*, sino tan solo en comparación con las dimensiones humanas:

Ist Erhaben nicht eben dasselbe in Beziehung auf Das, was über uns ist? Liegt hier also nicht auch ein Gesichtskreis, eine Horizontallinie zum Grunde, über die eine Höhenmessung aufgerichtet wird? Und wer ist der Anfänger der Mathematik und Ontologie, der das nicht wüßte? Und siehe! bei Hrn. R. sind diese Begriffe in Aesthetischem Verstande, Absolute Grundgefühle, die er ohne Einheit und Mannichfaltigkeit, ohne Maßstab und Horizonthöhe, abhandeln und erklären kann – der weise Theorist! (Herder, 1994: IV, 171-172).

Además de señalar que términos como los de *Große, Weite, Erhabenheit* resultan de un largo proceso antropológico de experiencia y ejercitación, Herder destaca la necesidad de completar el tratamiento tradicional de dichas categorías, incorporando instancias de grandiosidad diversas de las que presentan las artes visuales. Además de aquellos casos en que la grandeza se muestra *en forma simultánea* [Größen die auf einmal dasind] podrían mencionarse ejemplos en que se despliega *en forma sucesiva* [Größen hinter einander]: se tratará, en tal caso, de “Töne, die gezogen werden, lange dauren, unermäßliche Sprünge insonderheit in die Tiefe thun – Gefühle, die der Größe ähnlich, intensiv stärker, aber extensiv nicht so klar sind, wie die Gegenstände des Lichts” (Herder, 1994: IV, 173). A ello se añade un tercer sentimiento, la grandiosidad de la fuerza o del poder [Kraft, Wucht, Gewalt]; esta variante (que es, según Herder, la más oscura, pero también la más íntima y poderosa de las emociones relacionadas con la grandiosidad) se manifiesta en la naturaleza violenta e indómita, y su efecto más inmediato es excitar una sensación de debilidad y sorpresa, un terror incontenible. La unión de estas tres manifestaciones de lo grandioso permitiría abarcar un área sustancial de la sensibilidad humana: “Was gäbe es hier für eine eine Physiologie des Gefühls der Größen in den Sinnen, im *Gesicht*, als dem eigentlichsten und klärsten, im *Gehör*, wo Größe nur durch Dauer und Abstand würkt, im *Gefühl*, wo sie am uneigentlichsten und innigsten, durch die Verbindung vieler Begriffe, bei *Kraft* und *Gewalt* würkt” (Herder, 1994: IV, 174). A esta clasificación se agrega una segunda: Herder distingue entre “die *sinnlichen*, wo nur die Phantasie hilft, und die *Phantasieen*, wo sich die Gegenstände Eines Sinnes, von dem sie geborgt werden; auf eigne Weise bilden”; y a lo grandioso sensorial y lo grandioso de la fantasía agrega una tercera clase: lo grandioso del entendimiento y de la razón [das Größe des Verstandes und der Vernunft]. A lo grandioso del entendimiento, que emana de un juicio evidente, corresponde la grandeza en la belleza y perfección espiritual de un hombre, que puede manifestarse a través del carácter, una actitud, una acción, un ejemplo; lo grandioso de la razón (que resulta de una serie de conclusiones) se produce, en cambio, toda vez que se logra concentrar muchos pensamientos en uno: ciertas ideas abstractas

(como la de *Eternidad*) o casos generales (como la caída de Adán) son los adecuados para proporcionar esta clase de grandeza.

Podrá llamar la atención que, en este punto, las críticas herderianas a la hegemonía visual sean más medidas de lo que hemos visto en otros pasajes. Es que Herder considera justificado que los modos de concebir lo grandioso se hayan visto afectados, ante todo, por los objetos percibidos a través de la visión. La celeridad con que el ojo aprehende la totalidad de los objetos facilita la captación de la grandeza, y en una dimensión mayor a la que corresponde a los restantes sentidos; a diferencia de Kant, para quien la imposibilidad de *Zusammenfassung* por parte del entendimiento será el rasgo definitorio de lo sublime, Herder considera que el espectador es impresionado más eficazmente por la grandeza de un objeto cuando este puede ser percibido *en su totalidad a través de un solo vistazo*. La profusión de detalles mitiga o anula la vivencia de la *sublimitas*, ya que entorpece la comprensión total del objeto:

Da dies [= das Gesicht] am klärsten, Theile neben einander und zu einander sich verhaltend, siehet: schnell nimmts Einen Theil zum dunkeln Maasse an; setzt ihn über- oder neben einander; so ist der Begriff von Größe. Je einförmiger und naher zusammen die Theile des Gegenstandes: je leichter das Augenmaas: desto schneller der Begriff von Grösse. Je zerstreuter aber, je mannichfaltiger und ungleichartiger, desto langsamer, desto künstlicher (Herder, 1994: IV, 172).

En este aspecto, las reflexiones de Herder guardan semejanza con las de Lord Kames, del que ha sacado mejor provecho que Riedel. La asociación entre grandeza y sublimidad, y la idea de explicar la génesis de ambas categorías, no a partir de sus formas más complejas de manifestación, sino sobre la base de su anclaje en la experiencia cotidiana, tiene uno de sus puntos de partida en el capítulo cuarto (“Grandeur and Sublimity”) de los *Elements of Criticism* (1762). Allí también encontró Herder la aseveración de que “the grandest emotion that can be raised by a visible object is where the object can be taken in at one view; if so immense as not to be comprehended but in parts, it tends rather to distract than satisfy the mind” (Home, 1993: 227). Pero al margen de las afinidades con Home, la crítica de la exuberancia superflua en los ornamentos, en cuanto indicio de artificiosidad, es un factor representativo de la filosofía herderiana: baste con recordar que en el *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773) Herder reprocha a la arquitectura gótica la abundancia de detalles, la tendencia a lo sobrecargado y al amaneramiento. También es verdad que estos conceptos condicen con ese componente de pesimismo cultural que, más allá del relativismo histórico, está presente en la obra de Herder; el rebuscamiento en las artes representaba, en última instancia, un efecto del artificio, de la innecesaria complicación de la vida moderna: el hecho de que grandiosidad, sublimidad y *simplicitas* vayan de la mano no es ocioso: ya en Boileau y en los suizos habíamos observado una asociación entre estos elementos asimilable a la que hallamos en Herder. Este, por su parte, supone que los “bellos” refinamientos del mundo contemporáneo suponen una debilitadora recaída frente a la “sublime” vitalidad de los antiguos; la *délicatesse* es indicio de degradación moral:

Ein Volk in seiner Wildheit ist in Sprache, Bildern und Lastern stark: Trunkenheit und Gewalttätigkeit sind die Lieblingslaster einer Nation, die noch Mannheit [...] für Tugend, und trunkne Raserei für Vergnügen hält.

Alle die feinen Schwachheiten waren damals noch nicht, die heut zu Tage unsere Güte und Fehler, unser Glück und Unglück bilden, die uns fromm und feige, listig und zahm, gelehrt und müssig, mitleidig und üppig machen. Diese Trunkenheit gebar wilde Vergnügen, den ungezähmten Tanz, eine rohe Musik, und nach der damaligen ungebildeten Sprache auch einen *rohen Gesang* (Herder, 1994: XXVI, 190).

En este punto se hace visible el influjo de Burke, para quien la sublimidad del hombre de los orígenes suponía un concepto de la moralidad más elevado que el de los modernos. Herder estimaba que una de las razones que había hecho posible la dignidad de los antiguos era la relativa sencillez de su organización social; la naturalidad en las costumbres era el reflejo de la simplicidad propia de una sociedad homogénea y fácil de abarcar —como los objetos grandiosos— “de una sola mirada”. A medida que esa unidad se perdió y la estructura social fue haciéndose más compleja y artificiosa, también las costumbres se alteraron, y el resultado se advierte en los frutos de la actividad de los modernos: en su lenguaje, en sus hábitos de conducta, en sus expresiones artísticas. Como Burke, Herder entendía que la racionalización burguesa, además de conducir a la aniquilación de las culturas tradicionales²⁴, también tenía que contribuir al desarrollo de una ética y una estética convencionales, formalistas, pobres en contenidos concretos. Las afinidades entre las reflexiones de Herder y el tratamiento de lo sublime por parte de Boileau son grandes: recuérdese que el escritor francés había edificado sus ideales de sublimidad ética y a partir del modelo de las antiguas civilizaciones cerradas: ajenas a la ociosidad y el refinamiento de los nuevos tiempos, ellas combinaban la grandeza con la simplicidad, y los ideales de sinceridad y autenticidad, con una firme adhesión a los valores colectivos. Es la disolución del *ethos* comunitario —efecto de la racionalización social— la que facilita la recaída en la afectación y el culto de las apariencias. De modo análogo, Herder estimaba comprensible (aunque no justificable) que la literatura y el pensamiento modernos tendiesen a la abstracción: en el terreno del arte, la adhesión a las reglas y el interés en la forma era la contrapartida de una filosofía que exalta el valor de las leyes del conocimiento y de los imperativos morales por encima de la naturaleza externa e interna. La indiferencia de la forma respecto del contenido —que, en *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Lukács destaca como rasgo definitorio de la sociedad burguesa, a la vez que como propiedad del racionalismo moderno que habría de encontrar su *punctum saliens* en la filosofía kantiana— es blanco central de las invectivas de Herder; de ahí que la filosofía de este represente tanto una crítica del pensamiento kantiano como una dilucidación de sus condiciones de surgimiento. En lo que respecta a la *sublimitas*, esta evidencia se toma más notoria, sobre todo cuando se advierte que las propuestas de Herder proveen una réplica a la estética del espiritualismo. Esta había concluido, en Kant, en una exaltación de lo sublime en cuanto potencia suprasensible, cuantitativa y carente de medida; ya indicamos que la *Maaslosigkeit* y la *Unmäßigkeit* de lo sublime espiritualis-

²⁴ “Die Karte der Menschheit ist an Völkerkunde ungemein erweritert: wie viel mehr Völker kennen wir, als Griechen und Römer! wie kennen wir sie aber? Von aussen, durch Fratzenkupferstiche, und fremde Nachrichten, die den Kupferstichen gleichen? oder von innen? durch ihre eigne Seele? aus Empfindung, Rede und Tat? - So sollte es sein und ist's wenig. Der pragmatische Geschicht- und Reisebeschreiber beschreibt, malt, schildert; er schildert immer, wie er sieht, aus eignem Kopfe, einseitig gebildet, er lügt also, wenn er auch am wenigsten lügen will” (Herder, 1994: IX, 522).

ta —asociada por Lyotard con “la era de la técnica”— constituyen una imagen estetizada de la *dynamis* histórica del capitalismo desarrollado. Pero si en lo sublime kantiano se expresa la incorpórea y desenfrenada expansión de la *ratio*, el objetivo herderiano es, en cambio, liberar los contenidos materiales sometidos a la opresión racionalista. Vimos que la determinación de Herder era oponer, al prototipo formalista del *Augenmensch*, una teoría y una praxis artísticas orientadas a liberar los sentidos ligados de modo más directo a la realidad material y a la sensibilidad corpórea; era lógico que la estética herderiana exigiese una humanización de lo sublime, es decir: la transformación de esa experiencia en un hecho terrenal. Podríamos decir, parafraseando a Marx y Engels, que, al revés de lo que ocurre con la estética espiritualista, que desciende del “sublime” cielo de las ideas a la realidad material y concreta, el proyecto de Herder consiste en partir del mundo sensible para elevarse, a partir de allí, hasta la esfera de los conceptos: esta última pierde la sustantividad que le había atribuido la filosofía idealista para recuperar el enlace con el mundo de la vida. Esto explica que Herder no localice lo sublime en un ámbito trascendente e inteligible, sino en la comunidad histórica y concreta; la más perfecta sublimidad solo puede aparecer encarnada en una totalidad real e individual, en una sociedad en la que el hombre se ha emancipado de la condición de aparato intelectual [Denkapparat] para convertirse en *productor* de sus condiciones de vida. No es en la *enérgeia* incorpórea de la *ratio* donde reside la sublimidad, sino en la vida socialmente formada: en la comunidad homogénea y armónica, “abarcable con la mirada”, administrada por *citoyens* libres. Allí, la belleza se reconcilia con la sublimidad, y es este el ideal que el viejo Herder procurará configurar en *Kalligone*.

4. Lo sublime en la estética tardía de Herder

Es en *Kalligone* donde encontramos la más ambiciosa tentativa ensayada por Herder para dar cuenta de la sublimidad estética; al mismo tiempo, se encuentra allí uno de los más vastos compendios de la estética herderiana: por momentos, el tratado está muy cerca de constituir una síntesis en la que se integran muchas de las reflexiones desperdigadas en escritos anteriores. Tales razones deberían bastar para conceder a *Kalligone* una significación central en la historia de la estética; sin embargo, el tratado ha sido objeto de una desatención y un rechazo generalizados: actitudes que se fundan en la disposición de categórica hostilidad adoptada por Herder frente a la estética kantiana. Se sabe que ya los lectores contemporáneos (con algunas importantes excepciones, como la de Jean Paul Richter)²⁵ acogieron con fas-

²⁵ De hecho, en la *Vorschule der Ästhetik* (1804), Jean Paul no solo cuestiona, a raíz de esto, a la Escuela Romántica, sino que además reconoce la vinculación entre la concepción espiritualista de la *sublimitas* y la construcción de Alemania como “nación sublime”. Para Jean Paul, lo romántico se define por el abandono del mundo visible y la búsqueda de la interioridad y de lo infinito, por la exaltación del poder mágico de la fantasía para proyectar al hombre más allá de una realidad limitada, por el desprecio de los placeres voluptuosos y la veneración de una sublimidad incorpórea; todos estos elementos —y aquí debe verse, quizás, la más clara correspondencia con la tradición espiritualista— son puestos inmediatamente en relación con el intimista “carácter nórdico”: “Die *altnordische*, mehr ans Erhabene grenzende fand im Schattenreiche ihrer klimatischen verfinsterten Schauernatur, in ihren Nächten und auf ihren Gebirgen zum Gespensterorkus eine grenzenlose

tidio o frialdad la aversión herderiana frente al creciente auge del kantismo. Los críticos posteriores a menudo renunciaron a considerar en forma seria la estética del viejo Herder; frente a una “filosofía en ascenso”, Herder quedaba, pues, circunscrito en una posición anacrónica y reaccionaria. Benz señala que “Er [Herder] gilt als der, der neidisch und unwillig abseits stand, als unsre Dichtung sich zu stahlender Höhe hob, und selbst wohlwollende Biographen haben hier nur Entschuldigung, aber kaum einen Schein von Berechtigung und Begründung gefunden” (Benz, 1953: 536). Las explicaciones biográficas o psicologistas se han valido, en este punto, de estrategias desatinadas: cuando no se consideró la obra tardía de Herder como expresión de desvarío senil, se buscó justificar la causticidad de las observaciones contenidas en *Kalligone* como resultado de la soledad y confinamiento que caracterizaron los últimos años del filósofo. Es curioso que las críticas a *Kalligone* suelen convivir con una defensa entusiasta de los anteriores escritos herderianos, sin que se perciba la continuidad entre los períodos; sin que se advierta que los principios defendidos en la estética tardía son, en esencia, los que se sostenían en el *Viertes Wäldchen* o *Erkennen und Empfinden*²⁶. Con mayor discernimiento admite Haym la unidad del pensamiento de Herder, aunque las simpatías kantianas lo lleven a incurrir en arbitrariedades. Así, cuando afirma que las imputaciones levantadas contra Riedel son improcedentes en cuanto se dirigen contra Kant; o, todavía más, cuando postula la posibilidad de una “conciliación” entre Kant y Herder:

Es wäre eine schöne Aufgabe für ihn [=Herder] gewesen, die Abstractionen des kritischen Philosophen mit der gehaltvollen Natur- und Kunstanschauung, in der er schon lange mit Goethe einig gewesen war, zu versöhnen, den Ueberschuß von Sinnlichkeit, der ihm an der Goetheschen Poesie anstößig war, durch die strenge ethische Tendenz der neuen Philosophie, und wiederum den unsinnlichen Rigorismus der letzteren durch die sinnfrohe Heiterkeit der neuen Poesie einzuschräncken. Schiller, zugleich [...] der Genosse Goethes und der Schüler Kants, hatte in seiner Weise sich der Lösung dieser Aufgabe gewidmet. Herder, um ganz nur er selbst zu sein, verurtheilte

Geisterwelt, worin die enge Sinnenwelt zerfloß und versank” (Richter, : § 22, 89). En consideración de todo lo anterior, no puede resultar llamativo el que Richter reconozca una gran proximidad entre *das Romantische* y *das Erhabene* —y el que afirme, por ejemplo, que una de las razones de la estrecha convivencia entre la poesía oriental y la romántica radica en la predilección de la primera por lo sublime—; la sublime infinitud [erhabene Unendlichkeit] provee, como la bella infinitud [schöne Unendlichkeit] una categoría esencial del arte romántico. Tal vez resulte curioso el que Jean Paul no se haya molestado en determinar con mayor precisión el emplazamiento *histórico* de la *sublinitas*; en todo caso, es cierto que a ella corresponde el vago privilegio de representar el punto de tránsito entre la antigüedad clásica y el mundo romántico: Die griechischen Bilder, Reize, Motive, Empfindungen, Charaktere, selber technische Schranken sind leicht in ein romantisches Gedicht herüber zu pflanzen, ohne daß dieses darum den weltseitigen Geist einbüßte; aber rückwärts fände die Verpflanzung romantischer Reize keine bequeme Stätte im griechischen Kunstwerk, höchstens das Erhabne, aber nur darum, weil es als Grenzgott Antiker und Romantisches verknüpft (Richter, : § 22, 89).

²⁶ Cf.:ej.: “Leicht wurde Herder von [...] seiner Theorie des Schönen der Uebergang zu der in Zweiten Theil der Kalligone behandelten Lehre von der Kunst. Schon jene Ableitung der Künste von den Sinnen, wie er sie zuerst im Vierten Kritischen Wäldchen versucht hatte, war darauf ausgegangen, den Begriff des Schöne und der Kunst auf eine concretere Basis zu stellen. Durch die Auseinandersetzungen der Plastik hindurch, daß jede Form der Erhabenheit und Schönheit am menschlichen Körper eigentlich nur Form der Gesundheit, des Lebens, der Kraft, des Wohlseins in jedem Gliede dieses kunstvollen Geschöpfes sei, war er dazu gelangt diese concrete Fassung zugleich ins Objective hinüberzuspieren. Die Schrift vom Erkennen und Empfinden hatte den Weg gewiesen, den empfangenden Sinn und den urtheilenden Verstand, ja den beschließenden Willen auf die Eine überall nach derselben Analogie wirkende Thätigkeit der Natur zurückzuführen. In den “Ideen” endlich und den Spinozagesprächen war dieser naturalistische Spinozismus zu voller Durchführung gelangt” (Haym, 1885: II, 705; los subrayados son nuestros).

sich zu einer undankbareren Stellung. Von jeder der beiden Parteien, mit deren jeder er sich sehr wohl hätte verständigen können, fühlte er sich abgestoßen (Haym, 1885: II, 713)²⁷. Lo que perturba a Haym es el tono hostil que muestra Herder frente a la filosofía crítica: “Hätte er Kalligone nicht aus Noth so stachlich gegen das ‘Ungeziefer’ der kritischen Philosophie und der philologischen Kritik ausrüsten müssen – wie viel schöner wäre sie erschienen, was hätte er ihr mitgeben, wie sie ausstatten können!” (Haym, 1885: II, 716). Algunas de las sugerencias de Haym son lo suficientemente capciosas como para que se las contemple con escepticismo. Acaso la más visible es el vínculo que Haym establece entre la filosofía de Kant y la poética del clasicismo de Weimar²⁸; en primer lugar, dicha asociación supone anular por completo las diferencias entre Goethe y Schiller: aun cuando este se ha mantenido siempre muy próximo a Kant (aunque con significativas oscilaciones, que Haym prefiera soslayar)²⁹, el autor de *Iphigenie* no ha dejado de mirar con desconfianza los progresos de la filosofía idealista. Inversamente, y al margen de puntuales discordias (derivadas ante todo del “helenismo” goetheano), existe un parentesco sustancial entre los modos de pensar de Herder y Goethe: hecho que se expresa, por ejemplo, en la devoción de ambos por la filosofía spinozista, en la idea de naturaleza como realidad esencial y omnicomprensiva, en la adhesión al principio de reconciliación, en el modo de concebir la literatura y el arte. Pero así como Goethe y Herder presentan connivencias, entre estos y Kant existen disensiones: estas se ponen de manifiesto en la disconformidad que aquellos muestran ante la condena pronunciada por Kant contra la naturaleza externa e interna, pero también, consecuentemente, en la aversión frente a la ética autónoma. Es llamativo que se haya acusado a Herder de moralizar el arte, y que se haya querido ver en ello la causa de su presunto “anacronismo”, ya que una de las razones capitales de la controversia con la escuela crítica reside en el desagrado herderiano frente a la *apriorische abstrakte Vernunftmoral* anunciada en la *Kritik der praktischen Vernunft*; no en vano la sección dedicada a lo sublime de la moral representa un alegato a favor de la humanización de la ética:

Wer die Menschheit hypermoralisirt, hat sie exmoralisiret; wer sie überspannt, löstet sie auf. [...] Visionen ins Rein-Uebersinnliche zu einer Bedingungslosen Gesetz, das über meine Natur hinaus ist, und nach welchem sie doch als nach einem Unerreichbaren immer hascht und greift, sind Katheder-Erhabenheiten, die nichts als anmaassende Schwätzer gebähren (Herder, 1994: XXII, 276).

²⁷ En términos semejantes, Markwardt sostiene: “Wie einst im Kampfzug mit dem Verfechter abstrakter Soll-Ästhetik Riedel [...] sind auch jetzt die Linien eigener Zielentfaltung immer wieder durchstoßen von Polemik; nur daß diese verbissen scharfe Polemik weniger fruchtbare Keime enthält als damals. Den allgemeinen, fertigen ‘gesetzten’ Oberbegriff des Schönen hatte der Genetiker und Empiriker damals bestritten, wie er ihn jetzt bestritt. Aber das laufende Gefecht gegen den ‘Spiel’-Begriff stößt jetzt notwendig und überwiegend in Leere, weil Kants Spielbegriff, von Schiller mit dem künstlerischen und ethisch befreienden und befreiten ‘Spiel’ nur großartig gesehene Versöhnung gebracht, nicht so nahe am Oberflächlichen sich fand, wie Herders Kampfwille vermuten lassen möchte” (Markwardt, 1970: III, 175).

²⁸ “Jedenfalls doch war eine gewisse Uebereinstimmung zwischen dem Geist der formenfrohen, dem Klassicismus huldigenden Poesie der Goethe und Schiller und ihres Anhangs und zwischen den Lehren des Königsberger Philosophen; die Bewunderer Goethes waren zugleich die Schüler Kants und Fichtes, sie kleideten ihre Lobsprüche auf den neuen Klassicismus in die Formeln des neuen philosophischen Idealismus” (Haym, 1885: II, 699).

²⁹ No hace falta insistir demasiado sobre la ingenuidad con que juzga Haym la misión histórica de Schiller, en cuanto hipotético “superador” de las desavenencias entre Kant y la teoría literaria goetheana: sobre todo cuando se piensa que, como veremos en el capítulo siguiente, Schiller no hace más que recaer una y otra vez en nuevas antinomias.

El propósito de *Kalligone* es, pues, obtener –merced a la reconciliación entre elevación y belleza³⁰– la aproximación de lo sublime a la realidad mundana; según Haym: “Zur directesten Auseinandersetzung mit dem Kantschen Begriff des Moralischen giebt ihm endlich der Abschnitt vom Sittlich-Erhabenen Anlaß. Seine Zurückführung des Erhabenen auf das Schöne hängt aufs Engste zusammen mit der Aesthetisirung und diese mit der Humanisirung des Moralischen” (Haym, 1885: II, 715).

El intento de fusionar sublimidad y belleza representa una expresión de antagonismo frente a la tradición espiritualista: aquí, Herder no se opone únicamente al dualismo kantiano; también se ve en la necesidad de polemizar contra quienes advertían una dinámica dualista *en el seno de la naturaleza*; de acuerdo con los partidarios de dicha creencia, “es ist die zweigestaltige Natur selbst, ihr thätig– und leidendes Principium, Tag und Nacht, Mann und Weib. Dem Mann gebührt, sagt man, Würde (*dignitas*); dem Weibe Anmuth (*venustas*)” (Herder, 1994: XXII, 276). Herder no solo sugiere poner límites a tal dualismo, sino que se opone a identificar lo sublime con la masculinidad y a confinar a las mujeres en el ámbito de la belleza; si bien sus argumentos no poseen el *pathos* ni la profundidad de las críticas de Mary Wollstonecraft al autor de la *Philosophical Inquiry*, muestran sin embargo un tono inusitado en la estética alemana. Según Herder, sería insensato circunscribir las categorías estéticas a un sexo o una edad:

Gab es nicht unter den Weibern auch Heldinnen an Gemüthsstärke? Ist Aphrodite allein Göttinn? stehet nicht auch eine Diana, Pallas, Juno, und in der Götterreihe Dionysus und Phöbus da? Und Phöbus, ist er allein Musagetes, oder nicht auch der zornige Drachentödter? Sitzt Bacchus nur neben der Ariadne, oder errettete er auch den Olymp? Und um bis zu Kindern hinabzugehn, erdrückte Herkules den Drachen nicht schon in der Wiege? Lasset uns also, wenn wir Geschlechter, Charaktere, Alter und Art bemerken und sondern, moralische Eigenschaften derselben und Geisteskräfte nicht abzäunen (Herder, 1994: XXII, 276).

Las categorías de sublimidad y belleza funcionan en forma asociada, como potencias complementarias entre las cuales el hombre se debate hasta encontrar su punto medio. No es ocioso que se trate de asimilar la dinámica de ambas categorías con las leyes del universo, dado que Herder, como hemos visto, considera que las leyes de la estética deben ser semejantes a las que rigen la marcha del cosmos. El mérito de Burke –según se afirma en *Kalligone*– está en haber sabido advertir que en la experiencia de lo bello y lo sublime encuentran expresión dos tendencias elementales del alma:

[...] fast ähnlich den beiden Grundkräften des Universum nach Newton, Anziehung und Zurückstoßung. Wie die Liebe aus sich geht und sich mittheilt, wie sie an sich zieht und sich vereinigt; so nach ihm das Schöne in seinen Wirkungen und Objekten. Ihm steht ein andres Gefühl entgegen, das uns in uns zurückzieht, uns auf unserm Mittelpunkt festhält, stark macht Gefahren zu überwinden, mächtig zu entfernen, was zu uns nicht gehöret. Vermöge dieser zwei Kräfte gravitirt und erhält sich das moralische Weltall, wie das physische durch jene zwei ähnliche Kräfte Newtons. Unser Herz ist der Brennpunkt beider (Herder, 1994: XXII, 230).

³⁰ Puede entenderse que esta tentativa haya sido cuestionada por Zelle, en la medida en que no se aviene con la insistencia de este sobre la “necesidad” de que la estética moderna asuma un carácter dualista. Así, refiriéndose a Herder, objeta Zelle que “In seinem Spätwerk, das den bezeichnenden Titel *Kalligone* [...] trägt, favorisiert Herder gegenüber einer [...] ‘doppelten Ästhetik’ [...] wieder eine monistisch ausgleichende Theorie, da er in anthropologisch begründeter Abgrenzung zu Kants ‘Kathedern-Erhabenheiten’ eines dualistischen Idealismus und, skeptisch geworden gegenüber dem ‘erhabenen Schauder’ nun (ähnlich wie Goethe) zu einer harmonisierenden Sichtweise kommt, in der das Erhabene als das ‘höchste Schöne’ [...] aufgefaßt wird” (Zelle, 1995: 144). Es en sí revelador que se aluda a la afinidad entre Herder y Goethe –el más alto exponente de la literatura sensualista alemana–.

Herder, ya desde la época de sus estudios con Kant (1762-1764) —y, esencialmente, a partir de la asimilación de las ideas desarrolladas en la *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755)— se había sentido inclinado a aplicar al conjunto de su pensamiento filosófico las consecuencias de la teoría newtoniana de la gravitación; así lo atestiguan declaraciones como la siguiente, que procede de las notas agrupadas bajo el título de “Grundsätze der Philosophie”: “Es ist sonderbar daß die höchsten Begriffe der Philosophie von Anziehung und Zurückstossung, die einfachsten Sachen des Gefühls sind, so wenig wissen wir! das Höchste der Philosophie ist zugleich das Erste und bekannt!” (Irmscher, 1960: 286). Solms sostiene que, en Herder, las leyes de atracción y repulsión constituyen un principio genético universal: ellas no valen solo para el movimiento de los planetas, sino que abarcan bajo su jurisdicción el conjunto de la realidad sensible y espiritual; más aun: la mutua correlación entre *Anziehungs-* y *Zurückziehungskraft* representa el modelo por el que se rigen las relaciones entre alma y cuerpo, entre vida y muerte, entre Dios y el universo. En todos los casos, no se trata de oponer contrarios, sino de presentar elementos dinámicamente vinculados, cada uno de los cuales integra a su supuesto contrario. Para Herder, no existe oposición entre mundo y divinidad, puesto que “So wie sich Planetenkörper im Universum durch die Anziehungs- und Zurückstoßungskraft gebildet: so auch unsre Seele den Körper: und so Gott die Welt” (Herder, 1994: XXXII, 229). Así como no hay antagonismo, sino continuidad entre Dios y la realidad tangible, existe una vinculación estrecha entre pensamiento y vida orgánica. Mediante esta dialéctica, Herder determina, en consonancia con la monadología leibniziana, una estructura tal que en cada uno de sus puntos se reproduce la dinámica del todo. De la pertenencia de Dios al mundo visible se sigue la presencia de un componente “divino”, en el interior del hombre; señala Solms:

Daß Gott so zur Welt gehört, hat jedoch noch eine weitere entscheidende Implikation, die Herder wieder in strikter Analogie zur kosmischen Konfiguration auslegt: “Ich”, so folgert er, “stehe unter ihm, wie die Erde unter der Sonne; ich habe aber auch meinen Mond, meine Sphäre: ich bin ein Gott in meiner Welt. Ich bin wirklich in der Kette mit Gott, so wie ich in der Kette mit dem Wurm bin, den ich mit Füßen trete (Solms, 1990: 154).

Lo que encontramos en *Kalligone* es una extensión de las reflexiones juveniles: el examen de las relaciones entre belleza y sublimidad como expresiones, respectivamente, de la atracción y la repulsión, permite superar la unilateralidad del análisis trascendental ensayado en la tercera *Crítica* kantiana: sería insensato sustentar en principios *a priori* el funcionamiento de emociones enraizadas en nuestra sensibilidad corpórea; de ahí, según Herder, la mayor sutileza y eficacia de los razonamientos desarrollados en la *Philosophical Inquiry*: “Gäbe es endlich, da es hier nicht sowohl abstrakte Ideen als Begriffe und Gefühle betrifft, eine reinere Transcendenz als die Reduktion ihrer aller auf die eben genannte zwei Grundkräfte? Sie constituiren die Welt; warum sollten sie nicht auch unser Gemüth constituiren?” (Herder, 1994: XXII, 230). Pero no basta con determinar la vinculación de lo sublime con la realidad física; también hay que estudiar cómo han tenido lugar el origen y desarrollo de la inclinación de los

hombres hacia lo elevado. Para ello, Herder parte de un paralelo entre fenómenos físicos y procesos sociales: en uno y otro caso, el punto de florecimiento coincide con la instauración de un equilibrio capaz de instalar el orden en una organización salvaje, anárquica. Esta apología de la moderación se adecua a las convicciones de un pensador que afirma que la belleza está siempre alejada de los extremos³¹, y para quien el efecto trágico solo se revela eficaz cuando instaura una conciliación entre posiciones antagónicas. Herder cree que la afición por las mediaciones está inscrita en la mecánica del universo: en el principio de los tiempos todo era turbación y desconcierto; la realidad se encontraba desgarrada entre extremos opuestos, entre lo elevado y lo bajo; a fin de que la tierra se convirtiese en un espacio habitable, fue necesario que se instituyese un equilibrio universal. Este mismo derrotero es el que ha recorrido la humanidad en el curso de su evolución: a la sublimidad salvaje [das wilde Erhabene] de la comunidad primitiva, con su enredada contienda de todos contra todos, sucede el advenimiento de la razón y el reconocimiento de la necesidad de que el caos sea sujetado bajo un orden reglado. Los poderes despóticos, detentados por criminales [Mörder, Räuber, Unterdrücker] a los que se reverencia como a divinidades, son derribados de sus altares, para que en su lugar gobiernen el bien común, la justicia, la racionalidad. Algo similar ocurre con las artes y ciencias: si al comienzo la cultura es asunto de magos y hechiceros, la difusión de las luces coloca el saber a disposición de la sociedad toda; la atemorizada reverencia es reemplazada por una vida libre y activa: “[...] man fing an statt des bloß Betäubenden, das Belehrende, das Nützliche, das Angenehme zu lieben; man suchte die Wahrheit. Das einst nur angestaunte Erhabne ward jetzt ein mit dem Geist erfaßtes Erhabenes” (Herder, 1994: XXII, 232).

Este proceso se repite en la formación de cada individuo, ya que, según vimos, Herder establece entre macrocosmos y microcosmos, una correspondencia puntual. En sus primeros años, el niño observa con expectante pasividad la “ruda sublimidad” [das roh- Erhabene] del cosmos³²; carente de razón y, por ende, de autonomía, intenta comprender la inmensidad de un paisaje imponente basándose en los destellos de su fantasía: “Unsre Kindesphantasie flog in dies Land der Träume, bewohnte den Mond, berührte die Sterne [...] Die Kindheitspoesie aller Völker der Welt wohnt in diesem Erhabnen. Hohe Gestalten, Götter und Geister lebten einst nach dem Gesamtglauben aller Nationen der Erde in diesen erhabnen Gegenden, über die Veste oder in den Wolken, oder auf einem Olympus” (Herder, 1994: XXII, 233). Pero esta situación es pa-

³¹ Nivelle ha visto en ello una de las más claras coincidencias con el pensamiento de Lessing: “Tous deux sont d'accord pour dire que la beauté se trouve entre les extrêmes. C'est l'action modérée ou commençante qui en contient le plus; tout extrême est un éloignement de la belle forme. Un sourire grimaçant, une bouche béante, un rire éclatant, etc., nuisent à l'impression de beauté” (Nivelle, 1944: 276).

³² Peter Bürger coloca las reflexiones herderianas sobre la “sublimidad ruda” en relación con la filosofía de la historia herderiana: “Mit der Untergang der traditionellen Gesellschaft werden alte Lebensformen und Legitimationssysteme brüchig und verfallen der rationalistischen Kritik. Auf diese Situation gibt es zwei Antworten, die konsequent zu Ende gedacht, gleichermaßen aporetisch sind: die des Rationalismus [...] und die des Irrationalismus [...]. Herder [...] vermeidet die aporetische Alternative, ohne darum in ein unentschiedenes Sowohl-als-auch auszuweichen: er spannt die Gegensätze in einer dialektischen Geschichtskonzeption zusammen, die die Verwirklichung jener Aufhebung des Roh-Erhabenen im Erhabenen-Schönen dem-letzlich unabschließbaren Prozeß menschlicher Bildung abgibt” (Bürger, 1990: 155).

sajera: no bien se inicia el niño en el ejercicio de la razón, los espectáculos naturales adoptan una nueva apariencia: lo que antes aparecía como efecto del milagro y, por lo tanto, como causa de desconcierto, se muestra ahora como manifestación de un orden racionalmente fundado: “Nicht Grenzen giebt er dem Unermeßlichen, (kindische Phantasie!) sondern Gestalt, Ordnung nach einer innern ewigen Regel. Das Schönste und Höchste hat er hiemit zugleich erreicht: denn was ist höher und schöner als eine nach Einer innern Regel geordnete, Welt (*κοσμος*)!” (Herder, 1994: XXII, 233). La asociación de la sublimidad con la experiencia del horror es proyectada por Herder a la infancia del individuo y a la de la humanidad; corresponde a un tiempo en que el hombre se encuentra subyugado bajo potencias misteriosas, tiránicas; una vez que aprende a equilibrar la bárbara grandiosidad de la naturaleza salvaje y los gobiernos despóticos, una vez que descubre detrás del caos aparente la existencia de una ley íntima y moderadora, el *sacer horror* es reemplazado por una forma más noble de sublimidad, conforme con la belleza y la razón.

Un ejemplo de esto lo ofrece la vinculación de la noche con la sublimidad. El horror del niño frente a la oscuridad es efecto de la reducción de sus posibilidades cognoscitivas, pero también un estímulo para la invención de ficciones: la fantasía puebla con fantasmas lo que los sentidos no descifran. Pero las imágenes quiméricas pierden su poder cuando se comprende que la oscuridad responde a las leyes de la naturaleza:

Wir kamen zur Vernunft und lernten, daß Finsterniß ein Nichts, daß Nacht und Tag ein Zwillingspaar sey, die schöne Folge Einer und derselben harmonischen Regel. Jetzt griffen wir nach den webenden Schatten, und fanden was sie waren. Wir freuen uns, von Stral des Tages ermattet, auf den kühlen Abend und die stille Nacht: wir schlafen ruhig. Ein reicher Ersatz jener falschen Erhabenheit ist, dünkt mich, diese *erhaben-schöne Gedankenklarheit* (Herder, 1994: XXII, 236).

Las consecuencias de esta interpretación son aplicadas por Herder a otras manifestaciones de la sublimidad: a la grandiosidad de los espectáculos naturales, a lo sublime matemático, a lo sublime del lenguaje. En el análisis de la sublimidad moral se descubre con mayor nitidez la especificidad de las posiciones herderianas; al mismo tiempo, dicho análisis pone de manifiesto las coincidencias de Herder con la tradición sensualista precedente y, en particular con Lessing. Se recordará que uno de los ejes de la teoría dramática desarrollada en la correspondencia con Mendelssohn y, posteriormente, en la *Hamburgische Dramaturgie*, era la crítica de los “héroes sobrehumanos” de la *tragédie classique*. El Herder de *Kalligone* no hace otra cosa que continuar las reflexiones de Lessing: para un filósofo que afirma que la materia fundamental de la historia no se encuentra en los grandes héroes y hechos, sino en los sucesos de la vida diaria, no pueden merecer un interés especial las figuras sobrehumanas —a las que Herder se atreve a designar como *erhabne Karikaturen*—; los personajes titánicos, orientados a producir espanto y admiración, son relegados a la infancia de la humanidad, a una etapa previa al surgimiento de los ideales democráticos. La tendencia a los extremos es signo de barbarie; cuanto más intensamente se desarrolla el entendimiento humano, tanto más tiende a suavizar los extremos y a buscar una mediación:

Die Tuba der Vernunft erscholl, daß alle Thale erhöht und alle Berge gedemüthiget werden sollten vor der Stimme, die Alles gleich macht, der Stimme menschlicher Pflicht; und Gutes und Böses trat an seinen Ort, oft in Einer Brust beisammen. Sokrates und Perikles, Atticus und Cäsar weigerten sich dieser Stimme nicht; Marc-Aurel sprach sie laut aus; in uns spricht sie durch alle Geschichte [...]. Das erhabenste Selbstgefühl ist

nur das Gefühl der Harmonie mit sich und der Regel des Weltalls, mithin das höchste Schöne (Herder, 1994: XXII, 239).

En el “Kritische Analyse des Erhabnen”, que ocupa la segunda parte de la sección dedicada a lo sublime, Herder selecciona (y somete a crítica) pasajes diversos de la *Kritik der Urteilskraft*. Se ocupa de cuestionar la afirmación kantiana según la cual lo “auténticamente sublime” [das eigentliche Erhabene] se sustrae a toda clase de representación sensible, y se adecua solo a las ideas de la razón. La réplica de Herder comprende varios pasos: 1) lo sublime es tan poco susceptible de representación como lo bello, sobre todo en la medida en que no se trata de un *objeto*, sino de una *cualidad*: en consecuencia, no es posible concederle forma, pero sí experimentarlo en objetos determinados; 2) lo sublime no puede representar ideas de la razón, ya que, en ese caso, no le sería posible excitar ningún sentimiento; 3) si no es factible plasmar sensiblemente la *sublimitas*, ¿cómo se podrá representar su *Unangemessenheit*? Que la sublimidad es una característica capaz de encamarse en objetos concretos es algo que han sabido los grandes artistas: “Das ganze Alterthum hielt Phidias Jupiter, Polyklets Juno für erhaben, gewiß nicht allein durch das was sie nicht, sondern auch was sie darstellen” (Herder, 1994: XXII, 243). Pero, a la hora de crear sus obras sublimes, el artista no se basa solo en la imaginación: la sublimidad que aparece en sus creaciones tiene su punto de partida en la naturaleza. Con igual incomodidad recibe Herder las alusiones kantianas al “caos” de las formaciones naturales, sobre todo porque, en su pensamiento, el caos es la etapa *precedente* a la organización del cosmos:

Der Chaos der Natur sah niemand; absolut genommen ist ein Unbegriff: denn Chaos und Natur heben einander auf. Die Dichter schildern es also nur als einen Uebergang zur Ordnung. Nicht anders denkt unsre Seele. Alle Wesenheiten und Eigenschaften der Dinge waren in ihm schon vorhanden; ungerregelt äußerte jede schon ihren Trieb, und bestrebte sich ihren Platz einzunehmen; also ward Ordnung. Das Chaos selbst also war ein Streben zur Regel, und diesem Bilde der Natur soll unsre Phantasie folgen (Herder, 1994: XXII, 245).

Una de las principales deficiencias de la teoría kantiana de lo sublime es, para Herder, su dogmatismo: lo que no se adecua a las afirmaciones kantianas es recusado como incongruente con la *sublimitas*; así, cuando indica que solo debemos calificar de sublime a los objetos en comparación con los cuales todo lo demás resulta pequeño, Kant deja de lado expresiones de la sublimidad que no podrían adaptarse a sus esquemas. Con ello, sus juicios revelan una intolerancia imposible de hallar, según Herder, en el más despótico de los emperadores romanos, sobre todo cuando se considera que los más célebres poetas y pensadores nunca han dejado de apelar a medidas de comparación, siguiendo el ejemplo de la naturaleza. Aun al engendrar los más sueños insensatos, la fantasía necesita apoyarse en imágenes y proporciones.

Otro de los blancos de ataque es la aseveración de que la sublimidad no es una cualidad residente en los objetos, sino en el sujeto de la experiencia estética. Herder reconoce que *el sentimiento* de lo sublime (a semejanza de la grandeza, la belleza o la pequeñez) es, en cuanto tal, un fenómeno subjetivo; concede, asimismo, que la grandiosidad, la sublimidad o la elevación de los objetos se ven afectadas *por el punto de vista* desde el cual son estos contemplados. Pero a partir del hecho de que el sentimiento y la perspectiva residan en el es-

pectador no puede concluirse que el sentimiento de lo sublime posea una naturaleza suprasensible: “[...] daß aber das Gefühl des Erhabenen [...] auf einer *absolute Totalität übersinnlich-ansprechenden Vernunft* beruhe, wem sagt da sein Gefühl nicht etwas Andres? Nur eine Grenzenlose Phantasie schreitet ins Undendliche, nur eine Vernunft, die ihr Richtmaas verloren hat, träumt von einer *absoluten Totalität*, die ein ‘integrae / Tentaro Orion Dianae / Centimanusque Gyas’ verfolgen möge” (Herder, 1994: XXII, 250). De ahí que lo mejor sea buscar la explicación de lo sublime en el seno mismo de la naturaleza.

¿Cómo realiza Herder esta tarea? El punto de partida –semejante al adoptado en el *Viertes Wäldchen*– consiste en determinar las características de la sublimidad a partir de las experiencias de la vida diaria; en fijar, a partir de ese método, la especificidad de lo sublime frente a otras categorías basadas en delimitaciones espaciales, tales como las de lo elevado o lo grandioso. El análisis se inicia por el análisis de la elevación: puesto que designamos como *elevado* [hoch] a todo aquello que se encuentra por encima de nosotros, la *elevación* [Höhe] no se referirá, pues, al objeto, sino a la situación de este respecto de nosotros. En eso se diferencia lo sublime de lo grandioso, ya que la grandeza [Größe] tiene su propia medida en sí misma, y puede convertirse, por ende, en medida de otra cosa; lo elevado, en cambio (tal como ocurre con lo hondo o lo amplio) tiene su medida fuera de sí: es una *región*. En tal sentido, sería errado plantear, como lo hace Kant, que la sublimidad carece de medida y de límite: “Das Grenzen- und Maaslose Leere, in dem wir selbst keinen Punkt haben [...] ist ein leerer Traum, ein Bodenloser Abgrund” (Herder, 1994: XXII, 260)³³. El sentimiento que despiertan en nuestro ánimo los objetos elevados –y esto consigue sugerirlo la palabra alemana– es la *reverencia* [Hochachtung]; dicho afecto se transforma en *asombro* [Staunen] cuando nos perdemos en la contemplación de lo elevado; si esa emoción se apodera de nosotros en forma súbita, se convierte en *estupefacción* [Erstaunen]. Algo similar ocurre en la contemplación de lo hondo [Tiefe] y lo amplio [Weite]. Cuando hundimos la mirada en lo profundo, nos sentimos dominados por la *aprensión* [Entsetzen], pero si este sentimiento se mezcla con el terror, se produce el *espanto* [Schauer]; en ambos casos, la naturaleza nos devuelve a nuestro punto medio a fin de evitar la caída; si nos precipitamos, es porque hemos sido dominados por el *vértigo* [Schwindel]. Distinto es lo que ocurre con la amplitud: la contemplación de una vasta planicie excita un sentimiento calmo que ensancha el espíritu, siempre que no se mezclen en él la aprensión, el espanto o el temor.

³³ Por eso resulta poco atinada la propuesta, formulada por Nikolaus Wegmann y Matthias, de basarse en la definición kantiana de lo sublime para expresar la vastedad de la “biblioteca infinita”: “Dieses Sich-Verlieren im übergroßen Raum des Möglichen ergänzt die Selbstbeobachtung, wonach ihm [...] bei der Arbeit in der Bibliothek häufig ein ‘Schauer’ erfasse, ihn ‘schwindele’ oder er sich wie ‘betäubt’ fühle. Doch für diese heftige Reaktion hat Herder [...] ein Erklärungsmuster parat, was all dem eine positive Wendung gibt: Der Schwindel wird als ‘Gefühl für Erhabenheit’ gedeutet. In der Selbstinterpretation setzt Herder diese besondere Wahrnehmung als ein unwillentliches Aufschrecken in Szene: Ein erhabenes Szenarium, das als Moment höchster Anspannung unmittelbar als Aufmerksamkeitsverstärker wirkt [...] Während sich das ‘ruhige Gefühl des Vergnügens’ mit dem Bekannten zufrieden gibt, suspendiert der ‘Aussetzer’ diese konventionellen Rasterungen und setzt zugleich das Wahrnehmungsvermögen in Richtung auf das Neue und Unbekannte in Bewegung. Nicht geklärt ist jedoch, was der eigentliche Auslöser für diese ‘Gefühl der Erhabenheit’ ist. Den Hinweis gibt Kants Lehre vom Erhabenen, genauer: vom ‘Mathematisch-Erhabenen’ als Spezifikation des schlechthin Großen” (Wegmann, 1984: 408). En los párrafos siguientes, los autores tratan de explicar esta vivencia herderiana de la infinitud apoyándose en los conceptos kantianos.

Sería desacertado enlazar lo sublime con *la totalidad* de estos sentimientos, cuyas naturalezas son disímiles, e incluso contrarias. Todas las naciones que aman la libertad saben que la sublimidad está ligada a la elevación: no es casual que, los infiernos aparezcan representados como un abismo, como grieta, como cárcel sobrecogedora. Llamamos sublime a todo aquello que *se eleva*, ya sea por sus propias fuerzas o por un impulso exterior; por ende, lo más apropiado sería emplear el término, no ya para hacer referencia a un lugar, sino para aludir al *modo* en que el ascenso se produce. Todo escalamiento supone la superación de una dificultad, y allí reside una de las razones de que las lenguas más diversas hayan asociado la elevación con un cierto género de excelencia; de ahí también el sentido que posee toda una serie de expresiones adyacentes: “Ein *hoher Muth* (Hochgemuth) erstrebt die Höhe; ein *hoher Sinn* hat sie durch Natur inne. *Hobe Gedanken* wandeln auf ihr; *hobe Begierden* streben hinauf” (Herder, 1994: XXII, 261-262). En cuanto a las manifestaciones del sentimiento de lo sublime, Herder aclara que haríamos mal en asociar la auténtica *Erhebung* con una violenta convulsión del ánimo:

Verwirrungen der Begriffe sind, wenn man das Erhabne in Nacht und Nebel, in Hölen und Tiefen, im Grausenden, Furchtbaren, gar im Formlosen sucht und sich daselbst formlos verlieret. Verwirrung der Gefühle ist, wenn man die seligste Empfindung, über sich selbst erhoben zu werden, zum Kampf der Titanen macht, die von der ihnen unangemeßnen Höhe angezogen und hinabgeschleudert, in der grausen Tiefe ihr Grab fanden. Dies falsch anstrebende Gefühl des Erhabnen hieß den Griechen *Parenthyrsus* (Herder, 1994: XXII, 261-262).

La sublimidad verdadera se manifiesta a través la expansión del pecho, la dirección de la mirada hacia lo alto, la disposición a alcanzar lo elevado: actitudes que presuponen la libertad y que resultan incompatibles con el espanto paralizador que induce el despotismo. La propensión popular a instalar en las alturas todas las metas eminentes hacia las cuales debe propender el hombre no responde a causas fortuitas: la posición erecta del ser humano, como la ubicación de las facultades intelectivas en lo más elevado del cuerpo —resultados, y no presupuestos del proceso de hominización— han facilitado la identificación de lo sobresaliente y lo elevado. Según Herder, la tendencia a lo más alto se encontraba ya inscrita en el orden universal, ya que el recorrido del sol, el movimiento de las estrellas, el cambio de las estaciones “[...] sind uns Erdbewohnern das reinste Maas einer hohen Zusammenfassung der Dinge, der sichtbar gewordenen *Weltordnung*. Die Kräfte, mit denen die Himmelsphäre auf das Niedre wirkt, sind uns das höchste Bild *erhabenstillen Einwirkung*” (Herder, 1994: XXII, 263). Esto explica que las simpatías herderianas no estén puestas en los titanes que, con su *hybris*, aspiran a alterar el orden cósmico y colocarlo bajo su dominio; el concierto universal —“la armonía de las esferas”— es resultado de un acuerdo en el cual cada parte contribuye a la perfección del todo. Los sentimientos que excita este equilibrio no deben ser caóticos y anárquicos; los sentimientos elevados se expresan sin fastuosidad y en la forma más sencilla, tanto en las palabras como en las acciones. Herder, siguiendo la tradición iniciada por Boileau, asocia la sublimidad con la *simplicitas*, e invoca nuevamente el *fiat lux* como expresión sublime. Una asociación semejante no puede resultar llamativa, sobre todo porque, como hemos visto, Herder emparenta la artificiosidad de las costumbres modernas con la tendencia a lo sobrecargado y

ampuloso. Un rasgo distintivo de lo sublime —y que ayuda a diferenciarlo de la belleza, pese a la esencial identidad entre ambas categorías— es la conexión con la simplicidad. A la luz de esta afirmación debemos interpretar la definición de lo sublime: “Erhaben [ist] das, was seiner Natur und Region nach mit Einem Viel, und zwar das Viele in Einem still und mächtig giebt oder wirkt” (Herder, 1994: XXII, 265).

Para entender esta definición, hay que tener en cuenta que lo elevado se coloca del lado de la unidad, mientras que en la belleza resalta la variedad, lo múltiple. Esto se percibe con mayor claridad al considerar las artes particulares; así, respecto de la arquitectura, se dice que “Wo der Eindruck des Einen mächtiger ist, wird uns das Gebäude *erhabner*: wo das Viele uns mehr beschäftigt, *schöner*” (Herder, 1994: XXII, 267). En todos los casos, lo esencial es considerar la proporción entre las partes, antes que las dimensiones absolutas; a menudo, un edificio relativamente pequeño produce en el espectador una impresión más sublime que una construcción gigantesca, sobre todo cuando esta excede las posibilidades de la *comprehensio* humana. El ejemplo que se aduce para sustentar esta afirmación es el que había invocado Kant en la “Analytik des Erhabenen”, vale decir, el de la catedral de San Pedro:

So ist z.B. das Erhabene der Peterskirche dem Sinn und Geist nicht anders als die höchst-berechnete Proportion der Größe und Pracht, in der sie dasteht; da sie aber nicht wie die Gebäude der Alten sichtbar von Geist erfüllet und belebt ist, so wird das kleinere Pantheon dem Gefühl erhabner wie sie; ja im Geist der christlichen Andacht wirds manche kleine Kirche und Capelle, ja manches Grabmal. Dem Auge erscheint sie nie ganz, dazu auch bei großer Versammlung leer und immer leer; der Zweck, der sie als ein Eins in Vielem beleben soll, erscheint uns auch bei den größten Feierlichkeiten nur in zerstückten Gliedern (Herder, 1994: XXII, 267).

La grandeza de la catedral produce el mismo efecto que la exuberancia de adornos en los edificios góticos: los detalles individuales reclaman la atención del espectador y destruyen la simplicidad requerida para que tenga lugar la experiencia de lo sublime. Algo parecido ocurre con la escultura: aquí también el estilo elevado es, al mismo tiempo, el que revela mayor simplicidad en las formas. Si nos detenemos a estudiar las obras del llamado “estilo noble” del arte griego, descubrimos en ellas —a pesar de la relativa tosquedad y rudeza de sus formas— un sentido tan vigoroso y cautivante de la unidad que deja muy atrás las manifestaciones afectadas [das Gezierte] del arte plástico posterior. Tras esta caracterización se oculta la sombra de Winckelmann: aquel estilo que este último designa como “grande” es el mismo que el autor de *Kalligone* califica de noble; como en la *Kunstgeschichte*, también aquí las esculturas del período sublime (destinadas primordialmente a la representación de divinidades) rayan con la más perfecta simplicidad: “Je näher überhaupt dem alten Götter- und Heldenstyl, desto einfacher und kräftiger wirken die Formen. Woher dies? Ein Wort beantwortet das andre; das *Einfache* giebt dem Bilde Kraft, Kraftvolle Einheit schafft und ist das Erhabene” (Herder, 1994: XXII, 268).

Parecido afán de sencillez encontramos en la sublimidad musical. Herder aclara que, en lo que respecta a los objetos de la audición [hörbare Gegenstände], haríamos mal en identificar la sublimidad con los puntos más altos de la escala tonal; en concordancia con la orientación general de su pensamiento,

afirma que la elevación no se encuentra jamás en los extremos, sino que resulta de la armonización de las diversas resonancias. Las sonoridades contenidas, que retornan con naturalidad o se deslizan suavemente, suelen producir un efecto más intenso en el ánimo que los ascensos y descensos bruscos en la escala, sobre todo tratándose de un ámbito en el que las líneas melódicas fluyen unidas hasta que, en un punto, se unen. Ahora bien: ¿de qué modos consigue la música excitar en los oyentes la emoción de lo sublime? En primer término, ello ocurre cuando nuestra línea de pensamiento se ve suspendida y desgarrada por la acción de un sonido, para ser sustituida de inmediato por una nueva cadena de objetos y de sucesiones. Este efecto se produce toda vez que un sonido logra comunicarnos una multiplicidad de experiencias en forma repentina: el estruendo del trueno, del cuerno o de la tuba, la precipitada irrupción de una obertura, la vehemencia de un coro o los ecos de un poema lírico desvían al asombrado público de su estado habitual y lo ponen en movimiento. En segundo lugar, el mecimiento de los sonidos y voces —semejante a la fluctuación de las ondas marinas— atrapa y transporta a los hombres sobre la corriente del canto; arrobado por la armonía sonora, el oyente se siente integrado en un orden trascendente. Si bien no se indica de un modo explícito, aquí se trata de hallar en la armonía musical un *analogon* para el *Weltordnung*: de acuerdo con una simbología pitagórica que nunca ha dejado de ejercer encanto sobre él, ve Herder en las correspondencias sonoras la imagen más acabada de la sublimidad del cosmos. En tercera instancia, las voces entrelazadas conducen al auditorio a través de un laberinto en el que aquel cree perderse; el artista (músico o poeta) guía a su público, con paso seguro, hacia alturas cada vez más excelsas. Finalmente, el mar de sonidos y de sentimientos correspondientes se encamina hacia el reposo, lo que suscita el sublime sentimiento de la plenitud [das erhabne Gefühl der Vollendung]. En este aspecto, el arte musical representa el modelo de las restantes artes, puesto que “Ein erhabner Ausgang ist das höchste Ziel der Kunst, in Einem Moment uns alles gewährend” (Herder, 1994: XXII, 272); todo poeta debe tender hacia esa sublime conclusión que singulariza al arte musical. Esta misma riqueza de movimientos es la que se destaca en la obra de los grandes poetas, ante todo los helénicos; en Homero, las imágenes se encuentran cargadas de movimiento y animadas por el más intenso dinamismo: ello desautoriza la creencia en una pura objetividad de la poesía, tal como la que se solía atribuir al arte griego. Pero así como sería extravagante hablar de objetivismo, tampoco sería razonable imputar al arte clásico una cálida subjetividad; el misticismo que se precipita en el abismo de lo infinito no solo es ajeno a la medida griega, también supera los límites de la humanidad: “Von einer Transcendenz unermesslicher Gefühle weiß kein griechischer Dichter; Longin hat sie mit ihrem eigentlichen Namen *Transcendenz*, (*υπερβατον*) zum falsch-Erhabnen gezählet” (Herder, 1994: XXII, 274).

Uno de los aspectos más representativos de la teoría herderiana es el énfasis con que insiste en que la sublimidad *no* reside en pasajes aislados —sobresalientes por su intensidad— sino en el íntegro desarro-

llo de la obra³⁴; si, siguiendo a ‘Longino’, buena parte de la estética precedente y contemporánea se había adherido al criterio de intensidad, juzgando contrarias a la esencia de la poesía todas aquellas partes de una obra poética en que la tensión se atenúa, Herder se apoya en el paradigma de la música para destacar la importancia de la armazón global de las piezas literarias y de lo que él llama *das ganze progressive Werk des Dichters*: los críticos que se detienen solo a considerar la dignidad del Pandemonium miltoniano, descuidan la función que cumplen las regiones infernales dentro de la construcción general del *Paradise Lost*. En el ámbito de la poesía dramática esto resulta más claro, sobre todo cuando se piensa que las ideas de *acción* y *movimiento* se encuentran ligadas al término *drama*, y es ese un detalle que no debería perderse de vista al discurrir acerca de la naturaleza de los espectáculos trágicos: “Wer beim Drama das Drama vergißt, d.i. die entsprungene, fortgehende, sich aus der Verwicklung auflösende, Furcht und Mitleid erregende Handlung; dagegen aber an Sentenzen, an malerischen Situationen, an einzelnen Charakteren haftet; wie fern ist er vom Erhabnen Sophokles und Shakespears!” (Herder, 1994: XXII, 275). La acción más sublime será aquella que recorra con mayor eficacia los cuatro momentos que Herder había señalado como distintivos del arte musical, y que consisten 1) en suspender las representaciones habituales; 2) en elevar a los espectadores hacia alturas cada vez más considerables; 3) en conducirlos a través de un laberinto de percepciones y vivencias, 4) en llevar el curso de la pieza a una feliz conclusión. Si observamos algunas de las obras tradicionalmente emparentadas con lo sublime, descubrimos en ellas una insuperable destreza en la construcción y ordenamiento de las partes. Burke pudo elogiar la grandeza del pasaje en que Elifaz refiere la visita del ángel³⁵; Herder: “Gewiß nicht nur jene Stelle [...] ist erhaben; sondern vielmehr der *Grund des Werks*, sein *Fort- und Ausgang*” (Herder, 1994: XXII, 276).

La sección dedicada a la sublimidad moral establece, como ya indicamos, uno de los puntos más claros de diferenciación respecto de la tradición espiritualista y, en particular, frente a la teoría kantiana. Herder se opone a la afinidad que “la escuela crítica” establecía entre lo sublime —concebido bajo la es-

³⁴ Este punto del pensamiento estético herderiano se aviene bien con el énfasis sobre la necesidad de unificar las facultades humanas. La filosofía de Herder —más allá de su engañoso fragmentarismo— se encuentra toda ella dominada por el imperativo de totalidad. Más tarde, Carl Grosse retomará esta línea de pensamiento en la teoría sobre lo sublime, insistiendo —como Herder, pero también como Goethe— en que la sublimidad solo adquiere su dimensión verdadera cuando renuncia a ser un concepto aislado; es sugestivo que afirme que la soledad, en cuanto se torna excesivamente prolongada e intensa, se ve despojada de su carácter sublime: en cuanto desaparece la perspectiva de un posible retorno a la convivencia humana, pierde todos sus atractivos; de un modo similar, todo impulso aislado se despoja de su elevada policromía en cuanto se aísla de la paleta de la que extrajo su tonalidad distintiva: “Selbst ein grausendes Schrecken tritt ein über seinen Tod im Leben und eine immer währende Beraubung aller Gesellschaft ist ein positiver Schmerz” (Grosse, 1997: 39).

³⁵ “There is a passage in the book of Job amazingly sublime, and this sublimity is principally due to the terrible uncertainty of the thing described: *In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth upon men, fear came upon me, and trembling, which made all my bones to shake. Then a spirit passed before my face; the hair of my flesh stood up. It stood still, but I could not discern the form thereof: an image was before mine eyes, there was silence, and I heard a voice, -Shall mortal man be more just than God? We are first prepared with the utmost solemnity for the vision; we are first terrified, before we are let even into the obscure cause of our emotion; but when this grand cause of terror makes its appearance, what is it? Is it not wrapt in the shades of its own incomprehensible darkness, more awful, more striking, more terrible, than the liveliest description, than the clearest painting, could possibly represent it?*” (Burke, 1963: 54).

pecie de una *enérgeia* impetuosa e incontrolable— y esa infinitud puramente formal, carente de orientación y medida, en que consiste para Kant la ley moral. Desde la perspectiva herderiana, es insensato e inhumano exigir el respeto de una ley abstracta y desprovista de todo contenido concreto; la más ínfima, como la más elevada de las exigencias morales suponen condicionamientos, límites; cuanto más duras son las condiciones en que tiene lugar una exigencia, manteniendo, no obstante, su integridad y pureza (de modo que en ella se torne, por un lado, mensurable lo infinito; por otro, posible, y aun real, lo imposible), tanto más sublime llegará a parecernos, tanto más digna de nuestra devoción y reverencia: “sie giebt uns in Einem Viel, mächtig, auf die energisch-stilleste Weise” (Herder, 1994: XXII, 276). Semejante humanización de la *ratio* (y, por ende, de la *sublimitas*) supone negar la autonomía que Kant demandaba para la ley moral: sustraer los imperativos morales del emplazamiento al que habían sido confinados en la segunda *Crítica* kantiana, y colocarlos al servicio de la realidad humana. Esa incontenible potencia a la que Kant había privado de finalidad recupera, pues, su sentido al unirse con los dictados del saber [Weisheit] y con la probidad [Güte]: solo entonces tiene lugar la sublimidad.

La crítica a la “falsa elevación” de las formulaciones de imperativo categórico no encierra novedades. Solo nos parece importante destacar dos elementos de la argumentación herderiana. En primer término, el énfasis con que subraya el individualismo de la ética de Kant, es decir: la desatención frente a los condicionamientos sociales, como también frente a los determinantes históricos (y, por ende, contingentes) que no pueden ser postergados cuando se trata de determinar la conducta moralmente apropiada. Es significativo que Herder se ocupe de resaltar las falencias del principio kantiano según el cual el ámbito inteligible de los preceptos morales es íntimamente coherente. Frente a la segunda formulación del imperativo categórico, la cual nos exhorta a considerar a nuestros semejantes como fines en sí mismos, y jamás como medios para un propósito, Herder se pregunta: “Und wenn Personen, wenn Mittel und Zwecke collidiren?”. La respuesta es tan certera como representativa: “So wird der eitelste Egoismus daraus, der dem großen Zweck der müssigen ‘Allbeurtheilung’, unter dem Namen ‘Selbstschätzung, Selbstachtung’, Alles unterwirft und einen ewigen Krieg zwischen lauter ‘Selbstzwecken und Selbst-Gesetzgebern’ anspinnet” (Herder, 1994: XXII, 279).

Herder entendía que la ética individualista tenía que acarrear la entronización del egoísmo y, por tanto, el triunfo de una nueva forma de dominación despótica. Pero lo que ocurre con la relación entre seres humanos se aplica también, y en una medida quizás mayor, a la relación de los hombres con la naturaleza: de lo que aquí se trata es de consagrar —en cuanto “legisladores” [Gesetzgeber]— a los hombres, ya que ellos han asumido la función de subyugar las formaciones naturales. La propuesta herderiana, tanto en lo que respecta a la realidad natural como a la social, es una y la misma: reemplazar la ética individualista por otra que afirme la prioridad del todo por encima de las partes:

Da in der Natur alles Mittel und Zweck ist, so sagt das erhabnere, bescheidnere Gesetz: ‘Du selbst gehört der Natur und der edelsten Natur, die wir kennen, der Menschheit an; angewandt werde auch dein Leben, wie

aller Leben, als Mittel zum Zweck des Ganzen, der Menschheit. Nach hellen Begriffen und reinen Trieben verbräuch dich in ihrem Dienst' (Herder, 1994: XXII, 279).

Lo sublime se torna bello; lo bello, sublime, lo que supone un progreso para la integración de las capacidades humanas, como también para la reconciliación entre hombre y naturaleza.

5. La teoría herderiana de la tragedia

La preocupación por desentrañar la esencia y evolución histórica del arte trágico recorre la obra herderiana: desde el temprano ensayo sobre Shakespeare incluido en *Von deutscher Art und Kunst* (1773), y pasando por estudios como *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1778), o como la semblanza de Lessing (1781) publicada en el *Teutscher Merkur*, encontramos en Herder múltiples reflexiones sobre el drama, como también análisis de obras específicas. Pero es en *Adrastea* (1801) donde se halla el más amplio compendio de los pensamientos herderianos en torno a la tragedia; Profitlich ha señalado que, gracias a los análisis de este volumen, "schafft sich der alternde Herder nochmals ein publizistisches Forum, das es ihm gestattet, das breite Spektrum seiner thematischen Interessen von der Kultur- und Sprachgeschichte über die Ästhetik bis zur Theologie eher assoziativ als systematisch zu durchmessen" (Profitlich, 1999: 115). Las ideas desplegadas en la cuarta parte de dicho tratado —destinado a bosquejar una imagen de los sucesos y caracteres fundamentales del siglo XVIII— no solo constituyen una original interpretación de las teorías dramáticas precedentes, sino que suponen un anticipo de formulaciones posteriores. Así, si las observaciones de Herder se apoyan en argumentos de Lessing (aunque alterándolos en importantes puntos) también anuncian las especulaciones del viejo Goethe, lo que permite colocar a *Adrastea* a mitad de camino entre la *Hamburgische Dramaturgie* y el "Nachlese zu Aristoteles' Poetik" (1827). Esta observación puede resultar llamativa, sobre todo si se piensa que la crítica se ha obstinado en resaltar las diferencias entre las obras maduras de Herder y Goethe antes que en advertir los elementos comunes; es cierto que el antiguo mentor del *Sturm und Drang* no aceptaba con total beneplácito la dramaturgia clásica de Schiller y Goethe. Pero en la apelación a principios como los de reconciliación o redondeo y en la interpretación del efecto catártico, Herder y Goethe se encuentran alineados en un mismo bando, en oposición al modelo de la "tragedia sublime".

No menos cierto es que ambos coinciden en la condena del ademán desafiante y la *hybris* por la que los personajes de la tragedia heroica buscan sustraerse a las determinaciones naturales. En el capítulo dedicado a Lessing y Mendelssohn indicamos en qué medida la interpretación de la catarsis desplegada en la *Hamburgische Dramaturgie* había supuesto, en suelo alemán, una réplica contra el estoicismo propulsado por Corneille y sus sucesores germánicos; a lo expuesto debe añadirse que la teoría de Lessing, además de implicar la emancipación de la sensibilidad humana de la servidumbre impuesta por el racionalismo, exige también la reconciliación entre *ratio* y naturaleza, o, para decirlo de otro modo, la

adaptación de la primera a las determinaciones de la segunda. Es en nombre de tales principios que Herder desecha las reglas impuestas por el clasicismo francés, en vista de que su esquematismo no se adecua al movimiento orgánico de la naturaleza. En todos los órdenes, la acción “productora” desplegada por esta debe mantener su autonomía relativa respecto de la actividad legisladora del intelecto; el elemento individual, concreto, queda liberado de la tiránica supeditación bajo el concepto.

Es cierto que la defensa de la autonomía de la sensorialidad frente a las determinaciones del intelecto condujo a menudo a pensadores como Lessing y Herder a hipostasiar la naturaleza como voluntad incontestable, el acatamiento de cuyas normas es considerado condición necesaria para el establecimiento de la armonía universal. Pero también ha permitido reinstalar al hombre en el seno del mundo natural, contra aquel instrumentalismo que había llevado a los racionalistas a afirmar la supremacía de la razón frente a las formaciones naturales. Las expresiones de esta concepción en el terreno dramático pueden verse en esa vertiente de la teoría y la producción dramáticas que, iniciada por Lessing y continuada por Herder y Goethe, contempla a la tragedia como “escuela del mundo moral”. De origen aristotélico, esta tradición supone la interna armonía del universo; el mal es un detalle aislado, de incidencia menor en la mecánica del mundo (y no podemos dejar de recordar la simbología pitagórica desplegada por Goethe en el “Prolog im Himmel”). Se trata de inducir en el espectador la fe en la humanidad y el amor por la vida social; las criaturas que se aíslan deben ser reconducidas al rebaño, bajo pena de ser aniquiladas en la colisión con el destino. La sociedad tiene la razón frente al desvío de los individuos anómalos. Así, afirma Lessing:

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheinert. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufzößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen (Lessing, 1970: IV, 598).

Difícil no advertir la deuda que guardan estas formulaciones con la filosofía de Spinoza y Leibniz: la realidad posee para Lessing una coherencia en virtud de la cual a cada uno de los seres creados corresponde una función dentro del todo. De ahí la justificación de los sucesos trágicos: lo que llamamos mal no es otra cosa que un bien encubierto; es la estrechez de nuestro intelecto la que nos induce a juzgar a partir de la percepción de un segmento de la realidad, sin permitimos advertir que la injusticia aparente redunde en la prosperidad del conjunto³⁶. El Herder de *Adrastea* razona en términos semejantes: para él, la finalidad de los espectáculos trágicos es propulsar la conciliación del proceder ético del hombre con las leyes del universo. El auténtico dramaturgo hace notoria la íntima interdependencia de todo lo existente:

³⁶ Aquí, como en otros aspectos de la concepción teodiceica de la tragedia, podríamos remitirnos al *Faust* goethiano para ofrecer la más clara ilustración de las formulaciones teóricas: baste con evocar la función en apariencia negativa, pero

Ist also das Schicksal des Theaters nichts als eine Verknüpfung der Begebenheiten, die mittelst menschlicher Leidenschaften, Sitten und Meinungen bewirkt werden; wer hätte etwas gegen die unläugbare Verhängniß, dem wir alle dienen, zu dem wir alle mitwirken? Wer vielmehr wünschte sich nicht Glück, einen *Ausleger dieser Geheimnisse*, einen Dichter zu finden, der die Verknüpfung des geistigen und irdischen Reichs der Schöpfung, des Allgemeinen und des Besondern, nicht etwa nur in Worten verkündigt, sondern in dargestellter Handlung zeigt? Denn gewiß wird dieser Dichter den Fügungen der obem und untern Haushaltung nachgespähet, die Knoten ihrer Verknüpfung sowohl als ihre Ausflösung mit Aug' und Herz beachtet haben. Er führte uns damit ins Heiligthum der Vernunft und des Verstandes, die doch auf nichts, als auf den *innern Zusammenhang der Dinge* hinausgehn (Herder, 1994: XXIII, 374).

Düsing ha señalado que las reflexiones expuestas en *Adrastea* deben interpretarse como indicio de esa disposición a desacralizar los mitos clásicos que prospera a finales del siglo XVIII alemán, y que encuentra otras expresiones igualmente célebres en la *Iphigenie* (1786-7) de Goethe o en la *Medea* de Klinger (Düsing, 1987: 239). Recordemos que, al componer esta obra, el propósito de Herder es utilizar la figura de Nemesis-Adrastea como símbolo de la necesaria legalidad [Gesetzmäßigkeit] de la naturaleza y de la historia; la estrategia es dúplice: por un lado, la remisión a la mitología ofrece una oportunidad para desmitificar el paganismo, para revelar la verdad subyacente a sus fabulosas mixtificaciones; por otro, la recurrencia a la diosa protectora [Schutzgöttin] de la Historia le permite a Herder corporeizar las propias ideas, otorgarles —en consonancia con su pensamiento— una forma plástica y sensible. Herder cree que en las imágenes poéticas de la antigüedad se oculta una verdad más profunda que la que advierten los razonadores del presente: aquel inexorable destino, al que los dramaturgos griegos concedieron un ropaje mítico, no es, según Herder, otra cosa que esa fatal concatenación de causas y efectos que la filosofía spinozista reverencia como ley suprema de la naturaleza. No es preciso insistir sobre la incompatibilidad entre esta concepción del arte trágico —con sus correlatos filosóficos y políticos— y la estoica sublimidad de la *tragédie classique*. Herder solo alberga expresiones de desprecio para los personajes sobrehumanos del teatro francés³⁷; incapacitados para el amor y el temor, los héroes estoicos inciden en la más atroz inhumanidad. “Der ganz Furchtlose Tyrann ist ein Ungeheuer. Wer die Nemesis nicht fürchtet, wen sollte er fürchten?” (Herder, 1994: XXIII, 386). La tragedia posee, como uno de sus principales cometidos, el de excitar en los hombres ese sagrado temor frente a las leyes del destino que Herder echa en falta en los paladines estoicos: el sosegado respeto por el *fatum* es, junto al sentimiento de compasión por la fortuna de nuestros semejantes, una de las más nobles emociones de que es capaz el ser humano; y es por su aptitud para excitar tales afectos que la tragedia es enaltecida como la más humana de las expresiones poéticas [die menschlichste aller Poesien] (Herder, 1994: XXIII, 285-386). No debe sorprender que Herder ensaye el elogio del drama burgués (Herder, 1994: XXIII, 390), sobre todo cuando sus prédicas realzan el valor de la sobriedad y moderación, a la vez que desprestigian la estoica desmesura: “Hier tritt Melpomene auf, und wafnet gegen das Unglück. Nicht zu ehernen Stoikern macht si uns

esencialmente necesaria de Mephistopheles para comprender cuál es la función que, de acuerdo con esta tradición, posee el mal dentro de la *harmonia praestabilita* del universo.

³⁷ “Welche Ungeheuer sind auf die Französische Bühne gebracht, die man als *Helden* oder *Heldinnen* dargestellt hat! Den Ruhm, der Herrschsucht, der Eitelkeit opfern sie Alles auf, Vater, Brüder, Söhne, Weib, geschweige Unterthanen und Di-

oder zu hornenen Siegfrieds; gefaßten Geist will sie uns geben auf alle Unfälle des Lebens, durch Nüchternheit, Mäßigung, Verstand, Klugheit" (Herder, 1994: XXIII, 386).

Hasta aquí, la teoría herderiana se adecua, en líneas generales, a las directrices trazadas en la *Hamburgische Dramaturgie*, es en la interpretación de la catarsis donde se hace claro el apartamiento herderiano respecto de las propuestas de Lessing. Este había recomendado que la acción purificadora de la tragedia se desarrollara *en el ánimo de los espectadores*: son las pasiones de estos las que las representaciones dramáticas deben purgar. Menos optimista en cuanto a las posibilidades *inmediatas* de influencia sobre el público, Herder estima que los efectos moderadores producidos por la catarsis tienen que cumplirse ante todo *en el interior mismo de las piezas*; es el propio curso de la tragedia el que debe llevar el infortunio trágico a un *Ruhepunkt*. "Nur der Lauf der Begebenheit gewinne einen Ruhepunkt oder werde geründet" (Herder, 1994: XXIII, 382); la proclividad de los dramaturgos griegos a agrupar sus piezas en ciclos responde al reconocimiento y adaptación de esta ley, fundamental para el eficaz cumplimiento de la reconciliación catártica:

Dies ist der Ursprung jener bekannten *Trilogieen* und *Tetralogieen* der Griechen. Nicht blos das Herkommen und die unersättliche Lust der Athener zu Schauspielen brachte sie hervor, sondern das verdangende Menschenherz und die tragische Kunst selbst. Beide sehnten sich nach einer Beendigung, durch welche wie durch den Schluß einer Musik die Leidenschaften gestillet, und wie durch Weihgesänge das erregte menschliche Herz mit dem Schicksal versöhnt werde (Herder, 1994: XXIII, 383).

La historia de la estirpe de los atridas, tal como aparece en la trilogía de Esquilo; o la de Edipo, según la ha representado Sófocles, coinciden en presentar esa *Beendigung*, por medio de la cual los héroes establecen la paz con el destino y reconocen el error de su *hybris*. En Esquilo, es el propio Prometeo el que admite su jactancia y, en el perdido *Prometeo liberado*, encontramos al arrepentido titán dispuesto a reestablecer la concordia con el soberano del Olimpo³⁸. Solo el arreglo de cuentas con el orden universal garantiza una prosperidad legítima: "[...] uns mit dem Schicksal zu versöhnen, jede Leidenschaft in uns so zu läutern, daß sie ein Werkzeug der Vernunft werde; dies ist der Zweck des Drama" (Herder, 1994: XXIII, 388). Sin embargo, esto no supone la aceptación de los poderes establecidos; por el contrario, se sigue de la teoría herderiana que los regímenes políticos adversos a la libertad y felicidad humanas deban ser relevados por medio de revoluciones. Al mismo tiempo, es preciso diferenciar las leyes que el autor de *Adrastea* descubre en la naturaleza y la historia, de aquel *Sollen* que Kant contraponía a la realidad fenoménica: para Herder, el legalismo kantiano representa ese "tumme, stupide Schicksal", por el que la variada exuberancia del universo queda reducida a leyes mecánicas.

Al establecer en sus fábulas un redondeo conciliador, el poeta dramático logra que las piezas reflejen —a la manera de las mónadas leibnizianas— la estructura del mundo. Los ejemplos modernos escogidos como ilustración de esta teoría son elocuentes: tanto *Emilia Galotti* (1772) como *Nathan der Weise* (1779) valen como

ener; alles der edlen Passion, die in hochtrabenden Sentenzen, in tiefen Planen der Politik, in Verwirrungen über Verwirrungen - toll ist" (Herder, 1994: XXIII, 377).

testimonios de la medida en que la tragedia puede albergar la crítica del despotismo político junto con la justificación de un orden conforme a la naturaleza; en ambos casos nos enfrentamos con una *Schicksalfabel*, en la que se demuestra que el individuo que se aparta de la naturaleza y coloca sus designios por encima de la ley de la providencia universal, concluye en el infortunio; por el contrario, la eliminación de las colisiones trágicas y la preservación del ideal de tolerancia son afirmados en dichas obras como principios identificados con la forma trágica. Es innecesario señalar hasta dónde se asemejan estas ideas a la *Entsagung* goetheana; aclaremos lo que ya habíamos insinuado más arriba: que las reflexiones de Herder valen como anticipos de la posterior interpretación goetheana de la catarsis. Aun cuando Goethe trata de fundar sus reflexiones en un análisis minucioso del texto aristotélico, el “Nachlese zu Aristoteles’ Poetik” destaca las tendencias delineadas por Herder. El hecho de que Goethe se apoye en la estructura de las trilogías griegas, subrayando la importancia de su desenlace conciliador, pone de relieve el parentesco entre sus argumentos y los herderianos. Solo que, allí donde *Adrastea* colocaba la purgación interna a la tragedia *al lado* de la interpretación de la catarsis como purificación de las emociones del espectador, Goethe impugna la segunda versión y exalta el valor de la primera: en vista de que las aptitudes del arte para alterar *directamente* la moralidad del público son exiguas, y puesto que las disposiciones virtuosas que engendra en el espectador la apreciación de espectáculos trágicos carecen de eficacia duradera, el poeta debería limitarse a cuidar de que la trama cumpla con la exigencia de redondeo [Abrundung] mediante la excitación del sentimiento catártico en aquellos personajes que desafían el destino. La observancia del criterio de conciliación hace posible garantizar la simetría entre la obra artística y la armonía universal: la similitud entre la tragedia y el justo orden natural y social depende de la proporcionalidad de aquella en relación con este. Allí donde alcanza su mayor perfección, la obra dramática constituye un pequeño mundo construido a imagen del macrocosmos.

Estas observaciones permiten relativizar las afirmaciones de aquellos críticos que solo advierten diferencias entre las producciones tardías de Herder y Goethe. Pero también ayudan a descubrir la continuidad de una teoría del arte trágico opuesta al modelo de la tragedia sublime. El poder de pervivencia de esta concepción ha desafiado todos los intentos de refutación.

La posición de Herder en la historia de la *sublimitas* alemana no ofrece dudas: su adhesión a los postulados sensualistas es lo bastante clara para evitar esos esporádicos acercamientos hacia el espiritualismo que todavía podíamos advertir en Baumgarten. Por ello, no deja de ser llamativa la desatención que mostró por Herder la estética subsiguiente. En líneas generales, el idealismo lo desdeñó, pero es más curioso que vertientes del pensamiento influidas por él se hayan obstinado en soterrar el vínculo. Así ocurre, por ejemplo, con la tradición marxista: tanto la obra de Hegel como la de Marx se encuentran saturadas de ideas procedentes de Herder; recordemos que este ha sido (junto con el Schiller

³⁸ “Hatten wir den zweiten Theils dieses Stücks, den entfesselten Prometheus! Der dramatische Rechtspruch wäre in ihm zwischen Meer, Himmel und Erde - verlaublich! in ihm die Sache zwischen Göttern und Menschen geschlichtet. Es erfolg-

de las *Ästhetische Briefe*) una de las más poderosas influencias en la crítica hegeliana de la fragmentación del hombre moderno; agreguemos que el énfasis herderiano sobre la importancia de la sensorialidad humana, y sobre el papel que esta juega en la formación de conceptos abstractos anticipa al Marx de los *Pariser Manuskripte*. No será necesario insistir sobre la importancia de las críticas de Herder al carácter abstracto e inorgánico del mundo moderno, ni sobre la contrariedad de aquel frente a la rígida separación kantiana entre hechos y valores, entre el ser y el deber, entre pensamiento y acción. El adeudo no es menos considerable en lo que se refiere a la teoría artística. La vitalidad de las ideas de Herder está fuera de toda discusión; en todo caso, puede lamentarse que la persona del filósofo no haya recibido el merecido reconocimiento.

CAPÍTULO X
DEL ESPIRITUALISMO KANTIANO
AL SENSUALISMO DE GOETHE:
LO SUBLIME EN FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805)

1. De la primacía de la forma a la de la materia: evolución de la estética schilleriana

La poética schilleriana es particularmente adversa a las explicaciones unívocas y a los intentos de clasificación. La principal causa de este hecho es la multiplicidad de componentes que la integran; sobre ella han influido la estética del sensualismo inglés y la del *norddeutscher Rationalismus*, las teorías de Baumgarten, Winckelmann, Lessing, Mendelssohn y, sobre todo, de Kant y Goethe. Estos determinantes son demasiado heterogéneos entre sí como para que resulte sencillo establecer entre ellos un acuerdo armónico —y Schiller tampoco se ha esforzado en integrar las teorías disímiles en un todo coherente—. De ahí la insuficiencia de ciertos estudios sistemáticos que intentan sustituir la enmarañada diversidad del pensamiento schilleriano por un esquema tal vez carente de contradicciones, pero poco ajustado a la realidad efectiva.

La voluntad de conceder coherencia a una materia intrincada, compuesta por multitud de ideas heterogéneas e inconciliables, ha menoscabado la efectividad de importantes estudios sobre la estética schilleriana; ese es, por ejemplo, el caso del estudio que Peter Szondi dedica a *Über naive und sentimentalische Dichtung*: aun cuando no puede dejar de admitir la falta de unidad del tratado, Szondi se esfuerza por hallar en él una coherencia que dista mucho de poseer (Szondi, 1972: 202). Quien se detenga a considerar los numerosos cambios de orientación adoptados por Schiller en el curso de la composición de la obra, arribará a la conclusión de que en la laberíntica marcha de la argumentación se expresa el desorden del pensamiento del autor. No menos inadecuados resultan ciertos intentos de atribuir a las ideas de Schiller una dirección histórica precisa. Así, en el siglo XIX Kuno Fischer se propuso diferenciar en la obra schilleriana tres etapas definidas: en la primera —que abarca ensayos como *Über tragische Kunst* (1792), *Über das Pathetische* (1793) y *Vom Erhabenen* (1793)— el punto de vista estético se encuentra subordinado al moral; en la segunda, ambos puntos de vista poseen igual validez —es lo que ocurriría en *Über Anmut und Würde* (1793) y en *Über das Erhabene* (publicado en 1801, pero compuesto, según conjeturas, en 1794)—; en cuanto al último período —al que corresponden las *Briefe über die ästhetische Erziehung* y *Über naive und sentimentalische Dichtung* (ambas de 1795)—, sería posible advertir en él un predominio del punto de vista estético sobre el moral (Fischer, 1868: 34-47). Esta vaga periodización ha sido ya cuestionada, a finales del siglo XIX¹, lo que no ha impedido que la tesis fundamental de Fischer (es decir: la de un avance desde la primacía de lo moral a la de lo estético) fuese acogida por estudios posteriores. Una consideración más atenta pondría de manifiesto que los desplazamientos de Schiller son demasiado vacilantes y paulatinos como para que pueda inferirse una evolución unilineal. Si nos detuviésemos

mos a considerar las obras particulares, sí podríamos advertir, en ocasiones, el predominio de una de las tendencias en pugna: así, el ensayo *Über tragische Kunst* no solo se encuentra dominado por la sombra tutelar de Lessing, sino que además se apoya en las justificaciones teodiceicas del arte trágico imperantes durante la segunda mitad del siglo XVIII. Aun cuando los ensayos sobre la tragedia inmediatamente posteriores revelan un relativo alejamiento de Lessing, y una concepción más abiertamente influida por la estética kantiana, de ello no podría inferirse que la teoría schilleriana revele un progresivo distanciamiento de la estética ilustrada: cabe señalar que no solo existen posteriores acercamientos a Lessing, sino que –inversamente– antes del ensayo sobre el arte trágico habían existido ya intentos de dar cuenta de la tragedia en los que se hacía visible el influjo kantiano –por ejemplo, el artículo *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792)–. Un somero estudio de la *Ästhetische Erziehung* pone de manifiesto el “regreso” de Schiller a posiciones supuestamente “superadas”, y en las que se revela el influjo del iluminismo inglés. En consecuencia, lo más lógico sería hablar, no ya de un progreso hacia el idealismo, sino de una fluctuación que solo en ciertas instancias alcanza un punto de equilibrio. Si deseáramos imponer un orden a estos flujos y reflujos, deberíamos partir del modo en que Schiller concibe la relación entre *forma y contenido*.

En el capítulo dedicado a Kant hemos visto de qué manera la tradición espiritualista (merced a su exaltación del mundo inteligible por sobre el material) había concluido en la equiparación de la *sublimitas* con la incorpórea elevación de la *ratio*. En vista de que el designio de Schiller es extender al campo del arte (y, particularmente, del arte trágico)² las reflexiones consagradas en la tercera crítica a la sublimidad natural, puede entenderse que el escritor haya resuelto trasladar el tratamiento kantiano a la relación entre forma y contenido; de esto se ha seguido, por un lado, un encumbramiento de los elementos formales por sobre la materia poética; por otra, un implacable (y, en un principio, irreconciliable) conflicto entre los preceptos de la estética especulativa y las exigencias concretas de la composición literaria. Que entre la reflexión estética y la praxis artística schillerianas no existía continuidad, sino un profundo hiato, es algo que el propio Schiller ha admitido³; lo llamativo es el énfasis con que ciertos críticos se empeñaron en negar la evidencia, forjando una supuesta conformidad entre el pensamiento teórico y la intuición plástica. Ese es el caso de Cassirer, quien ha tratado de soterrar todas las disonancias de la obra schilleriana:

Der Bestand und die objektive Geltung der Wahrheit sondert sich von ihren subjektiven Quellen und ihren subjektiven Entstehungsgründen im Bewußtsein – aber auch in dieser Sonderung bilden beide Gebiete noch eine Einheit, sofern in ihnen eine gleichartige ideelle *Struktur* sichtbar wird, die sich aus der Einheit der Methode herleitet. Und mit besonderer Deutlichkeit tritt dieses Verhältnis hervor, wenn es nicht das Weltbild eines abstrakten Denkers, sondern das Weltbild eines Künstlers ist, was wir betrachten. In noch weit stärker-

¹ Cf. Montargis, 1892: 157-167.

² “Nicht mehr die Natur hat die Funktion, das Erhabene erfahrbar zu machen, sondern die tragische Kunst übernimmt die Aufgabe, diese Grunderfahrung wach zu halten: Das Erhabene ist bei Schiller des Pathetischen nur noch in der Fiktion, als Pathetischerhabenes der (tragischen) Kunst, mächtig” (Feger, 1995: 36-37).

³ Testimonio de ello es la célebre carta a Goethe del 31.8.1794, en la cual se afirma explícitamente la escisión entre teoría y praxis en la que se encuentra sumido Schiller.

rem Maaße muß sich hier der Zusammenhang zwischen der persönlichen Denkform und dem sachlichen Ergebnis und Inhalt des Denkens darstellen. Dort wo beides wahrhaft ineinander aufgeht – wo das individuelle sich zu allgemeiner Bedeutung erhebt und andererseits das Allgemeine in seiner Aussprache und Darstellung noch die reine Prägung des Individuellen bewahrt: dort ergibt sich ein neuer klassischer Stil der Philosophie [...] [Die philosophischen Schriften] stellen geistig und literarisch ein bisher unerreichtes Muster dar, weil hier nicht bestimmten abstrakten Gedanken nur äußerlich eine künstlerische Form gegeben wird, sondern weil sie selbst von Anfang an und schon ihrer ersten Konzeption nach eine neue und selbständige Form sind (Cassirer, 1921: 80).

A contrapelo de dicha propuesta, el propio Schiller ha dado testimonio de la dificultad para conciliar sus convicciones teóricas con la praxis artística. Esto se vuelve claro luego de la crisis de comienzos de 1795 (crisis que tiene su origen más inmediato en las primeras lecturas del *Wilhelm Meister*)⁴, pero ya en escritos anteriores hay evidencias de esta disociación entre intuición y concepto, aun cuando Schiller no sea todavía plenamente consciente del carácter nocivo de estas desavenencias. Desde sus primeras incursiones en la estética, el teórico Schiller había otorgado a las facultades superiores una indubitable primacía sobre las inferiores; en tanto Baumgarten y Herder procuraban establecer una continuidad entre *untere* y *höhere Seelenkräfte*, Schiller ve a ambas tajantemente apartadas. A pesar de la confesa simpatía por los sensualistas ingleses, y fiel a la orientación legislativa de la estética germánica, Schiller propicia la subordinación de la sensibilidad bajo las determinaciones del intelecto; una de las repercusiones de esta actitud es la afirmación de la superioridad de la forma por sobre los materiales de la poesía. La convicción de que no es la materia, sino el modo de tratamiento [Behandlungsweise] lo que define el mérito del artista y del poeta⁵, es la contracara de la incomodidad que ha experimentado con frecuencia el escritor a la hora de enfrentarse con los contenidos de sus obras dramáticas. La prioridad acordada a la forma va, en Schiller, acompañada por la certeza de que el contenido es un añadido innoble y artificial a lo que constituye la auténtica labor del artista. Existen múltiples evidencias de la dificultad schilleriana para hallar un contenido para sus propuestas formales; las cartas a Goethe aluden recurrentemente a las dificultades para dar con la materia apropiada:

Mir dünkt, ein gewisser Hyginus, ein Grieche, sammelte einmal eine Anzahl tragischer Fabeln entweder *aus* oder *für* den Gebrauch der Poeten. Solch einen Freund könnte ich gut brauchen. Ein Reichtum an Stoffen für möglichen Gebrauch vermehrt wirklich den innern Reichtum, ja er übt eine wichtige Kraft, und es ist schon von großem Nutzen, einen Stoff auch nur in Gedanken zu beleben und sich daran zu versuchen (Goethe & Schiller, 1948: 171-172 [15/12/1797]).

La materia poética se enfrenta a la actividad “formadora” del artista con una resistencia comparable con la que, según Schiller, opone el mundo a la libre subjetividad humana; en ambos casos, el conflicto se resuelve por medio de una opresión despótica: a través del inevitable sojuzgamiento de aquel elemento al que se considera “inferior”; la relación antagónica con el innoble enemigo justifica las metáforas bélicas a las que recurre

⁴ Cf. más abajo el pasaje que citamos de la carta del 7.1.1795.

⁵ En las *Kallias-Briefe* (1793) Schiller ubica a lo bello de la elección o de la materia [das Schöne der der Wahl oder des Stoffes] debajo de lo bello de la representación o de la forma [das Schöne der Darstellung oder Form], ya que “Bei dem Schönen der Wahl wird darauf gesehen, was der Künstler darstellt. Bei dem Schönen der Form (der Kunstschönheit stricte dicta) wird bloß darauf gesehen, *wie* er darstellt” (En: Schiller, 1959: V, 426).

el escritor para describir la labor compositiva⁶. Karl Toggenburger, quien reúne múltiples pasajes que evidencian el fastidio schilleriano ante la reluctancia del contenido, ha subrayado el desprecio del dramaturgo ante la *fremdartige wilde Masse*:

Gesetz, Herrschaft und Dienst, Feindschaft und Zwang sind Vorstellungen, die eigentlich nur in Schillers Sphäre passen wollen [...] Schon wo er sich über die Stoffe zu seinen Werken äußert, kündigt sich ein machthaberischer Wille des Dichters an. Schiller tritt als Herrscher auch über seine dichterischen Stoffe auf. Unter dieser Herrschaft aber machen sich gegnerische Elemente rege, Kräfte, die sich dem Willen Schillers nicht zwanglos fügen [...] Die 'Masse, die zu beherrschen ist', scheint ihm so 'ungeheuer', daß er 'ohne einen gewissen kühnen Glauben an sich selbst schwerlich würde fortfahren können' [...] Je mehr Mühe es Schiller aber kostet, sich seinen Stoff zu 'unterwerfen' [...] um so triumphierender wird auch sein Sieg [...] Was Schiller 'besonders inkommodiert', ist, daß sich die Stoffe nicht immer so wie er wünscht gestalten lassen [...] Es will scheinen, als leiste der Stoff erst gegen die Gewalttätigkeit Schillers Widerstand, als mache zugleich aber auch erst der störrisch-auführerische Stoff Schiller zum Tyrannen (Toggenburger, 1948: 64-65).

Esta escisión "[...] in eine erlesen reine 'Form' und in den bloß rohen, wilden Stoff"⁷ no puede proveer una base adecuada para la creación poética. Benno von Wiese advierte que Schiller era consciente de que sus lealtades kantianas se encontraban en conflicto con su labor poética, y que esta última debía postular una libertad en el mundo sensible inconciliable con los principios de la filosofía trascendental⁸. No es ocioso que, en las obras críticas tardías, esta rígida oposición entre la sublimidad de la forma y el atractivo de la materia aparezca mitigada; los tratados en que se manifiesta más nítidamente esta alteración son *Über Anmut und Würde* y la *Ästhetische Erziehung*, de ahí que en ellos se apoye Eagleton para sustentar su lectura de la estética de Schiller. En efecto, la interpretación desplegada en *The ideology of the aesthetic* resulta apta para dar cuenta de un período en particular de la evolución schilleriana, pero no consigue adaptarse con idéntica facilidad a etapas precedentes o sucesivas. El centro de la interpretación de Eagleton está en demostrar que la concepción de la belleza presente en Schiller provee una alternativa "hegemónica" frente al funcionamiento "coercitivo" del pensamiento kantiano: convencido de que la impugnación de los derechos de la sensibilidad es perjudicial para la propia razón, el autor de *Über Anmut und Würde* busca obtener el consentimiento de los sentidos: procura que estos acepten espontáneamente las determinaciones del pensamiento abstracto. "In der Kantischen Moralphilosophie –afirma Schiller– ist die Idee der *Pflicht* mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückscheckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finstern und mönchischen Asketik die moralische Vollkommenheit zu suchen" (Schiller, 1959: V, 465). La principal falencia del sistema kantiano radicaría, pues, en su falta de eficacia persuasiva: al dejar al descubierto los mecanismos coactivos de la ley, y al poner de manifiesto la originaria usurpación subyacente a aquella, el filósofo-

⁶ No es en absoluto casual el que Schiller, procurando destacar los méritos formales del *Wilhelm Meister*, afirme: "Die Apologie des Handels ist herrlich und in einem großen Sinn. Aber daß Sie neben dieser die Neigung des Haupthelden noch mit einem gewissen Ruhm behaupten konnten, ist gewiß keiner der geringsten Siege, welche die Form über die Materie errang. Doch ich sollte mich gar nicht in das Innere einlassen, weil ich es in diesem Augenblick nicht weiter durchführen kann" (Goethe & Schiller, 1958: 22 [10.2.1794]; los subrayados son nuestros).

⁷ *Ibid* 64.

⁸ "Als Künstler postulierte er [=Schiller] eine Freiheit in der Sinnenwelt, die für den Kantianer nur scheinbar sein dürfte, weil der Begriff der Freiheit sich von der Gesetzgebung der Vernunft noch nicht abtrennen ließ" (v. Wiese, 1959: 459).

fo priva a su argumentación de efectividad pragmática. Siempre son débiles aquellas victorias que solo se fundan en el inflexible sometimiento del enemigo; una dominación segura y duradera tiene lugar cuando el subordinado acepta las determinaciones del poder imperante. Como la Emilia de Lessing, el autor de *Über Anmut und Würde* sabe que el verdadero poder es la seducción; no es la contienda, sino el consenso la estrategia fundante de la estética schilleriana. El mejor enemigo no es el subyugado, sino aquel con el cual ha sido posible establecer una conciliación⁹, y Schiller ilustra este principio a través de un paralelo con el funcionamiento de los regímenes políticos:

Man erlaube mir, dies durch eine bildliche Vorstellung zu erläutern. Wenn ein monarchischer Staat auf eine solche Art verwaltet wird, daß, obgleich alles nach eines Einzigen Willen geht, der einzelne Bürger sich doch überreden kann, daß er nach seinem eigenen Sinne lebe und bloß seiner Neigung gehorche, so nennt man dies ein liberale Regierung. Man würde aber große Bedenken tragen, ihr diesen Name zu geben, wenn *entweder* der Regent seinen Willen gegen die Neigung des Bürger oder der Bürger seine Neigung gegen den Willen des Regenten behauptete; denn in dem ersten Fall wäre die Regierung nicht *liberal*, in dem zweiten wäre sie gar nicht *Regierung* [...] So viel leuchtet ein, daß sich weder der Wille bei der absichtlichen, noch der Affekt bei der sympathetischen Bewegung gegen die von ihm abhängende Natur als eine *Gewalt* verhalten dürfe, wenn sie ihm mit Schönheit gehorchen soll [...] Ebenso leuchtet ein, daß auf der andern Seite die Natur sich gegen den Geist nicht als Gewalt verhalten dürfe, wenn ein schöner moralischer Ausdruck statthaben soll; denn wo die bloße Natur *herrscht*, da muß die Menschheit verschwinden (Schiller, 1959: V, 469).

El dominio despótico de la razón engendra, como complemento, una dictadura no menos despótica de los sentidos o, como Eagleton sugiere, de las “clases inferiores”; a lo que Schiller aspira es a sujetar los desbordes de la sensibilidad, presentando ante los plebeyos una imagen más blanda y complaciente de la impasible *ratio* absolutista. El hecho de que esta moderación del kantismo ortodoxo se haya gestado como respuesta ante la Revolución Francesa es revelador: si los excesos de la sublimidad aristocrática producen como contrapartida la sublime violencia de los plebeyos, acaso lo más conveniente sea proponer la belleza como elemento pacificador entre las clases en conflicto; el énfasis sobre la categoría de gracia [Anmut] esconde ese propósito básico. Según Eagleton:

Grace is to personal life [...] as the spontaneous submission of the masses is to the political state. In the political as in the aesthetic order, each individual unit behaves as though it governs itself by virtue of the way it is governed by the law of the whole. The absolutist prince of reason must neither restrict all free movement of the senses which serve him, nor allow them libertine sway. Schiller takes Kant to task for unjustly setting aside the rights of sensuous nature, claiming instead that morality must couple itself with inclination and so become a kind of ‘second nature’. Kant’s moral theory, in other words, is damagingly incapable of becoming effective ideology. If the moral law, that most sublime witness to our human grandeur, does nothing but humiliate and accuse us, can it really be true to its Kantian status of self-conferred liberty? And is it altogether surprising that human beings will be tempted to rebel against a juridical power which appears to be alien and indifferent to them? (Eagleton, 1991: 115).

La función intercesora de la Gracia permite establecer una mediación entre naturaleza y razón, entre realidad fenoménica y trascendental, pero también entre la multiplicidad de los ciudadanos y la unidad impuesta por la legislación estatal. Frente a la sublimidad estoica (y no importa ya si se piensa en la elevación aristocrática o en los ideales ascéticos de la burguesía combativa) el atractivo de la Gracia actúa en forma cautivante, colo-

⁹ “Der bloß *niedergeworfene* Feind kann wieder aufstehen, aber der *versöhnte* ist wahrhaft überwunden” (Schiller, 1905: XI, 218).

cando la persuasión en el lugar que anteriormente se asignaba a la violencia. Las reservas de Eagleton frente a estas propuestas de Schiller (puesto que en ellas se oculta una encubierta, insidiosa defensa de la razón) resultan aun más apreciables si se piensa que una porción significativa de la crítica marxista se había ocupado en destacar la importancia de las invectivas de Schiller contra la desintegración del hombre moderno, como también de las prédicas a favor de la reunificación de las capacidades humanas: la trascendencia de las críticas schillerianas, en lo que respecta a esta problemática, es tan significativa como el hecho de que en ellas se encuentra uno de los gérmenes de las reflexiones de Hegel y Marx en torno a la alienación. Pero hay que admitir que el “hombre íntegro” que propone la *Ästhetische Erziehung* es una realidad estética, y que no se sugieren estrategias *precisas* para hacer de ese postulado una realidad efectiva; la perfección humana es, pues, una posibilidad abstracta¹⁰. De ahí que corresponda interpretar esta etapa como ambigua y dúplice: por un lado, supuso la reanudación del ideal ilustrado de un desarrollo completo de la personalidad humana, y una crítica profunda de la desintegración del hombre moderno; por otro, conllevó retrocesos hacia posturas escépticas y resignadas frente a las posibilidades de progreso social. Estas responden a la creciente incredulidad de Schiller ante los efectos supuestamente beneficiosos de los juicios legislativos; cada vez menos esperanzado en el poder de las leyes para introducir una mejora en la realidad humana, pero remiso, por otro lado, a conceder autonomía a lo particular, Schiller recae en una mistificación esencialista de la naturaleza humana. Si el autor de *Über das Pathetische* exaltaba el valor de las leyes trascendentes, el teórico tardío oscila, en cambio, entre las posiciones previas y un individualismo no menos formalista e idealizante que el anterior culto de la razón. Temeroso ante la posibilidad de que las leyes sean morales sin que logren serlo todavía los hombres, e incrédulo ante la posibilidad de que se realice un auténtico *Vernunftstaat*, Schiller propugna emprender las reformas sociales, no a través de la sanción de nuevas constituciones y leyes, sino por medio de la educación del individuo¹¹.

Comoquiera que se lo interprete, este distanciamiento del inicial rigorismo ético condujo a Schiller a una reanudación de la praxis dramática, a la vez que a la interrupción de sus incursiones en teoría estética. Si la proclividad a la especulación lo había condenado, desde un comienzo, a un alejamiento de la vida, Schiller llegó a comprender que la práctica artística tenía que conminarlo a preservar un íntimo enlace con la realidad natural y mundana. Schiller ha indicado en qué medida el encuentro con la obra goetheana contribuyó a poner en crisis la “seguridad trascendental” en que había intentado refugiarse desde un comienzo. El punto de-

¹⁰ Benno von Wiese se ha referido a este carácter “ficticio”, “ilusorio” de la integridad que aporta la experiencia estética (v. Wiese, 1959: 444). Sin embargo, veremos más adelante que Schiller no apunta al mero quietismo, sino tan solo a oponerse a quienes atribuyen al arte una efectividad ética y política *inmediata*. El hecho de que el ideal de totalidad sea, por el momento, únicamente posible en la imaginación, no significa que sea imposible la trasposición de esos ideales a la realidad concreta. Más tarde trataremos con más detalle estas cuestiones, al considerar las propuestas de Schmitz.

¹¹ “Der Satz, in dem Wieland sein politisches Glaubensbekenntnis formuliert, könnte auch von Schiller sein: ‘Es ist der ewige Refrein aller meiner politischen Träume, und das Resultat alles dessen, was mich die große Regenten- und Völkerschule, die Französische Staatszerrüttung, seit fünf Jahren gelehrt hat. Kurz, wir befinden uns wieder auf dem nehmlichen Punkte, von dem ich ausging. Soll es jemahls besser um die Menschheit stehen, so muß die Reform nicht bey Regierungsformen und Konstitutionen, sondern bey dem einzelnen Menschen aufgangen’” (v. Wiese, 1959: 454).

terminante es la lectura de los *Lehrjahre*, el enfrentamiento con una obra cargada de vivacidad y concreción permitió que Schiller advirtiese los perjuicios que podían derivarse de la subordinación de la poesía bajo la especulación pura:

Ich kann Ihnen nicht ausdrücken, wie peinlich mir das Gefühl oft ist, von einem Produkt dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. Dort ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier alles so strenge, so rigid und abstrakt und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist. Zwar darf ich mir das Zeugnis geben, in meinen Spekulationen der Natur so treu geblieben zu sein, als sich mit dem Begriff der Analysis verträgt; ja vielleicht bin ich ihr treuer geblieben als unsre Kantianer für erlaubt und für möglich hielten. Aber dennoch fühle ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonement – und kann mich nicht enthalten, in einem solchen melancholischen Augenblick für einen Mangel in meiner Natur auszulegen, was ich in einer heitem Stunde bloß für eine natürliche Eigenschaft der Sache ansehen muß. So viel ist indes gewiß, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn (Goethe & Schiller, 1948: 25 [7.1.1795]).

El discípulo de Kant debía pronunciar su anatema contra la realidad empírica, pero el aliado de Goethe no podía menos que conceder a esta una atención sustancial –preocupándose, al mismo tiempo, de establecer un acuerdo entre las facultades intuitiva y especulativa–. Líneas más abajo del pasaje recién citado dice Schiller, refiriéndose a su propuesta de una *Metaphysik des Schönen*: “Wie das Schöne selbst aus dem ganzen Menschen genommen ist, so ist diese meine Analysis desselben aus meiner ganzen Menschheit herausgenommen, und es muß mir allzuviel daran liegen, zu wissen, wie diese mit der Ihrigen zusammen stimmt” (Goethe & Schiller, 1948: 25). Si existe un “realistische Wendung des späten Schillers” (Brinkmann, 1958: 366), semejante viraje ha de explicarse como resultado de la influencia goetheana; Richard Brinkmann ha señalado que el encuentro con el *Wilhelm Meister* es el *punctum saltans* que determina la elección, por parte de Schiller, de un nuevo género de tragedia, en el que la acción transcurre por carriles mundanos, y donde los hechos contingentes de la realidad histórica cobran una dimensión más importante. Pero si el camino que conduce del *Wallenstein* (1796-9) al *Demetrius* (1805) se encuentra signado por el redescubrimiento de lo real, no debe pensarse que un cambio de dirección tan significativo haya podido producirse sin sumir al escritor en una crisis:

Das Ringen mit dem Stoff, dem rein ‘Historischen’, das mit der Arbeit am *Wallenstein* beginnt und das Schaffens Schillers weiter begleitet – es ist nicht nur das Ringen des gestaltenden Künstlers mit dem Chaos des Ungeformten, um ihm künstlerische Form zu verleihen. Dieser ‘poetische Kampf mit dem historischen Stoff, mit dem ‘fürchterlichen Interesse’ des Stoffs, er ist und wird immer mehr das tragische Ringen mit dem ‘Historischen’, dem ‘Empirischen’ als solchem. Tragisch: weil echte Werte sich hier ausschließen bis zur Vernichtung: die Fülle des realen Lebens auf der einen Seite, das aber den Makel der ‘gemeinen Empirie’ und des Zufälligen, des chaotischen trägt, und das Ideale, das Allgemeine, das ‘Gesetzliche’ auf der anderen Seite, dem aber –mehr und mehr für Schiller– das Odium des Abstrakten, des leeren ‘Raisonnements’ oder des bloßen ‘Calculs’ anhaftet (Brinkmann, 1958: 365).

Es sugestivo que Schiller se decidiese a abandonar su producción especulativa para dedicarse a la composición literaria, pero también lo es que los problemas concretos estilísticos y de composición cobren una dimensión mayor que los planteos filosóficos abstractos¹². En estrecha relación con ello, surge la

¹² “Je mehr er selbst zum Dichter wurde, desto mehr trat die Bedeutung der Philosophie für ihn in den Hintergrund. Das Bemühen, die Kräfte des Verstandes und der gestaltenden Einbildungskraft in seiner Dichtung in harmonischem Gleichgewicht zu halten, entfernte ihn von jeder nur theoretischen Spekulation. Wissenschaft und Kunst rückten in einen immer

convicción de que las obras artísticas individuales deben adecuarse a reglas formales intrínsecas, antes que a determinaciones universales¹³. Nos ocuparemos luego de señalar hasta qué punto esto ha redundado en una modificación del ideal de sublimidad de la que puede encontrarse evidencia en las obras dramáticas tardías; ahora interesa destacar que la colaboración con Goethe no ha implicado una simple impugnación de lo trascendente y la aceptación acrítica de lo real. Antes bien, supuso un desplazamiento hacia posiciones que habrían de manifestarse en Friedrich Schlegel y en Hegel, para quienes la idea no constituye un determinante trascendente y atemporal, sino una realidad intramundana, enraizada en la *dynamis* histórica. Para el Schiller tardío, la forma no es un principio *a priori*, inalterable e independiente de sus manifestaciones empíricas: es el resultado de un indefinido proceso de aproximación a la materia; una teoría que procurase establecer sus principios independientemente de las cualidades de las obras concretas resultaría, por otra parte, tan peligrosa como inoperante. Influidos por Goethe, el Schiller que podemos reconstruir a partir de la dramaturgia tardía —o gracias a documentos tales como el prólogo a *Die Braut von Messina* (1803)— procura establecer una continuidad con la tradición sensualista, para la cual el pensamiento estético debe surgir “desde abajo”, es decir: debe partir de la discriminación de los múltiples hechos concretos para elevarse recién entonces, desde allí, hasta la unidad de la legislación teórica.

2. Prosecución de la ‘Analítica’ kantiana: los tratados acerca de lo sublime

Que el punto de partida de “Vom Erhabenen” está en la *Kritik der Urteilskraft* es algo que el propio autor declara en el subtítulo del artículo (“Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen”). Partiendo de la definición de la *sublimitas* como aquella experiencia en la que se pone de manifiesto la inferioridad *física* y la superioridad *moral* del hombre, a la vez que su independencia de toda constricción externa, Schiller destaca que aquella surge únicamente cuando se interrumpe la armonía entre la naturaleza visible y las potencialidades humanas. La conciencia de nuestra autonomía, a la vez que de nuestra superioridad por sobre el mundo sensible, nace en cuanto conseguimos representarnos la naturaleza en pugna con los instintos. Estos pueden ser de dos tipos: 1) *representativos* o *cognoscitivos*, cuando nos impulsan a alterar aquella situación en la que nos encontramos, a obrar en forma activa; 2) *de conservación*, cuando su objeto es preservar las condiciones actuales de nuestra existencia. La presencia de estas dos clases de instintos nos coloca en una doble dependencia respecto de la naturaleza, ya sea porque esta no ofrece

größeren Gegensatz zueinander. Die rein begriffliche Erkenntnis förderte den Dichter nicht, und in dem Streben nach vollkommener dichterischer Ausdrucksform waren die ‘Kunstbegriffe des Handwerks’ von mehr Vorteil als alle Wissenschaft der Ästhetik” (Wentzlaff-Eggebert, 1963: 274-275).

¹³ In der mühevollen Erarbeitung seines eigenen neuen dramatischen Stiles hatte ihm die Erfahrung gezeigt, daß er selbst als Dichter nicht nach allgemeinen Gesetzen schuf, die von außen die Gestaltung des Stoffen bestimmten, sondern daß jedes Kunstwerk das Gesetz seiner Form in sich trug. Die Intuition, der Schiller nun die entscheidende Rolle im dichterischen Schaffen einräumte, die sinnliche Anschauung, aus der sich das Bild zum Gewande der Idee erhob, forderten den Verzicht auf jede eigene philosophische Tätigkeit” (Wentzlaff-Eggebert, 1963: 276).

las condiciones necesarias para que se produzca el conocimiento, o porque se encuentra en conflicto con los requisitos necesarios para que continúe nuestra existencia. A contrapelo de lo que ansía la naturaleza, la razón permite desarrollar dos formas recíprocas de independencia respecto del “reino de los fines”: por un lado, cuando *teóricamente* logramos *pensar* más de lo que nos ha sido dado *conocer*; por otro, cuando, en el terreno de lo *práctico*, nos elevamos por encima de las necesidades físicas y oponemos a nuestros *deseos* la fuerza de la *voluntad*. En el primer caso, la experiencia tiene lugar en presencia de un objeto *teóricamente grande*, es decir, ante una realidad sublime del conocimiento; en el segundo, ante un objeto *prácticamente grande*, esto es, frente a una realidad sublime del carácter. Esta división —que, según Schiller, se corresponde con la distinción kantiana entre *Dynamischerhabenes* y *Mathematischerhabenes*— conduce a distinguir dos clases de sublimidad: *lo sublime teórico* y *lo sublime práctico*.

Un objeto es teóricamente sublime cuando conlleva la idea de una infinitud que la imaginación no logra representarse; es, en cambio, prácticamente sublime cuando supone un peligro que nuestra fuerza física no podría vencer. La inmensidad del mar en calma puede ser teóricamente sublime, pero una tempestad desatada es prácticamente sublime porque su poderío está en condiciones de amenazar nuestra existencia física; en el primer caso, nos enfrentamos con un objeto *infinito* [unendlich]; en el segundo, con uno *temible* [furchtbar]. Puesto que en la segunda instancia la sensibilidad se ve más vivamente afectada que en la primera (en la medida en que no es ya el mero conocimiento, sino la existencia misma lo que constituye el objeto de una amenaza), debe concluirse que la sensación de lo sublime práctico es más intensa que la de lo sublime teórico. Pero, siendo más intensa, es también más apta que la sublimidad teórica para cumplir con los fines prescriptos por la razón: puesto que nada parece reclamar más la atención del hombre que la preservación de la vida, ninguna experiencia podrá ser tan fortalecedora como aquella que nos eleva por sobre los intereses mundanos y despierta la conciencia de nuestra pertenencia a lo suprasensible. Habría que aclarar que la superioridad sobre la naturaleza que se deriva de esta variante de lo sublime, no es de carácter físico ni resulta de un hábil empleo del entendimiento: la independencia práctica de la realidad fenoménica procede exclusivamente de la razón pura. Por tanto, deberíamos excluir aquellos casos en que la victoria del hombre sobre la naturaleza externa e interna es consecuencia del empleo de medios naturales. El hombre que, valiéndose de sus fuerzas, consigue derrotar a una bestia salvaje; la impetuosa potencia del Nilo contenida por diques y convertida en instrumento útil; el barco que desafía la violencia del mar embravecido: ninguno de estos casos nos ofrece una instancia de sublimidad práctica, puesto que la fuerza, la destreza, la astucia son recursos que corresponden al hombre únicamente en cuanto ser natural. Retomando un ejemplo de Burke, demuestra Schiller que los seres naturales son sublimes tan solo cuando no son útiles al hombre, cuando no acceden a subordinarse bajo su voluntad: “Ein Pferd, das noch frei und ungebändigt in den Wäldern herumläuft, ist uns als eine uns überlegene Naturkraft *furchtbar* und kann einen Gegenstand für eine erhabene Schilderung abgeben. Eben dieses Pferd, gezähmt an das Joch oder vor

den Wagen gespannt, verliert seine Furchtbarkeit und mit ihr auch alles Erhabene" (Schiller, 1959: V, 495). Pero si la naturaleza solo es prácticamente sublime cuando se muestra temible (Schiller, 1959: V, 496), no sería correcto afirmar lo contrario, puesto que al ingrediente de temor proveniente del objeto natural, tiene que sumarse la superioridad moral humana. Por ende, una condición para que se produzca la sublimidad es que el objeto temible no dirija su poder contra el espectador, ya que la presencia real del peligro suspende la emoción estética: "So erhaben ein Meeresturm, vom Ufer aus betrachtet, sein mag, so wenig mögen die, welche sich auf dem Schiff befinden, das von demselben zertrümmert wird, aufgelegt sein, dieses ästhetische Urteil darüber zu fällen" (Schiller, 1959: V, 496). Ante el espectáculo de una naturaleza que nos inquieta sin llegar a subyugarnos, nuestro yo inteligible debe separarse de la parte sensible y cobrar conciencia de su libertad; gracias a ello, la seguridad interior o moral se sobrepone a toda catástrofe natural, incluso en su forma extrema de manifestación —la muerte—; la idea obtiene su triunfo por sobre la materia:

Es ist also keine *materiale* und bloß einen einzelnen Fall betreffende, sondern eine *idealische* und über alle möglichen Fälle sich erstreckende Sicherheit, deren wir uns bei Vorstellung des Erhabenen bewußt werden. Diese gründet sich also ganz und gar nicht auf Überwindung oder Aufhebung einer uns drohenden Gefahr, sondern auf Wegräumung der letzten Bedingung, unter der es allein Gefahr für uns geben kann, indem es uns den sinnlichen Teil unsers Wesens, der allein der Gefahr unterworfen ist, als ein auswärtiges Naturding betrachten lehrt, das unsre wahre Person, unser moralisches Selbst, gar nichts angeht (Schiller, 1959: V, 502). *Grande* [groß] es el espíritu que supera lo temible, pero sublime es el que no le teme ni siquiera cuando es derrotado. Así, podemos atribuir grandeza teórica a Hércules por haber cumplido con los doce trabajos, pero consideramos sublime a Prometeo porque, a pesar del rudo castigo de Zeus, se atreve a no arrepentirse de sus hazañas y a no admitir la culpa. La grandeza puede revelarse en la felicidad, mientras que solo en la desdicha se revela un carácter sublime. Pero una vez especificado el concepto de *das Praktischerhabene*, Schiller procede a clasificarlo de acuerdo con la variedad de objetos que lo ocasionan y las múltiples relaciones que es posible establecer con ellos. Para eso, es necesario distinguir tres objetos: 1) un objeto de la naturaleza como poder, 2) una relación entre ese objeto y nuestra capacidad física de oposición, 3) una relación entre aquella y nuestra persona moral. Sobre esta base, podemos discernir dos instancias de sublimidad:

a) aquella que tiene lugar cuando un objeto se muestra como un poder de la naturaleza superior al nuestro, pero sin conminarnos a enfrentar su energía con nuestra naturaleza física o con nuestra persona moral, en cuyo caso nos enfrentaremos con *lo sublime contemplativo* [Kontemplativerhabene];

b) la que se produce cuando un objeto no se muestra meramente como poder sino, al mismo tiempo, como un poder amenazante para el ser humano; cuando no se limita a exhibir su vigor, sino que lo expresa en forma hostil; toda vez que se reúnen estas condiciones, nos encontramos ante lo sublime patético [Pathetischerhabene].

En el ámbito de lo sublime contemplativo, la actividad autónoma del sujeto posee una dimensión mayor que la realidad exterior; el espíritu [Gemüt] realiza el doble trabajo de transformar el objeto en

temible para el *Erhaltungstrieb* y en sublime para la persona moral, pero la incitación no es nunca lo bastante fuerte por parte de la realidad externa para hacer que el espectador abandone su disposición serena y contemplativa. Dentro de esta clase coloca Schiller a los espectáculos imponentes de la naturaleza —una tempestad, un volcán en erupción, una roca a punto de precipitarse, los animales feroces—, como también a ciertos objetos ideales (tales como el tiempo, la necesidad [Notwendigkeit], el deber) y una serie de determinantes externos que, al menos desde Burke, la teoría estética venía contando entre las causas de sublimidad: el vacío, la oscuridad, el silencio. A pesar de la atención que se dispensa a este género de sublimidad, el interés de Schiller está puesto ante todo en lo patético: el hecho de que la emoción que este prodiga sea definida como más intensa que la que provoca lo sublime contemplativo es de por sí elocuente. En el pasaje de la primera a la segunda clase de sublimidad, los ejemplos vinculados con la naturaleza externa van siendo relevados por ilustraciones procedentes de la literatura y del arte y, como vimos anteriormente, es en torno a la esencia de lo sublime artístico que giran prioritariamente las reflexiones schillerianas.

Ya dijimos que la nota característica de lo patético es que el hombre se vea importunado por una naturaleza inquietante. Ahora bien: esa amenaza no puede dirigirse contra el sujeto del juicio, ya que de ser así quedaría anulada la libertad de espíritu que toda experiencia estética exige; el espectador no debe sufrir por sí mismo, sino tan solo en forma indirecta, “simpatética” [sympathetisch]: el padecimiento no puede afectar sus sentidos, sino únicamente su imaginación. Pueden verse las diferencias y las semejanzas que presenta la teoría schilleriana con el ideal de *Mitleid* propugnado por Lessing: como este, y en oposición al estoicismo y racionalismo comeilleanos, afirma Schiller la necesidad de que el sujeto del juicio estético se compadezca ante el destino de los personajes sufrientes. Pero, puesto que la simpatía es un afecto espontáneo y no una expresión libre de nuestro espíritu debe unirse a ella un efecto de distanciamiento: “Auch mitten in heftigsten Affekt müssen wir uns von dem selbstleidenden Subjekt unterscheiden, denn es ist um die Freiheit des Geistes geschehen, sobald die Täuschung sich in völlige Wahrheit verwandelt” (Schiller, 1959: V, 510). Nuevamente es la razón la que sale victoriosa en la compulsión con la sensibilidad, solo que aquí es preciso que se represente en primer término la naturaleza sufriente¹⁴, para que luego la autonomía moral muestre su independencia frente a los padecimientos:

Zum *Pathetischerhabenen* werden also zwei Hauptbedingungen erfordert. *Erstlich* eine lebhaftere Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. *Zweitens* eine Vorstellung des *Widerstandes* gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand *pathetisch*, nur durch das zweite wird das Pathetische zugleich *erhaben* (Schiller, 1959: V, 512).

¹⁴ Renate Homann ha calificado de paradójica la sugerencia schilleriana según la cual la libertad moral debe desarrollarse, en los espectáculos trágicos, *a partir del afecto*: “Mit anderen Worten: Schiller ist bemüht, in der Rezeption der tragischen Kunst, die Konstituierung moralischer Freiheit aus dem Affekt, aus der sinnlichen Natur, modellhaft zu entwickeln: Freiheit aus einem Affekt - das ist die paradox scheinende Forderung in Schillers Konzeption. Denn auch für ihn behält jener Hiatus zwischen Mitleid und moralischer Freiheit durchaus seine Gültigkeit” (Homann, 1977: 65).

En *Über das Pathetische*, Schiller continúa la clasificación iniciada en *Vom Erhabenen*; una vez que afirmamos sus dos momentos constitutivos (la representación del sufrimiento vivo y la idea de resistencia frente a esa afección), podemos reconocer dos modos de manifestación de lo sublime patético: 1) *en forma negativa*, cuando el hombre ético no recibe la ley del hombre físico, y el estado no mantiene ninguna relación causal con el modo de pensar; 2) *en forma positiva*, cuando el hombre moral le impone su ley al físico y establece una relación causal con el modo de pensar. A lo primero lo designamos como *sublime de la disposición* [das Erhabene der Fassung]; a lo segundo, *sublime de la acción* [das Erhabene der Handlung]. Esta distinción remite a la polaridad establecida por Lessing entre artes del espacio y artes del tiempo:

Das Erhabene der Fassung läßt sich *anschauen*, denn es beruht auf der Koexistenz; das Erhabene der Handlung hingegen läßt sich bloß *denken*, denn es beruht auf der Sukzession, und der Verstand ist nötig, um das Leiden von einem freien Entschluß abzuleiten. Daher ist nur das erste für den bildenden Künstler, weil dieser nur das Koexistente glücklich darstellen kann, der Dichter aber kann sich über beide verbreiten (Schiller, 1959: V, 526).

No tenemos que detenernos a examinar las razones de la preferencia de Schiller por la sublimidad de la acción, sobre todo pensamos que la meta de sus esfuerzos está en la caracterización del arte trágico, al que concede la preeminencia por sobre las restantes expresiones artísticas. De ahí que se subraye que, en lo sublime de la acción, el sufrimiento humano no solo carece de influencia sobre su *estado* moral, sino que, antes bien, es resultado del *carácter*: esto puede ocurrir *mediatamente*, y de acuerdo con la ley de la libertad, cuando el ser humano elige el padecimiento por respeto a un deber (en cuyo caso la representación del deber lo determina como *motivo*, y el sufrimiento es acción de la voluntad) o *inmediatamente*, y según la ley de la necesidad, cuando expía moralmente un deber quebrantado (en cuyo caso, la representación del deber lo determina como *poder*, y su sufrimiento es solo un efecto). Para la primera situación, invoca Schiller el ejemplo de Régulo, que, para mantener su palabra se entrega al afán de venganza de los cartagineses; para la segunda, el mismo héroe, si hubiera faltado a su palabra y la conciencia de la culpa lo hubiese vuelto miserable.

Nuestro sentimiento estético, a diferencia de la conciencia moral, no se deja cautivar por lo real, sino por lo posible: el sacrificio de Leónidas en las Termópilas podrá reclamar nuestra aprobación moral, pero solo nos afecta estéticamente por su *posibilidad*, no por su realidad efectiva: "Daß Leonidas die heldenmütige Entschließung *wirklich faßte*, billigen wir; daß er sie fassen *konnte*, darüber frohlocken wir und sind entzückt" (Schiller, 1959: V, 531). Esta diferencia de proceder entre el juicio estético y el moral se pone de manifiesto cuando se toma en consideración un acto ante el cual ambos juicios reaccionan en forma disímil; así, sería factible que nuestra sensibilidad se sintiese enaltecida ante la vista de una acción extraordinaria que la conciencia moral no puede menos que reprobar: la explicación de este hecho está en que, para sentirse conmovidas, nuestras facultades sensibles únicamente necesitan ver confirmadas las vastas potencialidades humanas, en tanto la moralidad exige la realización efectiva de

sus principios. A eso se debe que nos sintamos engrandecidos gracias a los juicios estéticos, en tanto la ley moral no hace más que coartarnos y reducimos a estrechos límites:

Aus diesem allen ergibt sich denn, daß die moralische und die ästhetische Beurteilung, weit entfernt, einander zu unterstützen, einander vielmehr im Wege stehen, weil sie dem Gemüt zwei ganz entgegengesetzte Richtungen geben, denn die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt. Daher wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauch gerade um soviel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualifiziert; und wenn der Dichter es dennoch erwählen müßte, so wird er wohl tun, es so zu behandeln, daß nicht sowohl unsre Vernunft auf die *Regel* des Willens, als vielmehr unsre Phantasie auf das *Vermögen* des Willens hingewiesen werde (Schiller, 1959: V, 532-533).

El arte no tiene la misión de conminarnos a actuar moralmente, pero sí la de mostrarnos la *posibilidad* de obrar con probidad: debería asumir el propósito de convencernos de que ninguna imposición instintiva puede anular la libertad de nuestro espíritu. El hecho de que los juicios estéticos deban señalar la existencia y los límites, pero no la orientación de nuestra libertad, nos ayuda a comprender la posición de Schiller dentro de la tradición espiritualista; como Kant, considera que la *sublinitas* es una *enérgeia* independiente de toda aplicación concreta; como Corneille, estima que la elevación se encarna en personajes y procederes ajenos a toda normalidad y medianía: para el autor de *Über das Pathetische*, la perversidad más extrema está más próxima a la verdadera libertad moral que una virtud que es simplemente resultado de la *vis inertiae*¹⁵. Pero el rasgo más peculiar de la teoría schilleriana está en el énfasis sobre el carácter *facticio* de los personajes sublimes. Esa insistencia no responde solo a la ya mencionada necesidad de distanciamiento, sino también a la identificación entre lo estético y el ámbito de lo irreal; es sugestivo que Schiller no deje de exteriorizar su preferencia por los caracteres ideales y afirme que la inclusión de personas históricas supone un estorbo para la soberana arbitrariedad de la imaginación. De esto se sigue otra consecuencia: la conversión de la poesía en una experiencia puramente privada, sustraída a todo vínculo con la vida política o con la tradición nacional; el poeta sublime no es aquel que emplea su talento en la plasmación de escenas nacionales y hazañas patrióticas, sino el que prefiere dirigirse al Hombre a fin de comunicarle trascendentes verdades. Estas formulaciones, concebidas para enfrentar a Bodmer y Sulzer, pero también a algunos de los sucesores de estos, tales como Blankenburg, Engel y Garve, no solo pecan de restrictivas (ya que de ellas se seguiría, por ejemplo, la recusación del *epos* homérico, en cuanto producto deficiente y adverso a la índole de la verdadera poesía), sino que reposan sobre una dudosa concepción de la “naturaleza” humana. De hecho, la imagen del hombre forjada por Schiller es tan abstracta e indeterminada como el concepto de Estado al que procura oponerse. No hace falta insistir en que el “hombre en general” señalado corresponde, en realidad, a un género determinado de sociedad; tampoco detenerse a considerar las limitaciones de una filosofía

¹⁵ “Woher sonst kann es kommen, daß wir den halb guten Charakter mit Widerwillen von uns stoßen und dem ganz schlimmen oft mit schauernder Bewunderung folgen? Daher unstreitig, weil wir bei jenem auch die Möglichkeit des absolut freien Willens aufgeben, diesem hingegen es in jeder Äußerung anmerkt, daß er durch einen einzigen Willensakt sich zur ganzen Würde der Menschheit aufrichten kann” (Schiller, 1959: V, 536).

capaz de postular una “esencia humana” previa a todo condicionamiento histórico-social; lo cierto es que la teoría schilleriana se encuentra edificada sobre ese presupuesto¹⁶. Ya hemos visto que Schiller coloca la educación del individuo aislado como instancia previa y superior a toda reforma social; la exhortación, enunciada en *Über das Pathetische*, para que el poeta no se dirija al ciudadano, sino al Hombre¹⁷, constituye un avance en ese mismo sentido, esto es: hacia el abandono de las cuestiones públicas y el repliegue a la intimidad. Al afirmar su imagen de la “esencia humana”, Schiller se remonta a las ideas de Diderot y Lessing, aunque otorgándoles un sentido diverso al que originariamente poseían. Así ocurre con las críticas al *decorum* de la *tragédie classique*

Der frostige Ton der Deklamation erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete *Dezenz* vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen [...] Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre *Menschheit* als ihre *Würde* aus [...] Wie ganz anders sind die *Griechen* und diejenigen unter den Neuern, die in ihrem Geiste gedichtet haben [...] Der griechische Künstler, der einen Laokoon, eine Niobe, einen Philoktet darzustellen hat, weiß von keiner Prinzessin, keinem König und keinem Königsohn; er hält sich nur an den Menschen [...] Der Bildhauer soll und will uns den *Menschen* zeigen, und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht (Schiller, 1959: V, 514-515).

Semejante declaración recuerda las diatribas contra la tragedia francesa desarrolladas en *Les bijoux indiscrets* (1748) o en *De la poésie dramatique*. También Diderot había contrastado el decoro clásico con la espontaneidad de los artistas griegos, y había afirmado la prioridad de lo “puramente humano” por sobre las diferencias estamentales y de formación. Pero aquí se pone de manifiesto que la “pura humanidad” en la que pensaba Diderot no es la misma que postula Schiller: ante la fuerza niveladora del destino, los personajes diderotianos quedaban convertidos en “criaturas”, en “seres naturales”, situados *paratácticamente* unos junto a otros; en Schiller, en cambio, la igualdad natural importa menos que la posesión de un destino suprasensible. El más característico de los rasgos que la teoría schilleriana atribuye al ser humano, es su pertenencia al mundo inteligible, su limitada participación en la realidad natural y mundana, lo que se aviene con la elevación del terror trágico por encima de la compasión,¹⁸ a la vez que

¹⁶ Benno von Wiese se ha referido a la preferencia schilleriana por el individuo, como entidad necesaria y, por ende, superior al Estado (v. Wiese, 1959: 456). La cita de Schiller en que se apoya resulta sugestiva: “Der größte Staat -afirma Schiller, en carta a Caroline von Beulmachten- ist ein *Menschenwerk*, der Mensch ist ein Werk der unerreichbaren großen Natur. Der Staat ist ein Geschöpf des Zufalls, aber der Mensch ist ein nothwendiges Wesen [...] Der Staat ist nur eine *Wirkung* der Menschenkraft, nur ein *Gedankenwerk*, aber der Mensch ist die Quelle der Kraft selbst, und der Schöpfer des Gedankens” (*Ibid.*). Acaso debemos lamentar la candidez con que afirma von Wiese que el designio de Schiller es volverse hacia el hombre concreto “als die bewegende und lebendige Kraft alles geschichtlichen Seins” (*Ibid.*).

¹⁷ “Die Poesie soll ihren Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin, nie den Eigennutz zu ihrem Fürsprecher machen. Sie soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floß, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen” (Schiller, 1959: V, 534).

¹⁸ Podría sugerirse tal vez que *Über tragische Kunst* constituye una excepción, puesto que allí el terror alcanza una dimensión mucho menor a la que se concede la compasión. Esto ha sido interpretado por ejemplo, por Wellek, como un indicio de la proximidad de los primeros escritos schillerianos a la teoría de Lessing. Sin embargo, Emil Staiger ha señalado que Schiller atribuye a la categoría de *Mitleid* un significado diverso al que posee en Lessing: “Für Lessing ist das *Mitleid* nämlich ein ‘philanthropisches Gefühl’; auf ihm beruht die bessernde Wirkung, die Nützlichkeit der tragischen Kunst. Schiller dagegen will ‘Mitleid’ immer als ‘Miterleiden’ verstanden wissen. Wir werden von dem Leiden angesteckt, das den tragischen Helden befällt. Ein Leiden ist jeder unmittelbare, nicht von der Vernunft gebilligte und gemeinste Affekt. Nun waltet in der Tragödie freilich das Leiden im üblichen Sinne als Jammer, Erschütterung, Elend, Unglück vor. Darüber hinaus kann Schi-

permite explicar por qué, en el debate entre Lessing y Mendelssohn, Schiller se encontraba del lado del segundo¹⁹. En ese recelo frente a los efectos compasivos juega un papel importante la creciente depravación del *bürgerliches Trauerspiel*, a manos de dramaturgos como Iffland y Kotzebue²⁰; pero las críticas de Schiller transitan por andariveles diversos de las de Goethe, y la justificación del terror²¹ está puesta al servicio de ideales espiritualistas. Los argumentos del discípulo kantiano se dirigen contra uno de los componentes esenciales del drama burgués, presente en el género desde sus comienzos: el ideal de *Mitmenschlichkeit*, gracias al cual Lessing y Diderot pretendían colocar a la comunidad humana a salvo de toda legislación trascendente. Pero es en el sentido del enaltecimiento de una ley trascendente que se encuentra orientada la justificación del terror; lector de Burke y de Kant, sabe Schiller que las emociones violentas y perturbadoras debilitan la disposición para la sociabilidad y favorecen el desprecio por lo terreno: el hombre poseído por el sagrado horror de lo inconmensurable –fortalecido gracias a la victoria por sobre el *Erhaltungstrieb*– renunciará a la lucha con las potencias terrenas y se entregará a la desinteresada veneración de las ideas. Aquel idealista que, como Posa, aspira a la transformación de la realidad social, es menos íntegro que el mártir para quien la muerte es solo la puerta de acceso hacia la sede de las virtudes. Llevada hasta sus últimas consecuencias, la teoría schilleriana de lo sublime conduce a la estetización de la muerte, a la vez que a una renuncia a la participación directa en la *vita activa*, supone un gesto de aquiescencia ante la injusticia, bajo la sola condición que se preserve intacta la proclividad humana hacia el orden trascendente. Puesto que el mundo visible es un caos refractario a toda virtud y justicia, y la historia un perpetuo triunfo de los instintos naturales sobre la moralidad, la actitud más sensata parece ser la renuncia a toda esperanza en una justicia terrena:

Wer [...] die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des *Verstandes* beleuchtet und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint und bei weitem in den mehresten Fällen Verdienst und Glück miteinander im Widerspruche stehn. Er will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirtschaft geordnet sei, und vermißt er, wie es nicht wohl anders sein kann, diese Gesetzmäßigkeit, so bleibt ihm nichts anders übrig, als von einer künftigen Existenz und von einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene schuldig bleibt. Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. Gerade dieser

ller jedoch auch eine fassungslose Freude, den Taumel der Liebe und also erst recht die Furcht als Leiden gelten lassen. Die Doppeldeutigkeit, die auf das lateinische 'passio' zurückgeht, ist ihm offenbar willkommen. Er meint jedwede unserer Autonomie abträgliche Passivität, im Grunde also wieder die Übermacht unserer sinnlichen Existenz" (Staiger, 1967: 288-289).

¹⁹ Cf. Schulz, 1988: 304.

²⁰ "[Schiller] verleiht [...] den Momenten der 'Furcht', des 'Schreckens', des 'Entsetzens' u.ä. in Widerspruch zu Lessings Zurückweisung derselben nicht nur wieder volle Legitimität in der Tragödie, sondern mißt ihnen zumal in bezug auf seine eigene dramatische Praxis vielfach größere Bedeutung bei als dem tragischen Mitleid. Deutlich zeigt sich hier, daß Schiller von den Erfahrungen des bürgerlich-empfindsamen Dramas her befürchtet, durch den Affekt des Mitleids sinke die Tragödie zur Sentimentalität ab [...] Ebenso sieht er den Vorzug der von ihm 1800 geplanten Tragödie *Agrippina* darin, daß hier für das 'sentimentalische Mitleid' kaum Raum sei: 'der Untergang der Agrippina erregt mehr die tragische Furcht und das tragische Schrecken', welches letzteres 'durch kein weiches Gefühl geschwächt' werde" (Borchmeyer, 1994: 234-235).

²¹ Para referirse al terror, Schiller emplea –significativamente– los términos de *Schrecken* y *Schauder*, en lugar del *Furcht* sugerido por Lessing.

gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie für den Verstand, der sich an diese Verbindungsform halten muß, übersteigend und unbrauchbar werden, macht sie zu einem desto treffendem Sinnbild für die reine Vernunft, die in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigne Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet (Schiller, 1959: V, 802).

La oposición entre la imagen del universo como caos que emerge del pasaje que acabamos de citar, se contrapone con el monismo que impulsaban Herder y Goethe. Si estos procuraban establecer una continuidad entre la realidad natural y las determinaciones del pensamiento, Schiller insiste en proyectar la *ratio* más allá del ámbito mundano, abandonando este a las leyes irracionales del azar. No en vano atribuye Schiller a la tragedia la misión de revelar la injusticia del orden universal, el cual representa la iniquidad por oposición a la virtuosa subjetividad autónoma de los justos²². El terror que conlleva la experiencia de lo sublime facilita la abjuración de toda esperanza en un orden intramundano, puesto que “Das Erhabene verschafft uns [...] einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte” (Schiller, 1959: V, 799). Podrá parecer llamativo que la libertad propugnada por Schiller sea compatible con el despotismo, pero el propio autor pone en claro las ventajas de su indiferentismo político. Incluso conjetura que la falta de soberanía externa es secuela del progreso cultural; cuanto más duras sean las condiciones de la vida social, tanto más fácil le resultará al hombre convencerse de la iniquidad de todo orden terreno y abocarse a la consecución de una armonía interna. Afirma, contra los defensores del *retour à la nature*:

Frage dich also wohl, empfindsamer Freund der Natur [...] wenn die Kunst dich anekelt und die Mißbräuche in der Gesellschaft dich zu der leblosen Natur in die Einsamkeit treiben, ob es ihre Beraubungen, ihre Lasten, ihre Mühseligkeiten, oder ob es ihre moralische Anarchie, ihre Willkür, ihre Unordnungen sind, die du an ihr verabscheust? [...] Wohl darfst du dir das ruhige Naturglück zum Ziel in der Ferne aufstecken, aber nur jenes, welches der Preis deiner Würdigkeit ist. Also nichts von Klagen über die Erschwerung des Lebens, über die Ungleichheit der Konditionen, über den Druck der Verhältnisse, über die Unsicherheit des Besitzes, über Undank, Unterdrückung, Verfolgung; allen *Übeln* der Kultur mußt du mit freier Resignation dich unterwerfen, mußt sie als die Naturbedingungen des einzig Guten respektieren; nur das *Böse* derselben mußt du, aber nicht bloß mit schlaffen Tränen, beklagen. Sorge vielmehr dafür, daß du selbst unter jenen Befleckungen rein, unter jener Knechtschaft frei, unter jenem launischen Wechsel beständig, unter jener Anarchie gesetzmäßig handelst. Fürchte nicht vor der Verwirrung außer dir, aber von der Verwirrung in dir (Schiller, 1959: V, 708).

El acceso a la sublimidad resulta, pues, de la negación de los intereses mundanos, del establecimiento de una seguridad espiritual contrapuesta al caos externo; en lo general, nos encontramos ante una *Weltanschauung* semejante a la que habría de sostener más tarde el también kantiano Kleist. No es fortuito que la muerte posea una importancia cardinal en la teoría y en la praxis artística schillerianas: si la ruina de nuestra existencia en cuanto seres finitos es condición necesaria para el acceso a la sublimidad, entonces la más extrema de las amenazas contra la existencia física, la más manifiesta prueba de nuestra

²² “Nicht im Weltlauf ist das Gute aufzufinden - dem Menschen wird vielmehr aufgegeben, es im eigenen Innern zu entdecken und aus ihm tätig hervorzubringen. Nicht im weltgeschichtlichen Zusammenhang ist das Göttliche zu suchen, weil es von Schiller -dem Kantianer- ganz zurückgenommen wird in die autonome Subjektivität des Menschen: als das Vermögen, sich im Handeln aus sich selbst zu bestimmen. Nicht eine sittliche Weltordnung hat demnach die Tragödie vorzuspiegeln, in der dafür gesorgt wäre, daß Gut und Böse ihren gerechten Lohn erhalten, sondern ihre Aufgabe besteht darin, den

finitud, será la puerta de acceso a la dignidad de los espíritus. La aceptación de la muerte representa la suprema victoria por sobre las limitaciones naturales ya que, según Schiller, con solo aceptar nuestra condición mortal ya hemos logrado trascenderla; la función básica de la cultura moral es educarnos en la resignación²³. Estos conceptos justifican la distinción entre las almas bellas y los espíritus sublimes, tal como aparece desarrollada en *Über das Erhabene*: de acuerdo con ella, la belleza no aparece solo confinada al ámbito natural y mundano²⁴, sino que también se la relega, en cuanto etapa definitivamente superada, a la infancia del individuo y de la humanidad (“denn die Schönheit ist unsre Wärterin im kindischen Alter”, Schiller, 1959: V, 800). Lo bello corresponde —como el arte ingenuo— a ese mundo de seguridad infantil en que el individuo cree posible un acuerdo con el mundo sensible; optimistas y realistas (en la medida en que creen en el poder de sus actos para alterar la realidad), las almas bellas albergan el grado suficiente de idealismo para exigir la existencia de lo bueno y lo bello, y para orientar sus acciones a la realización de sus anhelos. Para Schiller, esa esperanza es síntoma de debilidad y responsable de la anulación de nuestra libertad de espíritu; desear que nuestras ideas morales desciendan al nivel de la realidad empírica significa pervertirlas y otorgar un desmedido poder a la materia. Desprendidos de lo terrenal, pero respetuosos del *statu quo*, los hombres sublimes se limitan a desear que sea bueno y bello lo existente, sin que llegue a inquietarlos la posibilidad de que lo bello y lo bueno existan *in re*. Según el autor de *Über das Erhabene*, nunca podemos confiar en una virtud que está supeditada a las variables condiciones externas: sumidas en la desgracia, transportadas a un ámbito hostil, las almas bellas podrían abandonar la integridad ética que las había distinguido en una situación naturalmente favorable. El hombre justo se muestra —como Job— en el extremo infortunio, como una voluntad inquebrantable e inmune a toda influencia externa²⁵. En relación con esto, querríamos destacar la presencia de dos cualidades que unen a Schiller con la tradición espiritualista que lo antecede: por un lado, la convicción de que la *sublimitas* solo se manifiesta en personajes y situaciones anómalos, fuera de contacto con la vida ordinaria; por otro, la certidumbre de que los caracteres sublimes se encuentran sustraídos a todo determinante externo —natural o sociohistórico—.

Betrachter angesichts der ‘ewigen Untreue alles Sinnlichen’ auf die intelligible Freiheit in ihm selbst zu verweisen, die ihm allein Stand und Sicherheit zu geben vermag” (Reinhardt, 1982: 256).

²³ Esto lo afirma explícitamente Schiller: “Eine Gewalt dem Begriffe nach vernichten, heißt aber nichts anders, als sich derselben freiwillig unterwerfen. Die Kultur, die ihn dazu geschickt macht, heißt die moralische” (Schiller, 1959: V, 794).

²⁴ “Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit; aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen genießen” (Schiller, 1959: V, 796).

²⁵ “Die ‘Tugend’ [...] konnte nur dort für ihn [= Schiller] von Interesse sein, wo sie nicht etwa Zufriedenheit über das moralische Recht tun ist, sondern weit eher, wo sie an die ‘heroische Verzweiflung’ grenzt, ‘die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die mißbilligende Stimme ihres innern Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann’. Tugend ist erst dramatisch ergiebig, wenn sie in die Krise tritt und nicht so sehr dem Gehorsam gegen das Sittengesetz als vielmehr dem Schmerz über die Verletzung desselben entspringt” (v. Wiese, 1959: 442).

3. Lo sublime es lo sentimental: reanudación de la *Querelle des Anciens et des Modernes*

El espectro de temas abarcado por Schiller en *Über naive und sentimentalische Dichtung* excede holgadamente el marco de este estudio; una exposición detallada caería fuera de nuestro tema: solo nos ocuparemos de puntualizar algunos aspectos concomitantes con la problemática de lo sublime. En la polaridad que el tratado plantea se encuentra la génesis de la oposición entre clásicos y románticos. Pero si la antítesis entre poesía ingenua y sentimental preanuncia esa distinción, también es el punto en que convergen planteos críticos procedentes de la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Uno de los propósitos de la dualidad schilleriana es abrir un espacio para una poesía privativa de los tiempos modernos, disímil de los modelos de la antigüedad. El hecho de que Schiller se sitúe en una posición contraria a la de Boileau tiene, para nuestro análisis, importantes consecuencias; recordemos que el poeta francés es responsable de introducir en la estética europea la problemática de lo sublime, y que lo hace con la finalidad de ratificar la superioridad de los *anciens*. Según vimos, la interpretación del *De sublimitate* realizada por Boileau subvierte el pensamiento de 'Longino' con vistas a establecer un nexo causal entre la sublimidad de los poemas antiguos y las condiciones sociales, naturales y simples, en que ellos tuvieron su origen. Un género de vida convencional y artificioso tal como el de los modernos engendra una poesía formalmente suntuosa, pero carente de esencialidad.

La sublimidad de las formas supone, para Boileau, la elevación del contenido. El punto de partida de Schiller es diverso; ante todo porque el partidario de Kant y de Fichte —y aquí reside una de sus más originales contribuciones— no asimila lo sublime a la *simplicitas* antigua, sino al ánimo de los tiempos más recientes; sus propuestas revelan una actitud aun más radical que la que podía advertirse en la *Kritik der Urteilskraft*. Si en Kant se consuma la identificación de lo sublime con el progreso indefinido de la *ratio*, es Schiller quien descubre en el triunfo de la incorpórea reflexión sobre la intuición sensitiva el más claro estigma de la vida moderna. Para el hombre antiguo, el supremo bien solo podía consistir en incorporarse a una realidad efectivamente presente; para el moderno, la perfección no es un hecho, sino un valor, una realidad puramente pensada, y el acercamiento a la meta ideal es objeto de un proceso infinito²⁶. Este anhelo de progreso inmaterial e indefinido constituirá, junto con las categorías fichteanas que le han dado origen, la influencia determinante para la concepción romántica de la literatura moderna como *progressive Universalpoesie*²⁷. Lo que nos conduce a la importancia de la dualidad schilleriana para la historización de la literatura y el arte. Para Schiller, el poeta ingenuo —objetivo, sereno, unido positivamente con su ambiente e internamente integrado— es, ante todo, el de la antigüedad, es decir: el ciudadano de un mundo que no ha conocido todavía las divisiones entre lo privado y lo público, entre individuo y *totum* social, entre naturaleza y cultura; puesto que es armónica su relación con el mundo y

²⁶ Lo cual, como veremos, incide en la identificación de la polaridad *ingenuo/sentimental* con la oposición entre artes espaciales y temporales.

²⁷ Cf. Gilbert, & Kuhn, 1939: 362.

consigo mismo, su acción se limita a la descripción de lo existente, sin que la objetividad se vea interrumpida por la intromisión de una voz personal. “Fríó”, adverso a la expresión de un *pathos* exaltado, el poeta ingenuo permanece oculto detrás de su obra:

[er] ist streng und spröde [...] ohne alle Vertraulichkeit entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Die trockne Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich [...] Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk; er ist das Werk und das Werk ist er (Schiller, 1959: V, 712-713).

El poeta sentimental divorciado de la naturaleza y de la sociedad, desgarrado entre el inmaterial entendimiento y la sensibilidad corpórea, busca expresar sus emociones, y restablecer a partir de la propia palabra un sentido que el mundo no posee de por sí. En el paralelo entre Homero y Ariosto se expresa la diferencia de proceder. A la hora de relatar el encuentro entre Glauco y Diomedes, el poeta griego muestra una extrema impasibilidad; concentrado en la presentación de su objeto, no se interesa en detallar los sentimientos que debería suscitar el intercambio de los presentes. Al referir la reconciliación de Ferragut y Ferdinando, Ariosto procede en forma opuesta: “[...] der Bürger einer spätern und von der Einfalt der Sitten abgekommenen Welt, kann bei der Erzählung dieses Vorfalls seine eigene Verwundung, seine Rührung nicht verbergen. Er verläßt auf einmal das Gemälde des Gegenstandes und erscheint in eigener Person” (Schiller, 1959: V, 714). La declaración de que un tratamiento como el homérico ya no conviene del todo a una era artificiosa, pone al descubierto la distancia que media entre el pensamiento de Boileau y la teoría schilleriana: en tanto el *Législateur* creía imposible restablecer a partir de la forma o del pensamiento especulativo el convencionalismo y la ausencia de sustancia de la vida moderna, el escritor alemán confía en el poder de la reflexión para restituir por vía ideal una plenitud que el mundo no procura. Aquí se encuentra presente *in nuce* la antítesis de Mme de Staël entre temperamentos meridionales y nórdicos, como también la distinción entre el materialismo francés y el serafismo germánico, sobre todo cuando Schiller establece la independencia del artista sentimental respecto de las condiciones externas:

Wenn man sich der schönen Natur erinnert, welche die alten Griechen umgab, wenn man nachdenkt, wie vertraut dieses Volk unter seinem glücklichen Himmel mit der freien Natur leben konnte, wie sehr viel näher seine Vorstellungsart, seine Empfindungsweise, seine Sitten der einfältigen Natur lagen, und welch ein treuer Abdruck derselben seine Dichterwerke sind, so muß die Bemerkung befremden, daß man so wenige Spuren von dem *sentimentalischen* Interesse, mit welchem wir Neuere an Naturszenen und an Naturcharaktere hangen können, bei demselben antrifft [...] Die Natur scheint mehr [...] [den] Verstand [der Griechen] und seine Wißbegierde als sein moralisches Gefühl zu interessieren [...] Nicht unsere größere *Naturmäßigkeit*, ganz im Gegenteil die *Naturwidrigkeit* unsrer Verhältnisse, Zustände und Sitten treibt uns an, dem erwachenden Triebe nach Wahrheit und Simplizität [...] in der physischen Welt eine Befriedigung zu verschaffen, die in der moralischen nicht zu hoffen ist (Schiller, 1959: V, 709-710).

A la simple naturalidad griega antepone Schiller la inmaterial preeminencia de los modernos. Aquí volvemos a ver, por un lado, la identificación del “natural” germánico con una noble y etérea espiritualidad, remisa a degradarse por el contacto con la realidad externa; por otro, la elevación del “carácter

²⁷ Cf. Gilbert, & Kuhn, 1939: 362.

nórdico” a la jerarquía de propiedad distintiva del hombre moderno. Pero si el arte contemporáneo se desprende de la sustancia material y corpórea para entregarse al culto de la forma pura, es comprensible que las bellas imágenes saturadas de sensualidad propias del “ingenuo” arte meridional, sean relevadas por la irreal espiritualidad del arte sublime –de un modo análogo a cómo, en *Die Götter Griechenlands* (1788), los majestuosos mancebos de los mausoleos antiguos son destronados por los esqueletos sombríos de las tumbas cristianas—. Guiado por tales ideas, Schiller reinterpreta en términos históricos la distinción de Lessing entre artes del espacio y artes del tiempo: las artes espaciales corresponden a la fenecida belleza del arte ingenuo, mientras que la sucesividad pertenece al arte sentimental y sublime; de esto se sigue la superioridad de los antiguos en lo que respecta a la representación plástica, en tanto los modernos obtienen la preeminencia en cuanto a la aptitud para plasmar lo irrepresentable:

Und eben daraus, daß die Stärke des alten Künstlers [...] in der Begrenzung besteht, erklärt sich der hohe Vorzug, den die bildende Kunst des Altertums über die der neueren Zeiten behauptet, und überhaupt das ungleiche Verhältnis des Werts, in welchem moderne Dichtkunst und moderne bildende Kunst zu beiden Kunstgattungen im Altertum stehen. Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit; ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen. In plastischen Werken hilft daher dem Neuern seine Überlegenheit in Ideen wenig; hier ist er genötigt, das Bild seiner Einbildungskraft auf das genaueste im Raum zu bestimmen und sich folglich mit dem alten Künstler gerade in derjenigen Eigenschaft zu messen, worin dieser seinen unabstreitbaren Vorzug hat. In poetischen Werken ist es anders, und siegen gleich die alten Dichter auch hier in der Einfachheit der Formen und in dem, was sinnlich darstellbar und körperlich ist, so kann der neuere sie wieder im Reichtum des Stoffes, in dem, was undarstellbar und unaussprechlich ist, kurz, in dem, was man in Kunstwerken Geist nennt, hinter sich lassen (Schiller, 1959: V, 719-720).

A diferencia de Lessing (quien anhelaba restituir a la poesía la concreción y plasticidad que poseen las artes espaciales), Schiller afirma la superioridad de las “artes sucesivas”. Sin embargo, debe admitirse que ciertos razonamientos schillerianos parecen conspirar en contra de los esquemas dualistas. Esto puede verse en el esquema triádico al que recurre Schiller para plantear una instancia superadora de la polaridad inicial: la antítesis entre la disposición intuitiva de los antiguos y la reflexividad moderna es trascendida por una tercera etapa en la que quedará recompuesta la unidad de la persona humana y la de esta con la realidad externa²⁸. No necesitamos insistir sobre las inconsecuencias que caracterizan este tratado y que determinan la oscilación entre los viejos esquemas dualistas y la propuesta de un *tertium datur*; sí nos importa señalar que este esquema supone un avance frente a otras tríadas schillerianas, en que el momento superador no aparecía como mediación de lo empírico y lo ideal, sino como resolución en un ámbito suprasensible de las contradicciones intrínsecas a la realidad terrena. Walther Rehm ha indicado que el padecimiento representa, en la tragedia de Schiller, la negación de la existencia terrena que ha de resolverse a través del ascenso a una esfera ultraterrena, en consonancia con el itinerario *Arkadien – Orkus – Elysium*²⁹. En *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en cambio, la *Versöhnung* a la que

²⁸ Szondi indica que es la categoría de *sentimental* la que provee una instancia superadora para la oposición entre lo ingenuo y el entendimiento reflexivo (Szondi, 1972: 199).

²⁹ “Denn das Leben war für Schiller, als ein ‘feindliches’, im innersten Kern ‘herbes’, nie das höchste der Güter, nie für sich selbst, nie als Zweck, sondern nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig, als Mittel des Transzendierens, als Grund, von

por momentos se alude, apunta a una futura reconciliación de lo ideal *con la naturaleza sensible*, con lo que quedarían restablecidas *prácticamente* las escisiones del hombre contemporáneo. El paraíso se realizaría sobre la tierra, quedando los conflictos trágicos relegados al pasado de la humanidad: *la dualidad trágica se vería trascendida por la plenitud épica*. Por momentos, la vacilación entre el dualismo y la dinámica triádica genera actitudes dudosas: así, en la comparación entre tragedia y comedia. Cuando todo hacía esperar que concediese la corona al género trágico —puesto que en su luctuosa sublimidad encuentra mejor expresión el sentimental desmembramiento del hombre y de la sociedad contemporáneos—, Schiller afirma que hay que observar con mayor estima a la comedia, en la medida en que su propósito es más elevado. Puesto que en ella cobra vida el anhelo de una sociedad libremente ordenada y carente de colisiones, cabe encontrar en ella la representación anticipada de esa ingenua sublimidad³⁰ en que quedan anuladas las contradicciones del presente:

Wenn also die Tragödie von einem wichtigsten Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegenggeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen (Schiller, 1959: V, 725-726).

Estos argumentos conducen a colocar el carácter bello por encima del sublime. No menos llamativa e inconsistente con sus posiciones más habituales es la certeza en que una de las razones de la inferioridad del carácter trágico estriba en que su extrema intensidad solo puede ser alcanzada en los momentos de mayor tensión, en tanto las bellas almas se hallan siempre en su punto medio: “Der erhabene Charakter kann sich nur in einzelnen Siegen über den Widerstand der Sinne, nur in gewissen Momenten des Schwunges und einer augenblicklichen Anstrengung kundtun; in der schönen Seele hingegen wirkt das Ideal als Natur, also gleichförmig, und kann mithin auch in einem Zustand der Ruhe sich zeigen” (Schiller, 1959: V, 724). Pero lo más sorprendente es que Schiller se atreva a decir que en la comedia encuentra expresión el triunfo de la forma por sobre el contenido, más aun cuando se piensa que era este un rasgo característico del arte sublime y sentimental. Recordemos que el arte homérico se caracterizaba por un exclusivo interés por el objeto, mientras que los artistas modernos se inclinaban a la explícita representación de sus emociones y a la exhibición de los recursos artísticos; de modo análogo, dice Schiller que “Den tragischen Dichter trägt sein Objekt, der komische hingegen muß durch sein Subjekt das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten” (Schiller, 1959: V, 725). Aquí, el alma bella emplea los recursos propios del arte sentimental: acaso debamos ver en esto una prueba de la instancia

dem allein aus man sich über das sinnliche Leben zur Vollkommenheit erheben, sich von ihm durch den Untergang lösen konnte. Der mataphysische Dreitakt Einheit-Abfall-Neue Einheit, oder Arkadien-Orkus-Elysium ließ den ‘mittleren’ Zustand, das Leben, nur als den unabdingbaren, für den Dramatiker unerläßlichen Raum der *actio* und *passio*, der Tat, des verzehrenden Kampfes, der Bewahrung und Vorbereitung erscheinen” (Rehm, 1951: 84).

³⁰ Más adelante veremos que la dramaturgia tardía de Schiller —y, particularmente, el *Demetrius*— aparece signada por el intento de representar la superación de las oposiciones bello/sublime e ingenuo/sentimental.

superadora representada por la comedia, pero tampoco sería ilógico ver otro indicio de las vacilaciones e incongruencias de que a menudo ofrece testimonio el pensamiento estético de Schiller. Una y otra vez volvemos a encontramos con intentos de rebasamiento de la filosofía dualista que terminan en una recaída en los viejos esquemas; con razón ha dicho Lukács que las mejores intenciones de Schiller conducen a un callejón sin salida³¹. Pero la pugna entre un sistema de pensamiento dualista y otro dialéctico no es la única contradicción que presenta el pensamiento de Schiller; también se suma a esto la incompatibilidad entre los rígidos planteos teóricos que propone el tratado y el resultado de los análisis de obras concretas. La riqueza que aportan estos análisis ponen en crisis los esquemas abstractos; Lukács señala que la más visible y significativa de las contradicciones surge allí donde Schiller —en contra de sus rígidos principios teóricos— se ve obligado a reconocer la existencia de un gran arte ingenuo en los tiempos recientes:

Wenn Schiller seine eigene Konzeption konsequent zu Ende führen wollte, müsste er zu dem Resultat gelangen, jede Naivität, jede Nachahmung des Wirklichen, also jeden Realismus im eigentliche Sinne aus der Dichtung seiner eigenen Zeit auszuschliessen. Seine Einsicht in den Charakter der Kunst überhaupt und in den der modernen insbesondere ist aber viel zu umfassend und tief, um ihm zu gestatten, solche steifen und schiefen Folgerungen zu ziehen. Seine Konzeption der modernen Poesie ist im Gegenteil tief von der Erkenntnis der spezifischen Züge ihres eigenartigen Realismus durchdrungen. Bei der Behandlung der naiven Dichtung brechen diese richtigen Beobachtungen und Erkenntnisse Schillers noch stärker durch und drohen, gerade durch die Bereicherung und Vertiefung seiner Analysen, den engen idealistischen Rahmen seines Schemas vollständig zu sprengen. Schiller sieht nämlich klar, daß bei einer Reihe moderner Schriftsteller sein stilistisches Kriterium der naiven Poesie [...] vorhanden ist und in scharfem Gegensatz zu seiner eigenen Konzeption von der modernen dichterischen Bearbeitung der Wirklichkeit steht. Es ist aber für ihn als rückwärtslos ehrlchen Denker unmöglich, diese Tatsache nicht anzuerkennen, selbst wenn sie seinem Schema widerstreitet (Lukács, 1947: 101).

El conocimiento de las obras concretas conduce a Schiller a alterar la rigidez de sus principios, de un modo similar a cómo la praxis dramática lo llevará a abandonar la teorización estética; una vez más, son los contenidos los que lo fuerzan a renunciar a la tiranía de la forma.

4. Entre el alma bella y la consciencia desgarrada: *Über Anmut und Würde*

Über Anmut und Würde, correspondiente a la misma época que el tratado sobre poesía ingenua y sentimental, se encuentra igualmente afectado por las ambivalencias entre dualismo kantiano y conatos de pensamiento dialéctico. En él, asistimos una vez más a la superposición de dos esquemas de pensamiento: uno, que aspira a elevar la sublime dignidad por encima de la gracia terrena; otro, cuyo objeto es plantear la necesidad de una reconciliación superadora entre *Anmut* y *Würde*. Sería erróneo plantear que el primer programa se encuentra subsumido y superado en el segundo: más lógico es pensar que el esquema triádico es un agregado externo, puramente tentativo, y que no consigue establecer una avenencia con el punto de partida dualista. El ensayo comienza por establecer una delimitación entre la hermosura meramente física y la verdadera gracia. Schiller denomina belleza arquitectónica [architektonische Schönheit] a aquella que procede de la naturaleza, sin la

³¹ "Die großen Anläufe Schillers enden damit auch hier in einer idealistischen Sackgasse; das letzte Wort seiner reichen,

menor intervención del espíritu; este género de belleza no solo es *el resultado* de fuerzas naturales, sino que también *es determinado* por ellas. La esbeltez del talle, la textura de la piel, una voz melodiosa son producto de una feliz casualidad y, en cuanto tales, solo pueden ser juzgadas como algo dado. Esta belleza de construcción se diferencia, a su vez, de la perfección técnica [technische Vollkommenheit] de que es susceptible la forma humana: “Unter der letztem hat man *das System der Zwecke selbst* zu verstehen, so wie sie sich untereinander zu einem obersten Endzweck vereinigen; unter der erstem hingegen bloß eine *Eigenschaft der Darstellung* dieser Zwecke, so wie sie sich dem anschauenden Vermögen in der Erscheinung offenbaren” (Schiller, 1959: V, 438). Dicha perfección no se dirige a la sensibilidad, sino al entendimiento; en consecuencia, solo se la puede *pensar*, ya que se sustrae a toda aparición fenoménica. La belleza, en cambio, siendo una cualidad de lo sensible, pertenece al reino de los fenómenos, y es por eso que el artista que se propone plasmarla necesita preservar la ilusión de que sus obras han sido creadas por la propia naturaleza. De esto no deberíamos concluir, sin embargo, que los objetos bellos resulten insignificantes ante los juicios de la razón: si bien es cierto que esta no puede *extraer* ideas de ellos (como sí puede hacerlo en presencia de objetos *perfectos*), sí le es lícito, en cambio, *implantarles* un concepto del que están desprovistos espontáneamente. Así, al hacer un uso trascendente de un efecto del mundo sensible –concediendo a este, pues, una significación más elevada de la que de por sí posee–, consigue la razón que la belleza arquitectónica del hombre se convierta en expresión sensible de un concepto racional. Es ello lo que nos permite considerar a la belleza como ciudadana de dos mundos, a uno de los cuales pertenece por nacimiento, mientras que del otro forma parte solamente por adopción.

Pero el hombre es, conforme con su jerarquía, una *persona*, un ente capaz de constituirse en causa de sus situaciones y, por lo tanto, de extender su dominio hasta las propias fuerzas animales; gracias a la dirección de la voluntad –que extiende sobre ellas su mando, directa o indirectamente– pueden obtener las fuerzas motoras un significado superior, subordinándose a una determinación espiritual. De este modo, a la belleza arquitectónica recibida de la naturaleza como don innato, se añade ahora la belleza de juego, concedida por el espíritu y susceptible, por tanto, de ser juzgada como mérito personal. Esta belleza de la forma alcanzada bajo la influencia de la libertad es aquello a lo que Schiller concede el nombre de *gracia* [Anmut]. Esta únicamente logra evidenciarse en el movimiento –ya que solo a través de movimientos pueden manifestarse en el mundo sensible las transformaciones del ánimo–; sin embargo, también puede ocurrir que ciertas facciones firmes o distendidas expresen algún género de gracia: la causa está en que esos rasgos fueron originariamente movimientos que, al repetirse con frecuencia, terminaron por volverse habituales y marcar trazos permanentes. Puesto que la gracia pertenece a la persona (y no simplemente a la naturaleza), deberíamos comenzar por excluir de su dominio todos aquellos movimientos que se realizan por la sola determinación de los instintos o de la afectividad, ya que ellos pertenecen al ámbito de la naturaleza; sin embargo, aunque la gracia corres-

ponde a los llamados *movimientos voluntarios*, Schiller exige que se destierre de estos toda expresión manifiesta de la voluntad, y que se busque lo gracioso en aquella parte de los movimientos deliberados que *no es deliberada*—aun cuando corresponda por fuerza a una causa moral en el espíritu—. La misión de la gracia es de instaurar un enlace entre la belleza visible y las incorpóreas leyes de la razón; sin embargo, en vista del hiato que la teoría schilleriana establece entre el mundo moral y el fenoménico, resulta dificultoso imaginar cómo podría producirse ese vínculo. La respuesta de Schiller es que la gracia constituye un favor concedido por lo moral a la realidad sensible, de un modo análogo a cómo la belleza arquitectónica representa el consentimiento de la naturaleza a su forma técnica: es el magnánimo gesto por el cual la razón renuncia a su conducción tiránica, coercitiva, para avenirse a escuchar la voz de los sentidos:

Wenn sich der Geist in der von ihm abhängenden sinnlichen Natur auf eine solche Art äußert, daß sie seinen Willen aufs treueste ausrichtet und seine Empfindungen auf das sprechendste ausdrückt, ohne doch gegen die Anforderungen zu verstoßen, welche der Sinn an sie, als an Erscheinungen, macht, so wird dasjenige entstehen, was man Anmut nennt [...] Es ist also immer nur der übersinnliche Grund im Gemüte, der die Grazie sprechend und immer nur ein bloß sinnlicher Grund in der Natur, der sie schön macht [...] So wie aber doch der Grund, warum ein Volk unter dem Zwang eines fremden Willens sich frei fühlt, größtenteils in der Gesinnung des Herrschers liegt und eine entgegengesetzte Denkart des letztern jener Freiheit nicht sehr günstig sein würde, ebenso müssen wir auch die Schönheit der freien Bewegungen in der sittlichen Beschaffenheit des sie diktierenden Geistes aufsuchen (Schiller, 1959: V, 460).

El alma bella no aparece aquí —a diferencia de *Über das Erhabene*— como evidencia de una claudicación ante el mundo sensible, sino como búsqueda de mediación entre el reino de los fines y el de la moralidad; en ella “[...] Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen und ihre Form bewahren, da sie erstere unter der Herrschaft eines strengen Gemüts, letztere unter der Anarchie der Sinnlichkeit einbüßt” (Schiller, 1959: V, 469). Sin embargo, en los elogios prodigados por Schiller se advierte una estrategia de benévola condescendencia destinada a enaltecer la moral sublime. Esto se ve en la asociación entre la gracia y el sexo femenino: no solo se deduce de ella la representación de la mujer como entidad delicada, frágil, refractaria a toda fortaleza; también implica su exclusión de la más noble moralidad: “Selten wird sich der weibliche Charakter zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben und es selten weiter als zu *affektierten* Handlungen bringen. Er wird der Sinnlichkeit oft mit heroischer Stärke, aber nur *durch* die Sinnlichkeit widerstehen” (Schiller, 1959: V, 470). Ya que la moralidad femenina se encuentra del lado de la inclinación, aparecerá en el ámbito fenoménico como si estuviera del lado de la moralidad.

Por oposición a la fragilidad de la gracia, la sublime dignidad [Würde] encarna el triunfo de la razón sobre los obstáculos impuestos por la realidad sensible; un espíritu capaz de dominar con serenidad el padecimiento extremo o los enérgicos llamamientos de la facultad apetitiva, da testimonio de la libertad moral del hombre y de su independencia frente a los determinantes externos. En tanto la gracia significa la libertad de los movimientos voluntarios, la dignidad implica el triunfo por sobre los involuntarios —sometidos bajo el imperio de los instintos—; mientras el alma bella presupone una naturaleza dispuesta a obedecer las determinacio-

nes de la razón, el espíritu sublime se ve forzado a imponer su ley sobre la base de prácticas conminatorias; una vez más, Schiller ilustra esta diferencia por medio de un paralelo con los regímenes políticos:

Bei der Würde also führt sich der Geist in dem Körper als *Herrscher* auf, denn hier hat er seine Selbständigkeit gegen den gebieterischen Trieb zu behaupten, der ohne ihn zu Handlungen schreitet und sich seinem Joch gern entziehen möchte. Bei der Anmut hingegen regiert er mit *Liberalität* weil er es hier ist, der die Natur in Handlung setzt und keinen Widerstand zu besiegen findet (Schiller, 1959: V, 476).

Que —a diferencia de la gracia— la dignidad se encuentra contrapuesta a la *vita activa* y al intercambio social, es algo que queda probado por la aproximación entre *Würde* y *πάθος*³²; al hablar de Baumgarten, ya habíamos puesto de relieve en qué medida la antítesis gracia/dignidad remitía a toda una serie de oposiciones binarias constitutivas de la retórica ciceroniana, en las que podía verse travestida, a su vez, la diferenciación básica entre *ethos* y *pathos*³³. En todos los casos, el primer miembro de la polaridad remitía a un ideal cismundano de fraternidad y gratificación sensitiva, mientras que el segundo (a causa de su lejanía de la cotidianidad y vinculación con las autoridades despóticas) apuntaba a mitigar el sentimiento de *Mitmenschlichkeit*, a reducir la importancia de los instintos vitales y propiciar el temor. Las repercusiones de esta visión dualista sobre la teoría schilleriana resultan visibles; ya habíamos dicho que, en su teoría dramática, el terror posee una importancia superior a la del efecto compasivo. Los ecos de esta problemática en *Über Anmut und Würde* se observan en el tratamiento de la oposición *amor/respeto*.³⁴ En el amor [Liebe], la percepción de una inesperada concordancia entre lo contingente de la naturaleza y lo necesario de la razón, inspira en él un sentimiento de bienestar [Wohlgefallen], al que sucede esa atracción por el objeto sensible a la que designamos como benevolencia [Wohltollen]. Puesto que se trata de un sentimiento libre, no es la sensorialidad la que aquí se eleva hasta la ley moral, sino que es la grandeza —el propio legislador— la que desciende al nivel de la realidad fenoménica (y no podemos dejar de pensar aquí en la imagen del monarca benévolo invocada por Schiller). Pero si el amor desciende hasta lo sensorial, el respeto [Achtung], en cambio, asciende hacia lo alto, abandona la realidad visible para entregarse a la veneración de las ideas; en la medida en que se trata de un sentimiento coactivo, nacido del reconocimiento de una desavenencia entre voluntad empírica y trascendental, es característico que Schiller defina al respeto como emoción más deprimente [drückende] que agradable.

³² "Würde wird daher mehr im *Leiden* (*πάθος*), Anmut mehr im *Betragen* (*ἦθος*) gefordert und gezeigt; denn nur im Leiden kann sich die Freiheit des Gemüts, und nur im Handeln die Freiheit des Körpers offenbaren" (Schiller, 1959: V, 478).

³³ "Ausgangspunkt für die verkoppelnde Antithetik des 'Anmutenden' und 'Großen', damit Ausgangspunkt für die Ästhetik des 'Schönen' und 'Erhabenen', die dann als 'Anmut' und 'Würde' die Diskussion des 18. Jahrhunderts beherrschen, sind aber Ethos und Pathos, Charakter und Leidenschaft. Indem so das 'Anmutende' am Charakter aus dem 'Menschlichen' fließt, wird ersichtlich, daß ein Begriff wie 'schöne Menschlichkeit' dem antiken Kritiker einen tautologischen Klang gehabt haben muß. Und jedenfalls hat der ursprüngliche Begriff des 'Anmutigen' und 'Schönen', wie er in der rhetorischen Tradition überliefert ist, nichts mit Organismusvorstellungen zu tun, sondern mit dem Ethos, dem 'vita et mores', der 'omnis vitae consuetudo' und 'omnis habitus mentis', genau so wie das 'Erhabene' ursprünglich mit dem Pathos, der 'perturbatio animi' zu tun hat" (Dockhorn, 1968: 57).

³⁴ Excluimos de la consideración al apetito, dado que —a causa de su unilateral sometimiento a la sensibilidad— resulta relegado como un elemento impropio de la consideración estética.

Tanto la gracia como la dignidad poseen sus respectivas gradaciones: así, existe una gracia vivificante [belebende] y otra apaciguadora [beruhigende]. La primera conlleva la excitación de los sentidos y puede “degenerar” [ausarten] en deseo; coincide con lo que solemos designar atracción [Reiz]; la segunda, en cambio, se encuentra más próxima a la dignidad, por cuanto procura moderar nuestros movimientos inquietos. En cuanto al grado supremo de la gracia, Schiller lo advierte en lo encantador [das Bezaubernde], donde el espectador se pierde en sí mismo y acaba por identificarse con el objeto “Der höchste Genuß der Freiheit grenzt an den völligen Verlust derselben, und die Trunkenheit des Geistes and den Taumel der Sinnenlust” (Schiller, 1959: V, 486). En lo que respecta a las gradaciones de la dignidad, puede decirse que la nobleza [Edel] marca el punto en que la dignidad se aproxima a la gracia, y la elevación [Hoheit] aquel en que tiende hacia lo terrible [das Furchtbare]. Lo majestuoso [die Majestät], que representa el grado más alto de la dignidad, nos enfrenta con una ley que nos obliga a mirar hacia nuestro interior. Para Schiller, solo lo santo [das Heilige] —es decir: la voluntad pura— puede arrojarse majestad: ante la presencia divina, bajamos los ojos, nos olvidamos del mundo externo y sentimos la pesada carga de nuestro ser. Por oposición a Herder, Schiller sostiene que la más alta sublimidad no se determina por comparación con el sujeto, *sino en forma absoluta*: el hombre se doblegará voluntariamente ante la presencia de lo más elevado: “Aber er richtet sich schnell wieder auf, sobald nur die kleinste Spur *menschliche Schuld* an dem Gegenstand seiner Anbetung sichtbar wird; denn nichts, was nur *vergleichungsweise* groß ist, darf unsern Mut darniederschlagen” (Schiller, 1959: V, 486). Cabe agregar que la gracia y la dignidad poseen también sus deformaciones: así como advertimos en la ampulosidad [Schwulst] la degeneración de lo sublime, y en el preciosismo [das Kostbare] la de lo noble, reconocemos la afectación de la gracia en el acicalamiento [Ziererei]; y la depravación de la dignidad en la solemnidad y la gravedad [Feierlichkeit und Gravität].

La concepción de la dignidad que se extrae de *Über Anmut und Würde* respeta los lineamientos trazados en la *Kritik der Urteilskraft*, sin embargo, es posible identificar indicios que apuntan más allá del subjetivismo kantiano. Es lo que ocurre con la propuesta de trascender la oposición entre gracia y dignidad por medio de una combinación de ambas categorías; tal como señala Montargis:

L'idéal à atteindre, ce n'est ni la grâce ni la dignité, mais un heureux mélange de l'une et l'autre [...] L'alliance de la grâce et de la dignité dans la même personne, jointe à la beauté architectonique, marque le plus haut degré d'expression auquel la nature humaine puisse atteindre. Elle constitue ce que Winckelmann appelle 'une grâce céleste', c'est-à-dire l'effacement de la nécessité naturelle devant la liberté de la raison. Tel est l'idéal de beauté d'après lequel sont conçus les antiques, Niobé, l'Apollon du Belvédère, le génie ailé du palais Borghèse, la Muse du palais Barberini (Montargis, 1892: 167).

La remisión a la *Kunstgeschichte* es sugestiva: recordemos que Winckelmann veía en el Apolo de Belvedere una instancia superadora respecto de las antítesis representadas por los estilos grande y bello. Pero así como es necesario advertir que, más allá de las constantes recaídas en el dualismo, los escritos teóricos de Schiller presentan tentativas de mediación, también es justo señalar que solo se trata de propuestas que nunca llegan a efectivizarse. Esto ocurre, como dijimos, con las categorías de gracia y dignidad, pero también con la belleza

natural en las *Kallias-Briefe* (1793)³⁵, con lo bello y lo sublime al final de *Über das Erhabene*, y –tal como lo muestra el análisis de Szondi– con los términos de ingenuo y sentimental. Esta vacilación ante los umbrales de la dialéctica justifica el que los esquemas triádicos schillerianos hayan podido representar un anticipo del pensamiento del joven Friedrich Schlegel y de Hegel³⁶, pero también que los románticos encontrasen en Schiller a un antecesor de sus ideales: baste solo con decir que la convicción schilleriana de que el arte provee la solución para las escisiones humanas ha podido aportar elementos para el idealismo de un Schelling. De ahí que partan de Schiller tanto la posterior evolución de la sublimidad espiritualista cuanto su superación por parte del materialismo y del idealismo objetivo.

5. Evolución de la teoría dramática: de la *Märtyrertragödie* a la reconciliación trágica

Durante los años que preceden a la época de más intensa colaboración con Goethe, Schiller se había esforzado por edificar una teoría de la tragedia de orientación estoica, en la que los principios kantianos se armonizaran con la teoría y la praxis dramática de Corneille y Séneca. Las simpatías por el dramaturgo latino y por su admirador franceses no deben parecer llamativas, sobre todo si se piensa que Schiller ha experimentado una devoción por los ideales éticos y estéticos romanos más intensa de la que, bajo la influencia goetheana, llegó a sentir por el pensamiento y el arte helénicos³⁷. Del teatro griego le molestaba la omnipresente potestad del destino, opuesta al designio kantiano de sujetar el *fatum* bajo las determinaciones de la racionalidad; ya en *Über die tragische Kunst* (1792) apunta Schiller a esta supuesta deficiencia de los dramaturgos griegos, y opone a ella, como una feliz mejora, la introducción de una Providencia sobrenatural (Schiller, 1959: V, 380-381). Como Corneille, Schiller desea representar dramáticamente la victoria de la razón humana sobre la potencia opresora del destino y la tiranía de las pasiones; conducido por una voluntad inflexible, el héroe sublime trasciende las limitaciones de la vida ordinaria y vence la común medianía de los hombres corrientes. Una teoría de tales características no podía encontrarse desprovista de aristocratismo; por oposición a Lessing, no ha dejado Schiller de postular la preeminencia de las “grandes almas”, ni de afirmar que no todos los hombres se encuentran igualmente capacitados para elevarse hasta la sublimidad (“[...] das wahrste und höchste Erhabene ist, wie man weiß, vielen Überspannung und Unsinn, weil das Maß der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen dasselbe ist. Eine kleine Seele sinkt unter der Last so großer Vorstellungen

³⁵ Pese a que la belleza de forma está por encima de la de selección, Schiller aclara que en la belleza ideal se encuentra la superación de la antítesis (véase, sobre todo, la carta a Kömer del 23.2.1793).

³⁶ Von Wiese (1959: 466) ha destacado la importancia de Schiller en cuanto antecesor de la dialéctica hegeliana.

³⁷ “Das vornehme und prunkende Barockjahrhundert warf also noch immer seine tiefen Schatten in das Jahrhundert Schillers, es war noch in allen Räumen und Gebieten des Lebens gegenwärtig, noch ein beherrschender Kulturfaktor, noch immer eine mächtige Offenbarung des durchgeformten, römisch-romanischen Wesens, seiner imperatorischen und potentatischen Art. Es gehört in solcher Kraftströmung, daß Schiller zeit seines Lebens allem römischen und romanischen Wesen eine stärkere Zuneigung schenkte, als je dem griechischen, daß er in den *Räubern* und im *Fiesko* römisch-republikanischem Freiheits- und Tugendpathos huldigte; daß er nicht Homer, sondern Vergil übertrug, daß er Seneca näherstand als Sophokles, und daß er noch später mit dem Gedanken einer Geschichte Romis, vor allem des stürzenden

dahin oder fühlt sich peinlich über ihren moralischen Durchmesser auseinandergespannt" Schiller, 1959: V, 369). Resultan consecuentes con tales posiciones tanto la repugnancia clasicista de Schiller frente a la introducción de elementos "bajos" o "vulgares" en la poesía, como la decisión de excluir de los espectáculos teatrales a las mujeres y a los hombres "de educación incompleta".³⁸ Pero la exigencia de apartar del arte lo vulgar y todo aquello que se dirige solo a los sentidos coincide con el encumbramiento del ideal de concentración: el verdadero poeta actúa selectivamente, excluyendo de sus obras aquellos elementos que no respetan el *decorum* adecuado al género. El poeta que no depura sus poemas de elementos incidentales, se parece al historiador que narra las acciones más insignificantes de su héroe con tanto detalle como las hazañas sublimes, o al pintor de retratos que insiste en plasmar los trazos accidentales de su modelo. Esta defensa del criterio de intensidad resulta adecuada para caracterizar a las formas dramáticas, en la medida en que incumbe a ellas, por oposición a las épicas, la exclusión de lo contingente y accesorio, de lo prosaico y, por ende, de todo lo correspondiente a la realidad cotidiana. El reconocimiento, por parte de Schiller, de la importancia del tratamiento épico (particularmente, en la novela) en cuanto medio para la representación extensiva de la *Lebenswelt*, resulta de la colaboración con Goethe; es luego de esa experiencia que Schiller formula su propuesta de trascender la oposición entre *epos* y drama: una vez más, una tentativa de superación de contrarios. Pero en su etapa de más activa ocupación con la teoría estética, Schiller se muestra como firme defensor de la concentración dramática y considera a la intensidad como principio esencial de la poesía elevada; en el ensayo sobre la poesía de Matthisson declara: "Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der *große Stil*" (Schiller, 1959: V, 996).

La determinación de concentrarse en lo eminente, lo sustancial o, en todo caso, lo extraordinario justifica que Schiller admitiese en la tragedia la inclusión de elementos vulgares solo cuando estos se alzan hasta lo terrible. Esto se relaciona con otro aspecto de la concepción dramática schilleriana conectado con la teoría de lo sublime: la precedencia de la *intensidad* frente a la *dirección* de las acciones y sentimientos de los personajes; para Schiller, es indiferente si el dramaturgo escoge personajes perversos o virtuosos, con tal que estos muestren una energía superior a toda medida habitual:

[...] ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Maß von Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden kann. Wieviel mehr in ästhetischen Urteilen auf die Kraft als auf die Richtung der Kraft, wieviel mehr auf Freiheit als auf Gesetzmäßigkeit sehen, wird schon daraus hinlänglich offenbar, daß wir Kraft und Freiheit lieber auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geäußert, als die Gesetzmäßigkeit auf Kosten der Kraft und Freiheit beobachtet sehen (Schiller, 1959: V, 535).

Solo interesan, pues, los caracteres en la medida en que expresan fuerza y libertad, sin que importe la medida de razón que posean. La teoría dramática de Schiller se opone a las de Lessing, Herder o el Goethe maduro:

Rom umging. Nicht Goethe, sondern Schiller läßt in seinem Werk den Grundriß eines großen, vom barocken Vergänglichkeitspathos bewegten Romgedichts erkennen" (Rehm, 1951: 66-67).

³⁸ [Schiller] rêvait parfois [...] d'un théâtre [...] d'où l'on excluerait les femmes et les enfants et sans doute aussi les hommes d'une éducation incomplète, pour n'admettre que ceux que leur culture rend capables de goûter sans danger les imaginations les plus audacieuses de la fantaisie" (Montargis, 1893: 183)

estos, empeñados en destacar la importancia de la *Versöhnung*, no solo otorgaban la razón al orden universal frente a la *hybris* de los personajes desmedidos —reacios a integrarse a la dinámica del *totum*—, sino que también proclamaban la necesidad de que los individuos demoníacos aprendieran a controlar la atracción hacia las soluciones extremas. Para ellos, el héroe trágico no debía ser un *monstrum per excessum*: la verdad y la virtud no se encuentran en los extremos, sino en una mediación conciliadora; el titán enceguedido tiene que aprender a moderar sus impulsos para hacer de ellos disposiciones virtuosas (Lessing). De tal manera, la armonía “extensiva” de la personalidad conjunta es preferible al desarrollo desmesurado, “intensivo”, de cualidades sueltas, desgajadas de la totalidad del individuo.

En Schiller ocurre algo diverso. Puesto que contempla la realidad mundana como perpetuo caos, reacio a todo orden y en el que es imposible establecer un acuerdo entre felicidad y virtud, Schiller se ve en la necesidad de afianzar una cosmovisión dualista, ratificando la mutua separación entre materia y espíritu y reafirmando la prioridad del segundo por sobre la primera. Esta actitud revela un radicalismo superior al de Corneille, por cuanto supone una aversión frente a los poderes mundanos que el dramaturgo francés estaba lejos de admitir. Si los *erhabene Menschen* schillerianos derrotan al destino, la condición de la victoria se encuentra en la renuncia a toda participación en los intereses terrenos; a eso se debe que la tragedia de Schiller asuma, a menudo, la apariencia de una drástica contienda entre mártires y tiranos, proyectados al rango de posibilidades extremas de realización humana —en la medida en que en unos y otros se encarnan, respectivamente, la más noble elevación espiritual y el más rudo materialismo—. El padecimiento se transforma en puerta de acceso a la glorificación de la esencia suprasensible; cuanto más dura se muestre la oposición de la materia, cuanto más intenso sea el sufrimiento exigido para la consumación del martirio, con tanta mayor magnificencia se destacará la preeminencia moral del elegido: *per aspera ad astra*. Pero si a través del sufrimiento se realiza el pasaje desde el infierno de la existencia mundana hacia un orden trascendental y sublime, resultan manifiestas las correlaciones entre esta cosmovisión y la religiosidad cristiana; Walther Rehm ha subrayado algunas de las afinidades que ligan la “renuncia al mundo” schilleriana con el espiritualismo cristiano: en particular, une a ambos la creencia en que la elevación del hombre sobre la realidad mundana no es consecuencia de una lucha activa con el destino, sino de la resignada aceptación de la fatalidad y de la confianza en una armonía supraterrena. El santo que proclama que su reino no es de este mundo ha dejado atrás a los héroes del paganismo, cuyas luchas tenían por objeto la transformación de una realidad finita; lo propio ocurre con el héroe schilleriano: “Er erhob sich über den vom Schicksal entgegengetürmten, aber bezwungenen Lebensstoff als ein neuer Märtyrer, er war nicht mehr ein weltlicher, realistischer, sondern ein geistlicher, idealistischer Held, ein Streiter der ‘feurig beherzigten Vernunftidee’” (Rehm, 1951: 87-88). Pero si la suspensión de todo interés profano y la atrofia del instinto de conservación representan el grado más alto de realización de las potencialidades humanas, puede comprenderse la fascinación de Schiller frente al martirio, sobre todo cuando se piensa que solo para el mártir la devoción por la idea constituye el fundamento de la extinción física. Una ostensible muestra de las simpatías schillerianas por la *mortificatio* propiciada por el cristianismo es,

según Rehm, el primer esbozo de *Die Malteser* (1788-1803); allí, el autor de *Über tragische Kunst* declara que la fuente de la ilimitada grandeza de los cruzados, y aquello que autoriza a colocarlos por encima de los antiguos, está en el ardiente impulso que los llevó a relegar los intereses mundanos para entregarse a la defensa de una incorpórea *Vernunftidee*. Pero aun cuando los caballeros cristianos supieron entregarse, con inigualado ardor, a la defensa de sus ideales sublimes, eso no debe conducirnos a ver en ellos a la más noble humanidad, ya que la razón de su sacrificio no estaba fundada en un desinteresado respeto por la ley moral, sino en la esperanza de salvación:

Diejenige Idee der Unsterblichkeit also, wobei die Sinnlichkeit gewissermaßen noch ihre Rechnung findet [...], kann gar nichts dazu beitragen, die Vorstellung zu einem erhabenen Gegenstand zu machen. Vielmehr muß diese Idee nur gleichsam im Hintergrund stehen, um bloß der Sinnlichkeit zu Hilfe zu kommen, wenn diese sich allen Schrecknissen der Vernichtung trost- und wehrlos bloßgestellt fühlte und unter diesem heftigen Angriff zu erliegen drohte. Wird diese Idee der Unsterblichkeit aber die herrschende im Gemüt, so verliert der Tod das Furchtbare und das Erhabene schwindet (Schiller, 1905: XII, 305).

Las objeciones de Schiller son explicables: si la fe en la inmortalidad personal llegase a anular el temor ante la muerte, se disgregaría la tensión que se requiere para el surgimiento de lo sublime: la barrera impuesta por el mundo sensible no sería lo bastante considerable como para que el hombre necesitara expandir al máximo sus potencialidades en el esfuerzo de sobrepasarla. El esquema hasta aquí trazado se altera a partir del “viraje realista” a partir del cual la dramaturgia de Schiller se orienta cada vez más hacia una integración de lo mundano. En el fragmentario *Demetrius* se encuentra el exponente más nítido de esa alteración; tal como declara Brinkmann, “Als der äußerste Punkt dieser Entwicklung zum ‘Realistischen’ hin [...] wird der *Demetrius* angesehen [...] in der Tat läßt sich [...] eine innerweltliche, geschichtliche und schicksalhafte Tragik, in der die Macht der Idee und der Freiheit gebrochen, ja unwirksam zu sein scheint, sehen” (Brinkmann, 1958: 366). Wolfgang Binder señala que la tentativa realizada en *Demetrius* para restituir las ideas al interior de la realidad tangible lleva aparejada un empeño en restituir la unidad del ser humano³⁹; en esa obra tardía se encuentra también uno de los más sugestivos ensayos efectuados por Schiller para trascender la oposición entre lo bello y lo sublime. Del propio personaje se dice que, en sus acciones, muestra “[...] eine erhabne Naivetät, welche ihm gleich die Herzen gewinnt” (cit. Binder, 1976: 189). La unión de la bella ingenuidad y de la sentimental *sublimitas* apunta a una superación de las antítesis; en tal sentido, advierte Schulz:

Demetrius ist ein naiver Charakter, und Schiller nimmt sich hier die Freiheit, diese Naivität als erhaben aufzufassen, indem er – anders als in seiner [...] Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* – wie ehemals Mendelssohn das Naive und das Erhabene sich überschneiden läßt. Erhaben ist der Naive aufgrund seiner Überlegenheit, weil er nämlich frei ist von irgendwelchen inneren Zwiespälten, aber auch in seiner Unschuld die moralisch zweifelhaften Gesinnungen und Haltungen seiner Mitmenschen überträgt (Schulz, 1988: 316).

Aquí, Schiller propone un estadio en que es trascendido el dualismo entre lo bello y lo sublime, entre la realidad trascendente y la mundana. Pero también entre la plasmación dramática y la épica: porque, a partir de la colaboración con Goethe, comienza a desarrollarse en Schiller la tendencia hacia la superación de esa anti-

³⁹ “Die Idee ist verschwunden, nicht aus der Welt, aber sozusagen in sie. Die Person lebt nicht mehr im Konflikt zwischen Natur und Idee, zwischen physischem Sein und intelligiblem Wesen, sondern in der Einheit einer Existenz, in der diese Gegensätze aufgehoben sind. Der ganze Mensch will das Beste und der ganze Mensch, nicht nur sein Leib, geht am Schicksal zugrunde” (Binder, 1976: 189).

tesis⁴⁰. En lugar de la intensidad, se buscan la moderación y el redondeo; según observa Borchmeyer, cada expresión de desmesura debe encontrar su contrapeso en un elemento nivelador, que retrotrae a los espectadores (como en la acción épica) a las condiciones de la vida ordinaria:

Besonders wichtig sind Schiller die dramatischen Mittel, durch welche die Affektregung des Zuschauers kathartisch ausgeglichen werden kann: Sentenzen, handlungsunterbrechende und so affekteindämmende Reflexion u.ä. oder das Organ des Chors, das er in der Vorrede zur *Braut von Messina* durch die Tendenz rechtfertigen wird, die 'Gewalt der Affekte' zu brechen. Diese Mittel der Affektkontrolle und -verwindung sind für Schiller spezifisch epischer Provenienz; davon wird im Zusammenhang mit seiner Theorie der wechselseitigen Annäherung von Tragödie und Epopöe aneinander (im Briefwechsel mit Goethe) noch einmal die Rede sein (Borchmeyer, 1994: 238).

Es este el punto en que el arte y el pensamiento de Schiller parecen trascender sus habituales limitaciones: continuando los conatos dialécticos de Winckelmann y Herder, pero apuntando, fundamentalmente, a la estética hegeliana.

6. *Politische Abstinenz*: influencias de 'Longino' y de Séneca en la estética schilleriana

En el capítulo dedicado a Baumgarten habíamos indicado que el surgimiento de la *sublimitas* había ejercido un poderoso influjo en el proceso de corrupción del *ars persuasionis*. También señalamos que la respuesta de 'Longino' frente a esta realidad había consistido en una drástica retirada de la *vita activa*: convencido de la depravación ética y cultural de la sociedad contemporánea, el autor del *De sublimitate* prefiere distanciarse de la realidad material, buscando refugio en un ámbito trascendente, al que solo es posible acceder a través de la poesía elevada. La sublimidad supone, entonces, la huida del *bíos politikós*, el abandono de los ideales comunicativos y la reclusión en un arte autónomo, sustraído a las disonancias de la realidad social. Salvando las distancias —que, por cierto, no dejan de ser importantes— podría decirse que ciertas propuestas de Schiller se encuentran próximas a las de 'Longino'. La determinación de encontrar en la experiencia artística la respuesta a la crisis moral, une al teórico antiguo con el autor de la *Ästhetische Erziehung*; también es común a ambos el designio de despolitizar la retórica y la literatura, convirtiéndolas en experiencias privadas. El anhelo de abstinencia política es un componente innegable del pensamiento de Schiller; sin embargo (y aun dejando de lado el hecho palmario de que la más absoluta renuncia a participar constituye *per se* una actitud política), también sería errado negar que la teoría estética schilleriana abunda en pronunciamientos preñados de alcan- ces sociales, cuya realización se habría de cumplir en posteriores pensadores. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, con el contraste (inspirado en Herder, tanto como en Ferguson y en los sensualistas ingleses) entre la plenitud del carácter griego y la fragmentariedad de los hombres modernos. Ya dijimos que esas reflexio- nes schillerianas estaban marcadas por un idealismo que restaba efectividad a los conatos materialistas; sin embargo, el contraste entre griegos y modernos, tal como Schiller lo formula, representa un aporte significa- tivo:

⁴⁰ Lukács se ha encargado de destacar este aspecto de la obra crítica schilleriana, y ha visto en él un resultado del contacto con las obras goetheanas (Cf. Lukács, 1947: 60).

Ich verkenne nicht die Vorzüge, welche das gegenwärtige Geschlecht, als Einheit betrachtet und auf der Waage des Verstandes, vor dem besten in der Vorwelt behaupten mag; aber in geschlossenen Gliedern muß es den Wettkampf beginnen und das Ganze mit dem Ganzen sich messen. Welcher einzelne Neuere tritt heraus, Mann gegen Mann mit dem einzelnen Athenienser um den Preis der Menschheit zu streiten? [...] Die Kultur selbst war es, welche der neuem Menschheit diese Wunde schlug. Sobald auf der einen Seite die erweiterte Erfahrung und das bestimmtere Denken eine schärfere Scheidung der Wissenschaften, auf der andern das verwickeltere Uhrwerk der Staaten eine strengere Absonderung der Stände und Geschäfte notwendig machte, so zerriß auch der innere Bund der menschlichen Natur, und ein verderblicher Streit entzweite ihre harmonischen Kräfte. Der intuitive und der spekulative Verstand verteilten sich jetzt feindlich gesinnt auf ihren verschiedenen Feldern, deren Grenzen sie jetzt anfangen mit Mißtrauen und Eifersucht zu bewachen, und mit der Sphäre, auf die man seine Wirksamkeit einschränkt, hat man sich auch in sich selbst einen Herrn gegeben, der nicht selten mit Unterdrückung der übrigen Anlagen zu endigen pflegt⁴¹.

Schiller consigue captar *las causas sociales* que condicionan las disparidades entre las épocas. Pero el esquema desplegado en la *Ästhetische Erziehung* no se detiene en una confrontación relativista entre la antigüedad y los tiempos más recientes, sino que apunta al rebasamiento de la desintegración, lo que reclama la inevitable superación de la actitud contemplativa. Schiller no extrajo esta conclusión, pero su intuición abrió el camino para el pensamiento de Friedrich Schlegel y Hegel, como también para el Marx de los *Pariser Manuskripte*. Deberíamos recordar que un ingrediente fundamental, aunque con frecuencia desatendido, del pensamiento schilleriano, es la insistencia en que el arte (incluso, o ante todo, el autónomo) debe estar puesto al servicio de una sociedad más humana. En relación con esto, Peter Bürger ha señalado que Schiller, incluso en aquellas instancias en que se atreve a proclamar la autonomía del arte, no deja de atribuir a éste una importante *función social*: la desvinculación en que se encuentra el arte respecto de las ocupaciones prácticas, constituye una condición para el nacimiento de una sociedad en que esté abierta para todos los individuos la realización de sus potencialidades⁴².

Esto nos autoriza a tachar de parciales y, por lo tanto, de desacertadas a aquellas interpretaciones que exageran el “esteticismo” de Schiller, y que, empeñadas en celebrar la teoría de lo sublime como un hito significativo dentro del proceso de autonomización de la esfera estética, pretenden descubrir en ella los inicios de una separación entre literatura y política; de acuerdo con esta versión, habría sido el autor de la *Ästhetische Erziehung* el encargado de liberar a la poesía del estado de dependencia al que se había mantenido hasta entonces sujeta⁴³. Fiel a esta línea interpretativa, Heinz-Gerd Schmitz ha sugerido ver en Schiller la superación del enfrentamiento entre las estéticas sensualistas y las deontológicas: si ambas demandan subordinar el arte a una determinación externa —ya sea la de la realidad empírica o la de los imperativos morales—, “Schiller hingegen versetzt ihn zurück in den Bereich, aus dem heraus er seine geistesgeschichtliche Wirkung überhaupt erst hat entfalten können, i.e. in die Sphäre einer entpolitisierten Rhetorik, in welche er durch Pseudo-Longinus geraten ist” (Schmitz, 1992: 112). Si, en connivencia con los ideales republicanos, la antigüedad había

⁴¹ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. En: *Sämtliche Werke*. Fünfter Band: 570-669; aquí: 583 [6. Brief].

⁴² Cf. la sección “Die Autonomie der Kunst in der Ästhetik von Kant und Schiller” en Bürger, 1974: 57-63.

señalado la persuasión como función primaria de la retórica, 'Longino' proyecta desarrollar el interés en el discurso poético como hecho autónomo, libre de conexión con la realidad externa. Resuelto a encarar las condiciones de servidumbre que han hecho posible el nacimiento de una *entpolisierte Rhetorik*, Schmitz ensalza el concepto de arte autónomo como un insigne resultado de política tiránica; para ello, se apresta a colocar en pie de igualdad la situación política de la Roma posterior a la república con la ausencia de *Öffentlichkeit* propia de la Alemania de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Es sugestivo el paralelo que establece Schmitz —con el fin de sustentar su teoría de que “die Kunst mit der Politik nichts zu schaffen haben kann” (Schmitz, 1992: 94)— entre el estoicismo de Séneca y la *eudämonologische Ästhetik* de Schiller: la convicción del escritor antiguo de que la ausencia de libertad política suministra una base adecuada para la obtención de la autonomía interior, constituiría el anticipo de la teoría schilleriana de lo sublime, con su énfasis sobre los efectos espiritualmente provechosos del padecimiento físico y la injusticia social:

Die Wendung, welche Seneca der tradierten stoischen Philosophie gibt, ist durch eine Privatisierung und damit auch eine eigentümliche Verkehrung des Glücksbegriffs gekennzeichnet. Diese kommt dadurch zustande, daß die gesamte Sphäre der *vita activa* und damit auch der Bereich des Politischen zugunsten eines kontemplativen Lebens verworfen wird. Denn nur so sei die *tranquillitas animi*, i.e., das *sumimum bonum*, zu erreichen. Die Ruhe der Seele und damit ihre Erhabenheit zeigt sich aber gerade nicht in Zuständen des Glücks, sondern erst dann, wenn man den Widrigkeiten des menschlichen Lebens ausgesetzt ist: ‘*calamitas uirtutis occasio est*’ (Schmitz, 1992: 94).

La argumentación es simplista: las instituciones democráticas habrán podido proveer un terreno adecuado para el florecimiento de la elocuencia, pero la virtud más sublime solo prospera merced al despotismo político. La misión de Schiller ha consistido en estetizar esta variedad del estoicismo, haciendo de la filosofía apolítica de Séneca el basamento para la gestación del arte sublime. La obra artística ideal, cuyo mérito radica en su perfección intrínseca, es producto del totalitarismo político; la clausura de todas las posibilidades de intervención en la *res pública* permite que el genio, desdeñoso de la vida activa, se abisme en la ardua invención de su obra. Retirado de las estridencias de la historia, el poema se presenta como liberación de los problemas sociales, no como parte de ellos:

Er [=Schiller] schickt sich zu einer Rettung an, indem er die Ästhetik qua Erziehung politisch zu machen versucht, und entdeckt dabei doch nichts anderes als eine autarke Welt der Kunst, die sich schlechterdings nicht instrumentalisieren läßt. Seine Reise endet in einem ästhetisch anverwandelten *bios theoretikos*, in der eigengesetzlichen Welt der spielenden Kontemplation des Schönen (Schmitz, 1992: 109).

La referencia a la rebeldía del poema frente a toda instrumentalización resulta paradójica, sobre todo cuando se piensa que —como ha demostrado Eagleton— la conversión de la obra literaria en un instrumento autosuficiente constituye un paso decisivo hacia su plena cosificación⁴⁴. Transmutado en fetiche, el poema puede

⁴³ Junto a la interpretación de Schmitz —de la que nos ocuparemos en lo que sigue— deberíamos colocar a la de Renate Homann, para quien la teoría schilleriana de la sublimidad trágica representa una superación de la catarsis aristotélica y del moralismo gottschediano (Homann, 1977: 68).

⁴⁴ Eagleton subraya el nexo entre la autonomización del arte y la constitución de la estética como disciplina independiente, y su vinculación con el desarrollo de la forma mercancía: “The emergence of the aesthetic as a theoretical category is closely bound up with the material process by which cultural production, at an early stage of bourgeois society, becomes ‘autonomous’ [...] Once artefacts become commodities in the market place, they exist for nothing in particular, and can consequently be rationalized, ideologically speaking, as existing entirely and gloriously for themselves. It is this notion of autonomy or self-referentiality which the new discourse of aesthetics is centrally concerned to elaborate [...] It is not only [...]”

doblegarse ante los imperativos de la sociedad mercantil: así como el capitalismo reifica las mercancías, presentando los caracteres sociales del trabajo humano como cualidades objetivas de las cosas, independientes de las instancias de producción y consumo, así también la estética autónoma genera una imagen cosista de la obra literaria, que lleva a aislar a esta de los artistas y del público. La autonomía artística y la estética autónoma suponen un apartamiento de la tradición y de la sociedad vivas; la ausencia de tradición y de opinión pública, esas expresiones de la *deutsche Misère* ante las cuales han levantado sus protestas Herder y Goethe, es presentada, no ya como debilidad, sino como signo de preeminencia. Que una construcción semejante se encuentra al servicio de esa forma encubierta, sublimada, de servidumbre exigida por la sociedad burguesa, es algo que ya Heine puso de manifiesto en *Die romantische Schule* (1833):

Für die Kunst wird jetzt in Deutschland alles Mögliche gethan, namentlich in Preussen. Die Museen strahlen in sinnreicher Farbenlust, die Orchester rauschen, die Tänzerinnen springen ihre süssesten Entrechats, mit tausend und eine Novelle wird das Publikum ergötzt, und es blüht wieder die Theaterkritik. Justin erzählt in seinen Geschichten: Als Cyrus die Revolte der Lydier gestillt hatte, wusste er den störrigen, freyheitsüchtigen Geist derselben nur dadurch zu bezähmen, dass er ihnen befahl, schöne Künste und sonstige lustige Dinge zu treiben. Von lydischen Emeuten war seitdem nicht mehr die Rede, desto berühmter aber wurden lydische Restaurateure, Kuppler und Artisten (Heine, 1979: 179-180).

Pero no basta con insistir sobre las deficiencias de una interpretación ahistórica y aislada de las condiciones sociales como la que Schmitz propone; habría que considerar también la medida en que estos juicios se adecuan al pensamiento de Schiller. Encontramos ilegítimo caracterizar la estética schilleriana como una enérgica apología de un arte totalmente apolítico, sobre todo cuando su objeto no es recusar la posibilidad de que la poesía ejerza un efecto moral e incluso político sobre la sociedad, *sino negar que ese efecto se realice en forma directa, inmediata*. Si los sueños que concibe la sensibilidad estética constituyen ilusiones carentes de realidad, nada impide que la moralidad se ocupe de llevar a la práctica las quimeras que la imaginación engendra; la estrategia es semejante a la que adopta Goethe en el "Nachlese zu Aristoteles' Poetik" para impugnar las interpretaciones y usos mecánicos de la catarsis. Esto concede al arte un valor utópico; si no atendiéramos a ello, no podríamos entender, por ejemplo, las invitaciones formuladas en la introducción a *Die Braut von Messina* para que el dramaturgo restablezca a través del coro las condiciones de publicidad existentes en la antigüedad, y momentáneamente perdidas bajo la sociedad burguesa:

Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläste wieder aufthun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen (Schiller, 1959: 2, 820).

that art is thereby conveniently sequestered from all other social practices, to become an isolated enclave within which the dominant social order can find an idealized refuge from its own actual values of competitiveness, exploitation and material possessiveness. It is also, rather more subtly, that the idea of autonomy -of a mode of being which is entirely self-regulating and self-determining- provides the middle class with just the ideological model of subjectivity it requires for its material operations" (Eagleton, 1991: 8-9).

La imaginación del artista permite establecer unas condiciones que solo a través de la praxis política será factible reconstituir. No parece sencillo conciliar estos enunciados con la aversión frente a los ideales comunicativos proclamada por Schmitz; tampoco con la creencia de este en que la evolución de Schiller conduce a una *politische Abstinenz*. Ya dijimos que el desarrollo del escritor alemán no puede ser explicado a partir de esquemas unilineales, más aun cuando la praxis dramática lo condujo a un drástico abandono de las posiciones reflejadas en los escritos teóricos.

Según ha podido verse, la porción más significativa de las ideas de Schiller en torno a la *sublimitas* permanecen encerradas dentro de los límites del espiritualismo; lo esencial, a la hora de determinar su posición específica en la evolución de las teorías alemanas de la sublimidad, es observar aquella oscilación, sobre la que insistimos, entre la cosmovisión dualista, de raíces kantianas, y los conatos de una teoría de signo diverso, empeñada en hallar una resolución dialéctica para el enfrentamiento de contrarios. Más tarde veremos efectivizarse estas promesas de mediación entre opuestos sugeridas por la estética schilleriana en el Friedrich Schlegel de *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-6) y de los *Philosophische Lebrjahre* (1796-1806) y, fundamentalmente, en la estética hegeliana.

CAPÍTULO XI

ARISTOCRATISMO ESTÉTICO Y RECUSACIÓN

DE LOS IDEALES COMUNICATIVOS :

LO SUBLIME EN LA POÉTICA DEL ROMANTICISMO DE JENA

1. La imagen del artista como 'héroe sublime'

En varias oportunidades hemos subrayado que las teorías espiritualistas de lo sublime (a pesar su confianza en que el arte elevado prescinde de las condiciones sociales y, más aun, enfrentarse tenazmente a ellas) suelen representar una justificación de la *deutsche Misère*: al negar toda posibilidad de acción en el ámbito terreno, y al proyectar los ideales hacia una realidad trascendente, dichas estéticas escapan de la miseria real refugiándose en la miseria sublimada¹. Quizás ningún movimiento se ha adherido más abiertamente a semejante estrategia que el Romanticismo de Jena; hecho que no se manifiesta solo en el alejamiento de la poesía respecto de la cotidianidad y de la *vita activa*, sino también en una interpretación del "destino" del escritor en cuanto encarnación de la *sublimitas*, en oposición al materialismo de los filisteos. El propósito de los románticos (y aquí, como en otros planos, es Novalis el que adopta la actitud más extrema) no es alterar *prácticamente* la incomunicación del escritor, sino glorificarla y sublimarla; convertirla en prueba de la elevación del artista frente a la masa de los profanos. Esto no solo justifica la profusión de oposiciones dualistas a las que recurre la crítica romántica para dar cuenta de la poesía y el arte —divisiones que insisten en oponer una realidad terrena a otra trascendente, "sublime": *Objektiv/Interessant, Anschauung/Idee, Eklektizismus/Mystizismus, Lieb/Recht, Nützlich/Göttlich*—; también explica que el descontento ante la ausencia de un público real, haya enderezado a la escuela de Jena a la creación de una comunidad ideal, contrapuesta a la empírica tal como la sublimidad se opone a la mundana belleza. En los suizos y en Pyra habíamos advertido el designio de constituir la comunidad de creyentes como pequeño mundo autosuficiente y sustraído al materialismo del mundo profano; a diferencia de los *Freundschaftszirkel* propiciados por la *Empfindsamkeit* europea, el culto pietista de la subjetividad aspiraba a crear reducidas islas de individuos sublimes y —por tanto— libres de toda propensión hacia las ambiciones seculares. En los románticos, no se trata en primera instancia de crear una agrupación de los creyentes², pero sí de nuclear a los artistas aislándolos de toda contaminación con el ámbito profano; de ahí que no solo se hayan visto a sí mismos como una intelectualidad desarraigada, sino que

¹ Engels se ha referido, en *Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa*, a la tendencia de ciertos intelectuales y escritores idealistas alemanes —el caso paradigmático sería Schiller— a efectuar "die Vertauschung der platten mit der überschwenglichen Misere" (Marx & Engels, 1956: IV, 232).

² No obstante, los miembros del grupo revelan una creciente aproximación al fervor religioso: así, puede verse, por ejemplo, en Friedrich Schlegel, quien, una vez disuelto el cenáculo de Jena, buscó escapar a la soledad incorporándose a comunidades más obviamente emparentadas con la devoción religiosa, como el *Wiener Kreis* reunido en torno al Pater Hofbauer y la *Gemeinde der 'Seelenfreundinnen'*.

también hayan recurrido al mito de la clarividencia del *self-exile* para fundamentar la justeza de sus propios dictámenes sobre la vida social; tal como dice Friedrich Schlegel: “Man kann die menschlichen Dinge nur recht fassen, wenn man frey ist, und gleichsam von außen” (carta a A.W. Schlegel, 19.6.1793, cit. en Heiner, 1971: 100).

La cosmovisión romántica nace como un intento de encontrar una vía de escape a la situación del escritor alemán; de rescatarlo de la soledad a la que había sido condenado por las circunstancias y orientarlo hacia fines conjuntos. El plan de crear una “Iglesia invisible” se alimentó de este ideal: el objetivo era delimitar un espacio público en cuyo interior fuese posible reunir a los literatos y superar el aislamiento. En los románticos es posible identificar un desvelo por la realización de ese proyecto, y la busca de un instinto de sociabilidad, de un “espíritu colectivo” se hace visible en las contribuciones al *Athenäum*. Novalis afirma que “[die] Flucht des Gemeingeistes ist Tod” (Novalis, 1960: II, S. 450), y Friedrich Schlegel planteó la necesidad de recrear, gracias a la fundación de una nueva mitología, un *ethos* comparable al que una vez poseyeron los griegos³; lo esencial, como señaló el joven Lukács, era abocarse a la gestación de una *cultura*, dentro de un país en el que nunca se habían dado las condiciones para el florecimiento de una auténtica esfera pública⁴. Y, sin embargo, son esos intentos de instaurar una sustancia comunitaria los que permiten que reluzca con mayor claridad el extremo aislamiento de la generación romántica. La comunidad soñada por los románticos no implicaba tanto un genuino compromiso social como una voluntad de reclusión. Puesto que se pensaba en un círculo de los pensadores y de los poetas, se trataba de encontrar entre estos una armonía interna, sustrayéndolos a las contradicciones de la sociedad global. El punto de partida es una oposición entre la vida ordinaria de las masas y la “vida verdadera” de los elegidos. Si los poetas necesitan agruparse, es para apartarse del *totum* social; el grupo se convierte en una organización hermética, cuya coherencia interna se define por oposición al enemigo externo —puesto que es en tales términos que los románticos observan al resto de la sociedad—. Heiner ha señalado que, en Friedrich Schlegel, la amistad posee una función compensatoria, como *Ersatz* ante la frustración de todos los intentos por obtener un reconocimiento social: “Ohne festen Standort in der damaligen deutschen Gesellschaft suchte Schlegel seine Isolierung als ‘sociological stranger’ in der Freundschaft zu überwinden [...] Angesichts einer als ‘feindlich’ erfahrenen Umwelt rückte die Freundschaft ins Zentrum romantischen Empfindens” (Heiner, 1971: 100). La necesidad de resguardarse de las amenazas o la indiferencia de una realidad hostil determina las estrategias de los románticos:

Der frühromantische Freundeskreis besaß ein ausgeprägtes Gruppenbewußtsein und entwickelte ein starkes Wir-Gefühl. Das bezeugt der ständige Gebrauch von Kollektivbegriffen wie ‘wir’, ‘uns’, die ‘Gleichgesinnten’, die ‘Genossen’. Man fühlte sich als Mitglied eines ‘wahrhaft geweihten Kreises’. Die nicht zum ‘Bund’ der Freunde Gehö-

³ “Es fehlt [...] unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber [...] wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen” (Schlegel, 1967: II, I, 312).

⁴ Cf. Lukács, 1971b: 68-69.

rigen waren 'Fremde' und 'Feinde'. Ihre Versuche, sich in den Kreis 'einzuschleichen', wurden mit vereinten Kräften abgewehrt (Heiner, 1971: 101).

La búsqueda de fraternización es la contraparte del aislamiento; no en vano la experimentación con la "escritura colectiva" ha ido acompañada, en los diferentes números del *Athenäum*, por una actitud desafiante hacia los lectores –gesto en el que se ha visto la premonición de una disposición característica de las posteriores vanguardias⁵. El convencimiento en la propia superioridad frente a la medianía de los "hombres comunes" explica el lugar preeminente en que los miembros de la escuela buscaron colocarse a sí mismos. Su instancia respecto del público debe ser trascendental; su función, pedagógica y paternalista; incapaz de mezclarse con los *Spießbürger*, el poeta romántico asume, sin embargo, oficios de educador; elevado por encima de sus semejantes (ya que, en palabras de Novalis, "Der Künstler steht auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piedestal", Novalis, 1905: II, § 35, 326) representa el eje en torno al cual se congrega el conjunto de la comunidad. En la medida en que al hablar del público no aludían a una realidad existente, sino a un *desideratum*⁶, los románticos –a quienes disgustaban en igual medida el mecenazgo y las impersonales exigencias del incipiente mercado– buscaban resarcirse de la frialdad de los lectores empíricos entregándose a la fantasía de una comunidad orgánica, donde poetas y críticos ejercieran un irresistible encanto, a la vez que un control despótico sobre la sensibilidad de la turba. Que semejante ideología se encuentra enderezada al establecimiento de una organización jerárquica, autocrática, es algo que puede verse en numerosas declaraciones de los románticos –como en la célebre insinuación de Friedrich Schlegel para que él y su hermano se conviertan en los críticos-dictadores de Alemania⁷. Como la sociedad se halla conformada, de acuerdo con la escuela de Jena, solo por genios y filisteos, puede entenderse que aquella postule la tiránica primacía de los primeros (a quienes F. Schlegel designa como *Brahminen, eine höhere Kaste*, Schlegel, 1967: I, II, 271) por sobre los segundos. La división entre hombres sublimes y mundanos no solo se ve objetivada en la separación, consagrada por F. Schlegel, entre *geistliche* y *weltliche Menschen*, sino también en el pensamiento político de Novalis, con todo su énfasis sobre la necesidad de establecer rigurosas jerarquías entre hombres espirituales y criaturas ordinarias: "Gesellschaftstrieb –escribe Novalis– ist Organisationstrieb. Durch diese geistige Assimilation entsteht oft

⁵ Así, dicen Lacoue-Labarthe y Nancy, a propósito del *Athenäum*: "A peine six numéros et deux années d'existence [...] un 'niveau' qui n'est pas toujours égal, une certaine arrogance dans le ton [...] la petite insolence des 'avant-gardes' [...] Elle est fondée sur la 'fraternisation' [...] Et la fraternisation, cela signifie, à la limite, l'écriture collective: 'Nous n'acceptons des contributions étrangères que lorsque nous croyons pouvoir les assumer comme les nôtres [...]' (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978: 18; los subrayados son nuestros).

⁶ A la pregunta de qué debe entenderse por *público*, responde en una ocasión F. Schlegel: "Publikum ist gar keine Sache, sondern eine Gedanke, ein Postulat, wie Kirche" (Schlegel, 1956: § 35, 8). Difícilmente pueda pensarse una expresión más clara de la falta de arraigo social y del carácter enérgicamente idealista de la escuela romántica.

⁷ En vista de tales evidencias, nos parece totalmente errada la hipótesis de Lacoue-Labarthe y Nancy, quienes pretenden advertir una analogía entre el cenáculo romántico y el funcionamiento marginal y secreto de los grupos jacobinos: "[...] le groupe [...] n'est pas du tout un 'comité' de revue [...] ce n'est pas non plus, simplement, un cercle d'amis [...] ou un 'cénacle' d'intellectuels. mais plutôt une espèce de 'cellule' marginale (sinon tout à fait clandestine), comme le noyau d'une organisation appelée à se développer en 'réseau' et le modèle d'une pratique de vie nouvelle. Friedrich [...] caressera [...] l'utopie d'une 'alliance' ou d'une 'ligue' des artistes dont l'*Athenäum* eût constitué l'embryon et qui se fût organisée à la manière des sectes plus ou moins 'maçonniques', dont on sait l'importance dans la divulgation des idées et la lutte politique dans l'Allemagne contemporaine de la Révolution" (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978: 16-17).

aus gemeinen Bestandtheilen eine gute Gesellschaft um einen geistvollen Menschen her” (Novalis, 1960: II, § 59, 436). Enfrentados con la indiferencia de una comunidad hostil, los *geistvolle Menschen* de Jena buscan vengarse de la frustración real a través de una construcción imaginaria, procurando hallar una resolución ficticia para los conflictos reales y amparándose en una actitud de vindicativo encarnizamiento, que no deja de asemejarse a una inversión de aquella estrategia ideológica a la que Jameson designa como *ressentiment*⁸. El “sublime” poeta romántico –único capaz de elevarse hasta la vida auténtica– relega a los hombres corrientes a una cotidianidad pasiva e inesencial:

Unser Alltagsleben besteht aus lauter erhaltenden, immer wiederkehrenden Verrichtungen. Dieser Zirkel von Gewohnheiten ist nur Mittel zu einem Hauptmittel, unserm irdischen Dasein überhaupt [...] Philister leben nur ein Alltagsleben. Das Hauptmittel scheint ihr einziger Zweck zu sein. Sie tun das alles, um des irdischen willen, wie es scheint und nach ihren eignen Äußerungen scheinen muss. Poesie mischen sie nur zur Notdurft unter, weil sie nun einmal an eine gewisse Unterbrechung ihres täglichen Laufs gewöhnt sind [...] Ihre *parties de plaisir* müssen konventionell, gewöhnlich, modisch sein, aber auch ihr Vergnügen verarbeiten sie, wie alles, mühsam und förmlich (Novalis, 1960: II, § 77, 446).

La crítica de la vida manipulada del filisteo puede ser acertada, pero la situación particular no solo es expuesta como realidad inmodificable, sino que es identificada con el destino de la sociedad en general, una vez excluidos los artistas románticos. Pero hay en esta caracterización otro elemento en el que conviene detenerse: lo que en verdad se desprecia en los filisteos es su materialismo, su amor por la existencia terrena, y por ello censura Novalis en aquellos la falta de “instinto poético”; la cuestión recibe mejor luz cuando se lee que “Die schlechtesten unter ihnen sind die revolutionären Philister, wozu auch der Hefen der fortgehenden Köpfe, die habsüchtige Rasse gehört” (Novalis, 1960: II, § 77, 448). El *magischer Idealismus* novalisiano es correlato de una cosmovisión dotada de férrea consistencia: el desprecio de la vida cotidiana y los “hombres corrientes” se avienen con el aborrecimiento de la realidad externa:

Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. jetzt scheint es uns freilich inwendich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr geniessen als je, denn unser Geist hat entbehrt (Novalis, 1960: II, § 16, 418).

Si una realidad puramente pensada, “positiva”, es drásticamente contrapuesta al mundo existente, se entiende que la misión del hombre en la tierra se reduzca a una búsqueda de la interioridad; la odisea del espíritu en la realidad exterior –en busca de la flor azul o de Rosenblütchen– es un sinuoso rodeo que concluye en un retorno a la patria. La más noble actividad se reduce a un sondeo de la propia interioridad, el cual ha de permitir la forma más alta de negación y, por tanto, de dominio de la realidad externa: “Alles –dice Novalis– scheint auf uns herein zu strömen, weil wir nicht heraus strömen. Wir sind negativ, weil wir wollen – je positiver wir werden, desto negativer wird die Welt um uns her – bis am Ende keine Negation mehr seyn wird –

⁸ Según Jameson, el *ressentiment* es atribuido por los defensores del *status quo* a las clases inferiores, con el fin de presentar la rebeldía de los dominados como el resultado de un mero rencor visceral, antes que de la percepción de una injusticia objetiva (Cf. Jameson, 1991: 201-202). Desde una postura conservadora, los románticos asumen la defensa de la “sociedad orgánica” colocándose a sí mismos en la posición del *fâché* por oposición al *totum social*.

⁹ Empleamos el término en el sentido que le concede el joven Hegel, y que desarrollaremos en el capítulo correspondiente.

sondern wir alles im Allem sind" (Novalis, 1905: II, § 245, 369). Hay que poner de relieve la vinculación de este aspecto del pensamiento romántico con la situación contemporánea del poeta y el literato: retirados del mundo objetivo, estos se veían limitados a sus realidades anímicas, rigurosamente subjetivas. De ahí que, para Novalis, la poesía deba actuar desde afuera hacia adentro, deba conducir a una profundización de la individualidad: "Poesie ist *Darstellung* des Gemüts – der innern Welt in ihrer Gesamtheit. Schon ihr Medium, die Worte, deuten es an, denn sie sind ja die äußere Offenbarung jenes innern Kraftreichs" (Novalis, 1905: III, § 244, 317). Semejante concepción del lenguaje poético, irracionalista y adversa a todo ideal comunicativo, tenía que recaer en aquel pensamiento tautológico que había caracterizado al racionalismo burgués; a la hora de definir la poesía, dice Novalis: "Es giebt einen speciellen Sinn für Poesie – eine poetische Stimmung in uns. Die Poesie ist durchaus personell und darum unbeschreiblich und indefinissabel. Wer es nicht unmittelbar weiß und fühlt, was Poesie ist, dem läßt sich kein Begriff davon beybringen. Poesie ist Poesie" (Novalis, 1905: III, § 440, 349). Si se ha reprochado al pensamiento lógico-matemático negar en una fórmula abstracta las diferencias cualitativas, escamoteando las peculiaridades de las cosas tras una identidad meramente cuantitativa¹⁰, cabe decir que también el irracionalismo romántico (al promover la certeza inmediata y los métodos intuitivos) conduce al laberinto de las expresiones tautológicas. Esto subraya, detrás del aparente antagonismo, los rasgos comunes entre el racionalismo burgués y su presunto enemigo, el romanticismo antiilustrado – poniendo, a la vez, de relieve, las connivencias entre la presión identificatoria del pensamiento logicista y la rebelión de la naturaleza-. Recordemos que la filosofía de la escuela de Jena impugna el pensamiento discursivo porque ve en él la fuente de una diferenciación respecto de la naturaleza, y que para Novalis el fin de la historia consiste en un retorno del hombre a la naturaleza, y de esta a la divinidad. Pero si el *télos* de la historia se encuentra en la disolución de las diferencias cualitativas establecidas por el pensamiento, y en la identificación con la naturaleza primigenia, ha hecho bien Hegel en señalar, en contra de Schelling, que semejante construcción concluye en la noche oscura del relativismo, en la tautología:

Irgend ein Daseyn, wie es im Absoluten ist, betrachten, besteht hier in nichts anderem, als daß davon gesagt wird, es sey zwar jetzt von ihm gesprochen worden, als von einem Etwas, im Absoluten, dem $A=A$; jedoch gebe es dergleichen gar nicht, sondern darin sey alles Eins. Dieß eine Wissen, daß im Absoluten Alles gleich ist, der unterscheidenden und erfüllten oder Erfüllung suchenden und fordernden Erkenntniß entgegenzusetzen, – oder sein *Absolutes* für die Nacht auszugeben, worin, wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind, ist die Naivität der Leere an Erkenntniß (Hegel, 1949: 22).

La resolución de la antítesis entre racionalismo ilustrado e irracionalismo romántico solo puede ofrecerla un pensamiento capaz de negar validez al concepto que se aísla, y de buscar una mediación entre los opuestos. Una tal posición superadora apenas si esporádicamente se insinuará, en la escuela romántica, en ciertos plan-

¹⁰ "Das *Wirkliche* ist nicht ein Räumliches, wie es in der Mathematik betrachtet wird; mit solcher Unwirklichkeit, als die Dinge der Mathematik sind [...] In solchem unwirklichen Elemente giebt es denn auch nur unwirkliches Wahres, d.h. fixirte, todte Sätze [...] Auch läuft um jenes Princip und Elements willen – und hierin besteht das Formelle der mathematischen Evidenz – das Wissen an der Linie der *Gleichheit* fort. Denn das Todte, weil es sich nicht selbst bewegt, kommt nicht zu Unterschieden des Wesens, nicht zur wesentlichen Entgegensetzung oder Ungleichheit, daher nicht zur Übergänge des Entgegengesetzten in das Entgegengesetzte, nicht zur qualitativen, immanenten, nicht zur Selbstbewegung" (Hegel, 1949: 42-43).

teos de Friedrich Schlegel que más tarde nos ocuparemos de considerar; en general, los románticos de Jena se han mantenido firmes en la defensa de un pensamiento dialéctico y renuente a aceptar lo no idéntico.

2. La consagración de los *'Erhabne Menschen'*: el sacerdote, el monarca, el poeta

Pero ahora querríamos retrotraernos una vez más a la reluctancia de los románticos ante los ideales comunicativos. Ya en la "Introducción" habíamos detallado algunas de las propiedades que dicha escuela había especificado como distintivas del poeta alemán: entre ellas se hallaban la voluntaria oscuridad, la proclividad a la soledad e introspección, la indiferencia frente a las características y expectativas del público. Lo que se buscaba era convertir la necesidad en virtud, estetizando las condiciones de atraso que habían condenado al escritor al aislamiento; disgustado con la sociedad contemporánea, el poeta romántico se esforzará en abrir una brecha aun más profunda entre él mismo y el público empírico, y bloqueando el establecimiento de una esfera pública con un entusiasmo al menos tan enérgico como el de los propios filisteos¹¹. La impugnación de la retórica, la concepción del poema como jeroglífico, la proclividad por los textos "en clave" (y baste con pensar en *Lucinde*, 1799) son múltiples síntomas de una actitud básica frente al *common reader*. Un claro testimonio de este drástico elitismo lo ofrece *Über die Unverständlichkeit* (1800), donde F. Schlegel responde a las acusaciones levantadas contra la opacidad de sus escritos, atribuyendo la incomprensión a la ineptitud e ignorancia de los propios críticos.¹² A la pregunta: "ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes?", responde Schlegel:

Mich dünkt das Heil der Familien und der Nationen beruhet auf ihr; wenn mich nicht alles trügt, Staaten und Systeme, die künstlichsten Werke der Menschen, oft so künstlich, daß man die Weisheit des Schöpfers nicht genug darin bewundern kann. Eine unglaublich kleine Portion ist zureichend, wenn sie nur unverbrüchlich treu und rein bewahrt wird, und kein frevelnder Verstand es wagen darf, sich der heiligen Grenze zu nähern. Ja das Köstlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt [...] irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahdich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt, nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet? (Schlegel, 1967: II, 370).

Podría plantearse que la reluctancia a volver comprensibles las propias ideas se encuentra arraigada en el horror de F. Schlegel ante la racionalización social, cuyos efectos vulgarizadores y envilecedores para la cultura nunca dejaron de ejercer impresión sobre él. La concomitancia entre los términos *verständlich* – *Verstand* tenía que ser poderosa en un pensador que veía en el intelecto la encarnación de las tendencias impersonales de la sociedad burguesa; Heiner señala que, para Schlegel, "Der Umsturz der alten Ordnung ist [...] die direkte Folge der 'zerstörenden Grundsätze' des 'Verstandes' [...] Schlegels Distanzierung vom Verstand als eines

¹¹ De ahí que Lukács haya visto en la crítica romántica de los filisteos una forma extremada, paroxística de filisteísmo. Cf. Lukács, 1963: 76.

¹² Con razón señala Walzel que las respuestas de Schlegel en dicho artículo tienen, en verdad, raíces anteriores a los tiempos del *Athenäum*: "Unverständlichkeit hat man ihm früh vorgeworfen. Nicht nur die letzten Athenäumsaufsätze, auch die älteren, glänzendsten seiner Essays, insbesondere aber die *Fragmente* hatte man mit dem Rufe 'Unverständlich' totschlagen wollen. Mit beißender Ironie giebt er jetzt seinen Gegnern ihre Beschuldigung zurück. Seine Unverständlichkeit schreibt er ihrem Unverstande zu" (Walzel, s/a: XXXIX).

'mechanischen' und 'abstrakten' Dinges ist [...] eine Distanzierung von arbeitsteiligen und unpersönlichen Produktionsverhältnissen, die sowohl den manuellen wie auch den geistigen Arbeiter in die Rolle eines Fachmanns und Spezialisten drängen" (Heiner, 1971: 110). La respuesta romántica a ese estado de cosas consiste en una rebelión contra el pensamiento discursivo y, con ello, en un repliegue hacia prácticas irracionales, intuitivas, a la vez que a una teoría aristocrática del conocimiento. El genio debe reencantar ese mundo que el racionalismo había vaciado de misterios recurriendo a la fantasía; el entendimiento discursivo representa lo prosaico, lo representativo de los nuevos tiempos, la caída en la inesencialidad:

Der Begriff oder die Erkenntnis ist die Prosa. [...] Die Erkenntnis ist ein Mittel, um wieder zur Nichterkenntnis zu gelangen (vide Instinkt). Die Natur ist unbegreiflich *per se* [...]. Die Philosophie ist die Prosa. [...] So wird alles in der Entfremung Poesie – Poem. *Actio in distans*. Ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten, etc. alles wird romantisch, *quod idem est* – daher ergibt sich unsre urpoetische natur. Poesie der Nacht und Dämmerung (Novalis, 1905: III, § 312, 111).

Para los románticos, todo debe convertirse en poesía: en cuanto la imaginación se imponga sobre la realidad, esta tendrá que adecuarse a la actividad formadora del sujeto. La libertad soberana del espíritu representa la forma más extrema del idealismo, la creencia en que el mundo real es resultado de la voluntad del individuo. Esta libertad para crear un mundo se consigue al precio de relegar al sujeto a una posición contemplativa: el idealismo mágico (tal como lo propone Novalis) es escapismo; incapaz de modificar el mundo existente, el poeta debe crear otro meramente pensado: "Genie ist das Vermögen von eingebildeten Gegenständen, wie von wirklichen zu handeln, und sie auch wie diese zu behandeln" (Novalis, 1960: II, § 21, 420). La otra cara de la actividad productora del espíritu es la capacidad vivencial pasiva, la posibilidad de amalgamar experiencias, una receptividad inaccesible al hombre vulgar: "Wie der Maler mit ganz andern Augen als der gemeine Mensch die sichtbaren Gegenstände sieht – so erfährt auch der Dichter die Begebenheiten der äußeren und inneren Welt auf eine sehr verschiedene Weise vom gewöhnlichen Menschen" (Novalis, 1905: II, § 43, 327).

El concepto de *Stimmung* se relaciona con esta posibilidad de amalgama y armonización. Novalis cree que esa facultad de eliminar disonancias se manifiesta en los planos más diversos. Vimos ya que el ideal de comunidad del romanticismo se basaba en la posibilidad de un borramiento de diferencias particulares a fin de hacer posible la unidad en lo Absoluto; de modo parecido, considera Novalis que la poesía "löst fremdes Dasein in eigenem auf" (Novalis, 1905: III, § 43, 327), y afirma: "Das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse – Die Akustik der Seele ist noch ein dunkles, vielleicht aber sehr wichtiges Feld. Harmonische – oder disharmonische Schwingungen" (Novalis, 1905: III, § 1124, 269). El término *Stimmung* se relaciona con la defensa de toda mezcla y entrecruzamiento, de la disolución de todos los lazos formales en un caos elemental. La eliminación de todos los elementos inarmónicos en la "comunidad de los elegidos" es el correlato de la disolución de las diferencias particulares en lo Absoluto en el plano filosófico, y de la disgregación de las categorías del entendimiento en la teoría del conocimiento. De ahí la insistencia romántica

sobre el *Witz*¹³, en cuanto disolvente universal y germen de disolución de los elementos particulares en el interior del todo: “Witz als Prinzip der Verwandtschaften ist zugleich das *menstruum universale*. Witzige Vermischungen sind z.B. Jude und Kosmopolit, Kindheit und Weisheit, Räuberei und Edelmut, Tugend und Hetäre, Überfluß und Mangel an Urteilkraft in der Naivetät und so fort ins Unendliche” (Novalis, 1960: II, § 57, 434). Esta integración de opuestos apunta a una armonía capaz de trascender las escisiones del hombre contemporáneo, pero solo en forma ficticia. De ahí que el *organon* del *Witz* sea la poesía –ese estado armónico del alma donde todo se embellece; donde, según Novalis, cada cosa encuentra la imagen pertinente, su ambiente y contorno adecuados–; cabe advertir, detrás de esta insistencia en la disolución de los opuestos, el presupuesto social subyacente. El sentido de *Stimmung*, del empeño en anular las disonancias en una armonía universal, coincide con la predilección romántica por la resolución no trágica de situaciones trágicas, y con el propósito de olvidar las diferencias sociales sin anularlas *in re*¹⁴. Puesto que la sociedad contemporánea se ve desgarrada por conflictos, es preciso encontrar una armonía:

Jetzt scheint die vollkommene Demokratie und die Monarchie in einer unauflöselichen Antinomie begriffen zu sein - der Vortheil der Einen durch einen entgegengesetzten Vortheil der Andern aufgewogen zu werden. Das junge Volk steht auf der Seite der ersten, gesetztere Hausväter auf der Seite der zweiten. Absolute Verschiedenheit der Neigungen scheint diese Trennung zu veranlassen. Einer liebt Veränderungen - der Andre nicht. Vielleicht lieben wir alle in gewissen Jahren Revolutionen, freie Concurrenz, Wettkämpfe und dergleichen demokratische Erscheinungen. Aber diese Jahre gehn bei den Meisten vorüber - und wir fühlen uns von einer friedlicheren Welt angezogen, wo eine Centralsonne den Reigen führt, und man lieber Planet wird, als einen zerstörenden Kampf um den Vortanz mitkämpft. Man sei also nur wenigstens politisch, wie religiös, tolerant man nehme nur die Möglichkeit an, daß auch ein vernünftiges Wesen anders incliniren könne als wir. Diese Toleranz führt, wie mich dünkt, allmählig zur erhabenen Ueberzeugung von der Relativität jeder positiven Form - und der wahrhaften Unabhängigkeit eines reifen Geistes von jeder individuellen Form, die ihm nichts als nothwendiges Werkzeug ist. Die Zeit muß kommen, wo politischer Entheism und Pantheism als nothwendige Wechselglieder aufs innigste verbunden sein werden (Novalis, 1960: II, 503).

La armonía novalisiana se resuelve en una apología de la tolerancia y el relativismo, en la que no falta la celebración de “die schönste, poetische, die natürlichste Form [...] – Familienform – Monarchie, – mehrere Herrn – mehrere Familien – ein Herr – eine Familie” (Novalis, 1960: II, 503). Cabe observar que las propuestas novalisianas de armonización pretendían superar los dualismos kantianos; como Herder, Hardenberg aspira a trascender las escisiones kantianas entre realidad empírica y *mundus intelligibilis*, entre los elementos particulares y la universalidad, entre lo humano y lo divino; o, dicho de otro modo, entre belleza y sublimidad. Pero, a diferencia de lo que encontrábamos en Herder, el objetivo no es trascender los dualismos a través de la praxis, sino por vía ideal; la “romantización” no supone un enfrentamiento con los conflictos de la realidad natural y humana, sino el repliegue hacia una esfera imaginaria, en la que no se presentan los desgarramientos peculiares de la vida moderna. No podría ser mayor la distancia que separa a Novalis de Her-

¹³ Según Benjamin, en Friedrich Schlegel el *Witz* aparece como término superador de la antítesis entre la intuición y el pensamiento discursivo (Benjamin, 1991: I-1, 47-48).

¹⁴ Lukács ha puesto agudamente de relieve la relación entre, por un lado, la ‘capacidad vivencial pasiva’ y la búsqueda de armonización propulsadas por los románticos y, por otro, una actitud básicamente quietista y “esteticista” ante la realidad contemporánea; Cf. Lukács, 1971b: 73).

der: baste con recordar que las críticas herderianas a la pasividad de los *Ophtalmiten* encontraban su contrapartida en un elogio del arte plástico, justamente en la medida en que este suponía una relación material y activa con los materiales. Por lo demás, lo que pretende Novalis no es establecer una “estética desde abajo”, dispuesta a partir de la vida orgánica y el mundo material para elevarse, desde allí, hacia la abstracción, sino que busca suprimir el antagonismo entre legislación y discriminación induciendo a los particulares a olvidar las diferencias –sin eliminarlas– y a fundirse en lo Absoluto.

Pero tampoco habría que dejarse confundir por las aparentes semejanzas entre los románticos y Schiller. Ambos niegan con igual énfasis la posibilidad de que la poesía ejerza un efecto moral o político sobre la vida social, y comparten la creencia en la naturaleza “quimérica” de los productos artísticos; sin embargo, debemos recordar que lo que Schiller recusa es la existencia de una efectividad *inmediata* sobre la *vita activa*, pero que sostiene que es posible, o incluso forzoso que la política o la moral se ocupen de hacer realidad las utopías ideadas por los poetas. Distinto es lo que ocurre con los románticos: el designio de estos es retirar a los hombres de la vida activa, confinándolos a una intimidad ascética y mística; el objeto del arte no es preparar a los hombres para una praxis virtuosa, sino alejarlos del ámbito terreno y proyectarlos a lo Absoluto. Si se piensa que para un escritor tan aficionado al misticismo como Novalis, la más leve preocupación por las cuestiones de la vida pública constituye un indicio de corrupción, acaso resulten más explicables sus intentos por identificar las figuras del sacerdote y del poeta¹⁵, sobre la base de la hostilidad de ambos hacia los intereses mundanos¹⁶. Pero también sobre la base de su participación en un rito místico, cuyo ingreso se encuentra abierto para los meros profanos. Al equiparar poesía y religión, los románticos intensifican su aversión por el intelecto [Verstand] y justifican la *Unverständlichkeit* de su enunciado, cuyo sentido solo está a disposición de los iniciados. Pero la proclamada *Entpolitisierung der Poesie* no impide que, a cambio, se afirme una poetización de la política, ya que el perfecto gobernante debe ser, a la vez, sacerdote y poeta. Ecuación comprensible para quien sostiene el carácter ficticio, “teatral”, de los hombres de Estado:

Im Staat ist alles Schauhandlung, das Leben des Volks ist Schauspiel; mithin muß auch der Geist des Volks sichtbar seyn. Dieser sichtbare Geist kommt entweder, wie im tausendjährigen Reiche, ohne unser Zuthun, oder er wird einstimmig durch ein lautes oder stilles Einverständnis gewählt.

Es ist eine unwidersprechliche Thatsache, daß die meisten Fürsten nicht eigentlich Fürsten, sondern gewöhnlich mehr oder minder eine Art von Repräsentanten des Genius ihrer Zeit waren, und die Regierung mehrentheils, wie

¹⁵ Podrían citarse múltiples pasajes en los que se pone de manifiesto esta identidad entre sacerdote y poeta. Lo importante es observar la forma en que Haderberg –sugestionado por la ancestral figura del *vates*, pero fiel, al mismo tiempo, a sus esquemas histórico-filosóficos– presenta a la moderna divergencia entre uno y otro *métier* como un claro estigma de la degradación humana, posterior al término de la ‘edad dorada’. Es, por ende, una magnificencia perdida, pero también una de las metas de la humanidad futura. Cf.: “Dichter und Priester waren im Anfang eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen” (Novalis, 1960: II, § 71, 440).

¹⁶ Cabe observar hasta qué punto la representación del escritor como sacerdote ha llegado a jugar un papel preponderante en la consagración de Novalis como *romantischer Messias*: propiciada por el propio escritor, dicha imagen fue difundida por Tieck y por el F. Schlegel maduro, para convertirse luego en mito a manos de autores tales como Görres, Molitor y Adam Müller. Estos últimos, tal como señala Herbert Uerlings, supieron aprovechar la contraposición novalisiana entre poesía y economía (formulada en la “*Wilhelm Meister-Kritik*”) para sostener una concepción irracionalista y apolítica de la literatura (cf. Uerlings, 1991: 78-81).

billig, in subaltemen Händen sich befand. Ein vollkommener Repräsentant des Genius der Menschheit dürfte leicht der ächte Priester und der Dichter kat' exochên seyn (Novalis, 1960: II, § 76, 446).

Ya nos referimos, al estudiar la poética de Corneille, a la relación existente entre el modelo de la publicidad representativa y la sublimidad estética y moral. Al hablar de “representatividad aristocrática” nos referimos a ese género de publicidad preburgués —analizado por Habermas en *Strukturwandel der Öffentlichkeit*¹⁷— cuyas estructuras de representación rehuyen toda transparencia: el “primer estado” no se erige en representante *del* pueblo, sino que a través de los rituales del protocolo y la *bienséance* pretende instituir *ante* aquel una exhibición de su poderío. Dicho de otro modo: los gobernantes no reflejan los intereses del pueblo ni pertenecen a él; comparecen ante los ojos de la comunidad como una superestructura inalcanzable, “sublime”, ofrecida como espectáculo para la contemplación de la plebe. Las afinidades entre tales estrategias y el concepto clásico de representación teatral están a la vista: en ambos casos, los “espectadores” se ven limitados a observar pasivamente un espectáculo que los fascina y subyuga. Al considerar la sublimidad corneilleana indicamos de qué manera la caracterización del héroe aristocrático como entidad sobrehumana, cualitativamente superior al común de los hombres, contribuía a legitimar ante estos el estatuto de la aristocracia de la espada como clase “naturalmente” dominante: el objetivo era crear un engaño, proyectar un simulacro, presentar ante los ojos de los súbditos una imagen verosímil; en síntesis: una estrategia de estetización. Lo que ocurre en Novalis no es del todo diverso: como la política es trasladada al orden de la ficción¹⁸, el soberano (y sus personalidades cognadas: el sacerdote, el poeta) proyecta ante el pueblo la ilusión de su espiritual preeminencia, con el fin de alejarlo de los intereses mundanos y enderezarlo hacia el fervor religioso. Para ello, debe operar una mixtificación en su propia persona, creando una imagen de sí como autoridad inabordable; refugiado en una altura inaccesible, forja una máscara bajo la cual esconde sus debilidades e incertidumbres, su naturaleza humana y criatural, su inevitable pertenencia al ámbito mundano. En la práctica de tales estrategias, no son sus herramientas la *persuasio* ni el intelecto, sino un sobrenatural poder de sugestión y un irracional carisma. La postergación de los gobernados a la pasividad y a la adoración de la majestad sublime es la contraparte de ese irracionalismo político en el que ha visto Lukács uno de los rasgos más representativos del burocratismo prusiano:

Das Axiom der deutschen Geschichtsschreibung: ‘Männer machen die Geschichte’ ist nur die historisch-methodologische Kehrseite der preußisch-bürokratischen Auffassung vom ‘beschränkten Untertanenverstand’;

¹⁷ “Öffentlichkeit als ein eigener, von einer privaten Sphäre geschiedener Bereich läßt sich für die feudale Gesellschaft des hohen Mittelalters soziologisch, nämlich anhand institutioneller Kriterien, nicht nachweisen. Gleichwohl heißen die Attribute der Herrschaft, etwa das fürstliche Siegel, nicht zufällig ‘öffentlich’; nicht zufällig genießt der englische König ‘publicness’- es besteht nämlich eine öffentliche Repräsentation von Herrschaft. Diese *repräsentative Öffentlichkeit* konstituiert sich nicht als ein sozialer Bereich, als eine Sphäre der Öffentlichkeit, vielmehr ist sie, wenn sich der Terminus darauf übertragen ließe, so etwas wie ein Statusmerkmal [...] Wenn der Landesherr die weltlichen und geistlichen Herren, die Ritter, Prälaten und Städte um sich versammelt [...] dann handelt es sich nicht um eine Delegiertenversammlung, die jemand anderen repräsentiert. Solange der Fürst und seine Landstände das Land ‘sind’, statt es bloß zu vertreten, können sie in einem spezifischen Sinne repräsentieren: sie repräsentieren ihre Herrschaft, statt für das Volk, ‘vor’ dem Volk”. (Habermas, 1962: 19-20; los subrayados son nuestros).

¹⁸ “Der ganze Staat läuft auf Repräsentation hinaus. Die ganze Repräsentation beruht auf einem Gegenwärtigmachen der Nichtgegenwärtigen und so fort - (Wunderkraft der Fiktion)” (Novalis, 1905: III, § 459, 150).

von der Proklamation nach der Schlacht von Jena: 'Ruhe ist die erste Bürgerpflicht'. In beiden Fällen ist es die 'Obrigkeit' allein, die handelt, und zwar auf der Grundlage einer intuitiven Auffassung an sich irrationaler Tatbestände; der gewöhnliche Sterbliche, der 'Massenmensch', der Untertan ist entweder der willenslose Handlager oder das Objekt oder der staunende Betrachter dieser Handlungen der dafür einzig Berufenen (Lukács, 1962: 57). Que el artificio de que disponen las autoridades establecidas para perpetuar la pasividad de los subordinados consiste en ejercer sobre ellos una fascinación hipnótica, es algo que los románticos han llegado a comprender a la perfección¹⁹. El gobernante, como el sacerdote y el poeta, conquistan la voluntad de sus subordinados –anulando su individualidad– gracias a un proceso de *Einfühlung*, en el que apenas tiene ocasión de intervenir la consciencia. (Podemos recordar que, de acuerdo con la retórica latina, el orador diestro en el empleo de la *sublimitas* no es aquel que persuade a su auditorio a través de la solidez de sus argumentos, sino el que apela a sus dotes "naturales", "carismáticas", para ejercer la sugestión.) En esta actitud ante la realidad político-social se encuentra la raíz del culto romántico de lo inconsciente –tan celebrada por una dilatada línea de estudiosos, entre quienes podemos contar a Ricarda Huch, Albert Béguin o H.A. Korff. Para los miembros de la escuela de Jena, la consciencia juega solo un papel subalterno frente al que cumple el irracional inconsciente²⁰. Es oportuno insistir sobre las oposiciones y semejanzas entre esta concepción y la gestada precedentemente por el *norddeutscher Rationalismus*: este había definido a la jerarquía estatal como aquella inaccesible universalidad en la que se unifica y disuelve la multiplicidad de los individuos concretos. De un modo en apariencia análogo, los románticos anuncian la preeminencia de lo universal frente a la insignificancia de los sujetos individuales; solo que la venerada universalidad no se equipara ahora con una logicista *ratio*, sino con lo irracional e inconsciente, con la intuición y el *Gemüt*. Las consecuencias de esta *Weltanschauung* en el plano de la teoría literaria y artística son semejantes a las ya observadas en otros planteos espiritualistas: en primer término, es perceptible –como en Kant y en la producción teórica de Schiller– la elevación de la forma sobre los contenidos; en segunda instancia, las realidades anímicas se sitúan, como ocurría con los suizos y Pyra, sobre la realidad tangible. Ambos componentes pueden verse en la concepción romántica de la alegoría: Korff ha resaltado que la diferencia entre la alegoría clásica y su correlato romántico estriba en que la primera concede una apariencia corpórea, tangible a la ideas subyacentes, en tanto que la *romantische Allegorie* es (tal como lo prescribe la *sublimitas*) inmaterial e informe:

Etwas *Gestaltloses* [...] ist der Sinn der romantischen Allegorie [...] [Sie] ist nicht mehr wie die klassische das Sinnbild von etwas sprachlich-rational Aussprechbarem, sondern vor dem 'Unaussprechlichen', das überhaupt nicht mehr dem Verstande, sondern nur noch dem Gefühl zugänglich ist. Was sie ausdrückt, sind nicht mehr Formen und Kategorien des Geistes, sondern es ist 'der Geist überhaupt' – jenseits und vor allem Formen, in seiner letzten und ursprünglichsten Freiheit, in der noch von keinerlei Formbeschränkung die Rede ist (Korff, 1949: 290).

¹⁹ Podríamos mencionar como ejemplo el *Wiener Kreis* liderado por F. Schlegel luego de la muerte de Pater Hofbauer: verdadero microcosmos del estado monárquico –tal como los románticos lo conciben–, las sesiones del 'Schlegel-Kreis' giraban en torno al "sol central" del crítico, quien trataba de explotar, en el trato con las *Seelenfreundinnen*, sus presuntas habilidades de carismático *Magnetiseur* (cf. Heiner, 1971: 104-105).

²⁰ Es este un presupuesto que los románticos heredan de Fichte, para quien "Die bewußtlose Produktion ist demgemäß der Grund und Kern unseres Bewußtseins, und das Bewußtsein ist nichts Primäres, sondern etwas Sekundäres" (Korff, 1949: 256).

Son fuertes las semejanzas entre estos conceptos y las teorías desplegadas por Breitinger en el *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740); los conceptos se encuentran preñados de futuro, tal como podrá verse en el análisis de Schelling.

3. A.W. Schlegel: recusación de la estética empirista en *Die Kunstlehre*

Impugnación de los ideales comunicativos, disociación entre retórica y poesía, asociación de la literatura con lo incorpóreo y espiritual, subordinación de lo particular bajo la universalidad y de los individuos empíricos bajo un yo trascendente, postergación de la cotidianidad y de los *weltliche Menschen*, glorificación de los hombres sublimes y transformación de la realidad en *Märchen*: la poética romántica parece ofrecer la forma más consecuente de espiritualismo que hasta aquí hayamos considerado. En Kant, y aun más en Schiller, podíamos hallar fluctuantes acercamientos a la estética sensualista, pero pareciera como si los miembros del cenáculo de Jena (y esto vale ante todo para Novalis) fuesen refractarios a los encantos de la gracia terrena. No solo resultan llamativos los intentos por intensificar (apelando a Schelling y Fichte) las tendencias idealistas del pensamiento kantiano; también es sugestiva la reluctancia romántica a la estética empirista. Esto lo muestran las recriminaciones de A.W. Schlegel contra la *Philosophical Inquiry* (1757) burkeana. El autor de la *Kunstlehre* (1798; publ. en 1911) no dirige sus críticas contra los aspectos clasistas y sexistas en el pensamiento del escritor irlandés, ni contra la defensa tradicionalista y aristocratizante de la comunidad orgánica, sino contra el intento de enraizar las categorías estéticas en la estructura de la sensorialidad humana. Enemigo de la poética aristotélica, Schlegel da muestras de fastidio frente a la propensión de Burke a adaptar para sus propios fines la teoría mimética:

Es wäre demnach billig, daß man sich in den Apotheken, unter so vielen anderen Artikeln, auch das Erhabene anschaffte, damit ein Arzt nötigenfalls ein poetisches Dekokt davon verschreiben könnte. Allein da das Ansehen der Purganzen mit dem Glauben an Verstopfungen überhaupt abgenommen hat, so ließe auch das Erhabene, das ja bloß eine Art vornehmer Purganz sein soll, Gefahr, ebenfalls aus der Mode zu kommen (Schlegel, 1963: 58).

Puesto que Burke hace derivar la receptividad para lo bello y lo sublime del instinto animal y las afecciones corporales, se pregunta A.W. Schlegel cómo ha de justificarse la impotencia de las bestias para experimentar la belleza. No menos vaga e incierta es la convicción de Schlegel en la imposibilidad de una estética empirista, en la medida en que “der konsequente Empirismus immer in Hypothesen endigt, die über alle Erfahrung hinausliegen” (Schlegel, 1963: 58). En la *Kunstlehre* no solo son censurados los defensores del empirismo por una claudicación ante los deseos de los sentidos y por la voluntad de degradar el arte a la condición de un goce sensible (“Im Grunde sind alle, welche die Kunst als bloßen Sinnengenuß und Raffinement des Luxus betrachten, praktische Anhänger dieser Lehre”, Schlegel, 1963: 55)²¹, sino que se destaca la inconsistencia y heteronomía de sus teorías: se pone de relieve la necesidad en que se encuentra la estética del empirismo, de buscar un complemento en una realidad ajena a sus presupuestos, es decir, en el mundo espiritual. De

hecho, Schlegel sostiene que la superioridad del tratamiento burkeano de lo sublime frente al de lo bello radica en que, en el primer caso, el autor irlandés se aventuró a incluir en sus reflexiones “algo de espiritual”, corrigiendo el materialismo de sus teorías: “Indessen ist [...] seine Exposition des Erhabenen nicht ganz so materiell und unbefriedigend ausgefallen als die des Schönen, weil er wider seinen Willen genötigt war, etwas Geistiges darin aufzunehmen, weil die Vorstellung der Gefahr, wodurch Schrecken erregt wird, nicht in der unmittelbaren Sinnesempfindung liegt” (Schlegel, 1963: 59). Pero si es significativo que resulte favorecida la sublimidad burkeana (por cuanto representa el instante preciso en que el espiritualismo rompe con una exposición parcialmente sensualista), no lo es menos que Schlegel impugne el análisis burkeano de la belleza afirmando que en la *Philosophical Inquiry* se confunde a esta con lo agradable:

In Burkes Exposition des Schönen ist meistens gar nicht von diesem die Rede, sondern bloß vom Angenehmen, und man kann alle die Eigenschaften, die er als Bestandteile angibt, wie vorläufige Bedingungen ansehen, nach welchen erst die Forderung des eigentlich Schönen eintritt. Wo er sich dem Schönen mit seiner Bezeichnung mehr zu nähern scheint, ist doch nur von einer Unterart desselben, dem Niedlichen und Zierlichen, die Rede (Schlegel, 1963: 58).

Aquí podemos ver expresada la molestia romántica frente a cualquier impura contaminación del arte con la realidad terrena, pero también la velada preferencia por la inmaterialidad de lo sublime frente a la voluptuosidad de la belleza. No es ocioso el hecho de que Schlegel se una a quienes vituperaron a la *Philosophical Inquiry* por apartarse de las imágenes ideales y enderezarse a la exaltación de una Venus terrena (“[...]nach Burke sei eine nur leidlich artige Buhlerin schön, und ein Grenadier mit einem großen Schnurrbarte erhaben”, Schlegel, 1963: 59), ya que una actitud semejante concuerda con el encasillamiento romántico de las *ordentliche Leute* como meros filisteos. Más favorable es la exposición de la teoría kantiana de lo sublime; apenas si Schlegel se atreve a destacar la importancia de la sublimidad artística —puesto que en la *Kritik der Urteilskraft*, según se recordará, lo sublime se encontraba confinado casi exclusivamente al campo de la naturaleza—:

Kants Beispiele des Erhabenen sind meistens von Naturgegenständen hergenommen [...] Die zur Erhabenheit notwendige Grenzenlosigkeit findet aber innerhalb streng begrenzter Formen noch statt, so wie beim Schönen auf andere Weise, und wir finden, daß in Kunstwerken, z.B. in den tragischen Darstellungen der Poesie und Plastik, einer Elektra, einem Laokoon, das Schöne und Erhabene sich gegenseitig dergestalt durchdringt, daß man nicht sagen kann, welches von beiden vorwaltet. Ja selbst in ruhigen Bildungen der Kunst, z.B. der kolossalen Gestalt eines Jupiter, einer Juno, sehen wir das Schöne innigst mit dem Erhabenen verschmolzen, und zwar so, daß der Gesamteindruck davon kontemplativ wird, weswegen ja Winckelmann eine hohe Grazie annimt, und die Alten sogar die furchtbaren Grazien des Äschylus priesen (Schlegel, 1963: 66).

La referencia a Winckelmann es en parte engañosa: la alusión a la *contaminatio* entre belleza y sublimidad no recuerda tanto a la *Kunstgeschichte* cuanto a la estética de Schelling. Detalle nada llamativo, puesto que es al autor del *System des transzendentalen Idealismus* que recurre Schlegel para “superar” las limitaciones de la *Kritik der Urteilskraft*; luego de declarar que “Das Unbefriedigende in Kants System rührt daher, daß er überhaupt mit dem transzendentalen Idealismus auf halbem Wege stehengeblieben ist”, señala que “Schelling hat zuerst angefangen, die Grundlinien einer philosophischen Kunstlehre mit dem Prinzip des transzendentalen Idealis-

²¹ La observación es inadecuada en el caso de la *Philosophical Inquiry*: recordemos que una de las razones de Burke para enaltecer la *sublimity* estribaba en la capacidad de dicha experiencia para contrarrestar los efectos debilitadores y moralmen-

mus ausdrücklich in Verbindung zu setzen und in seinem System desselben der Kunst einen eigenen Abschnitt gewidmet" (Schlegel, 1963: 80). Podría decirse que las reflexiones desarrolladas en la *Kunstlehre* son claras y explícitas: el propósito es depurar la filosofía kantiana —apoyándose en Schelling— de sus acercamientos al empirismo, eliminando todo resto de materialidad y propiciando el panesteticismo schellinguiano: la sugerencia de contemplar al arte como *Organon* y documento de la filosofía. De ahí que las propuestas de conciliación resulten aquí capciosas: el diseño de Schlegel (como el de Schelling en la *Philosophie der Kunst*) es profundizar la sumisión de la belleza terrena bajo una idealizada *sublimitas*.

4. *Das Erhabene* y *das Interessante* en Friedrich Schlegel

Schlegel y Schiller se abocaron en forma casi simultánea a la tarea de definir la especificidad de la poesía moderna por oposición a los paradigmas de la antigüedad clásica, pero —hecho llamativo— cada uno de ellos emprendió su trabajo sin tener noticia de las ocupaciones del otro: el manuscrito de Schlegel había sido entregado ya a la imprenta antes de que la primera parte del tratado de Schiller ("Über das Naive") fuese editado en el XI volumen de *Die Horen*; por otra parte, la posterior lectura del estudio schilleriano (o, al menos, de una buena parte de él) es uno de los estímulos que llevan a F. Schlegel a abrazar la causa de los modernos. No es necesario que nos ocupemos aquí de detallar las similitudes y diferencias entre ambos ensayos —sobre todo porque esa tarea ha sido realizada ya, entre otros, por Hans Eichner (1955) y Richard Brinkmann (1958)—, pero sí sería oportuno recordar el diferente propósito de ambos trabajos. Hemos visto, en el capítulo precedente, que el objetivo principal de la argumentación schilleriana consistía en probar la preeminencia de la sublime poesía de los modernos frente al arte bello (pero limitado) de los antiguos; Schlegel, en cambio —fiel a su determinación de convertirse en *Winckelmann der griechischen Poesie*— pretende consolidar una imagen de la literatura griega como *Maximum und Kanon der natürlichen Poesie*. Hans Robert Jauß (quien ha llamado la atención sobre el entronque de ambos tratados en la *Querelle des Anciens et des Modernes*) ha puesto de relieve el carácter paradójico de ambas formulaciones, en vista de las respectivas evoluciones de los autores: si resulta paradójico que una de las más sólidas fundamentaciones de la poesía romántica tenga su punto de partida en un ferviente defensor de los *Anciens* como el joven Schlegel, también es curioso que en un ilustre exponente del *Weimarer Klassizismus* se halle una apología de la "amanerada" poesía de los modernos:

Insofern muß es dem Romanisten [...] als ein Paradoxon der deutschen Literaturgeschichte ercheinen, daß die große historische Wende zur Romantik gerade von der Position eines *Ancien* aus, der im Interessanten als seinem Prinzip der modernen Literatur nurmehr eine 'vorübergehende Krise des Geschmacks' sah und an eine Annäherung an die Antike als die 'große Bestimmung der Deutschen Dichtkunst' glaubte, von Friedrich Schlegel eingeleitet wurde, während andererseits Friedrich Schiller, der die Antinomie zwischen der natürlichen Bildung der Antike und der künstlichen Bildung der Moderne von der Position eines *Moderne* aus progressiv im Geiste der Aufklärung löste, in den Pamaß des rückwärtsgewandten Weimarer Klassizismus eingegangen ist (Jauß, 1970: 105).

Uno de los aspectos centrales del tratado de Schlegel es su insistencia sobre la necesidad de superar los dualismos que desgarran al hombre moderno, y que encuentran expresión en la literatura y el arte más recientes:

sobre la base de los lineamientos trazados por la *Kunstgeschichte*, pero siguiendo también al Schiller de la *Ästhetische Erziehung* y de *Über Anmut und Würde*, y al Goethe de *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, Schlegel señala al mundo griego como única instancia de feliz armonización de naturaleza y cultura, receptividad y espontaneidad, sensibilidad y abstracción, *Tiernheit* y *Menschheit*; la secuela de una tal perfección en el terreno artístico es ese equilibrio entre contenidos y formas en que consiste, según Schlegel, la *belleza*. Si únicamente entre los griegos pudo florecer un arte bello, es porque, como comenta Behler “Diesen Menschen höhern Stils war es gelungen, die größte Antinomie der Bildung zu meistern, die darin besteht, daß bloße Natur uns wild und lieblos macht, während reine Kunst uns blaß und schemenhaft werden läßt” (Behler, 1966: 34). Según esta caracterización, el arte moderno tiene que quedar excluido del canon de la belleza; podemos hallar en él manifestaciones de *das Frappante*, *das Piquante*, *das Choquante* o, en última instancia, *das Häßliche*, pero jamás será lícito aplicarle la categoría de *Schönheit*.

Analysiert die Absicht des Künstlers [...] analysiert die Urteile der Kenner und die Entscheidungen des Publikums! Beinahe überall werdet Ihr eher jedes andre Prinzip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maßstab für den Wert ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden; nur nicht das *Schöne*. Dies ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des *Häßlichen* sind, und man wird es wohl endlich, wenngleich ungem, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte gibt, welche eine gleiche wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung (Schlegel, 1967: I, 218-219).

Las cualidades que encuentra Schlegel en la poesía griega son asimilables a las que caracterizan al arte ingenuo: objetividad, desinterés, impersonalidad. La rigurosa separación clasicista entre géneros y estilos es otra de las propiedades de la poética antigua celebradas en el tratado; curiosamente, el crítico romántico desdeña aquí lo que más tarde habrá de exaltar como cualidad sustancial de la más noble poesía, la superación de toda barrera y la conjunción de lo diverso y aun de lo contrario: “[...] so verwirrt sind *die Grenzen* der Wissenschaft und der Kunst, des Wahren und des Schönen [...]. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama, und ein dramatischer Stoff wird in lyrische Form gezwängt” (Schlegel, 1967: 219). La distancia que media entre *das Objektive* y *das Interessante* —las categorías acuñadas por Schlegel para diferenciar la poesía antigua de la moderna— es, como señala Jauß (1970: 86), semejante a la que, en la *Querelle*, separaba a la *beauté absolue* de la *relative*: en un caso, asistimos a un modelo perfecto y atemporal (“das Allgemeingültige, Beharrliche und Nothwendige”); en otro, a una realidad contingente e históricamente determinada. Pero aunque el arte objetivo es presentado como modelo insuperable, y a pesar de que, en un comienzo, el anhelo de Schlegel es propiciar la *imitatio veterum*, a este primer esquema se opone un segundo, según el cual la noble simplicidad y serena grandeza de los griegos no se encuentra encamada en obras y autores particulares, sino en la evolución conjunta, en la entera historia de la poesía helénica. Lo que en verdad propone el *Studium-Aufsatz* no es ver a la literatura clásica como una sucesión continua y uniforme de gloriosos *monumenta*, sino como una totalidad perfecta, cerrada en sí misma y compuesta de un proceso de ascenso y otro de declinación; es a ese desarrollo íntegro, consumado que debemos aplicar la categoría de belleza, “Denn eine vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Gesch-

macks umfaßt im vollendeten Kreislauf der allmählichen Entwicklung auch die Unvollkommenheit der früheren und die Entartung der späteren Stufen, in deren steten und nothwendigen Kette kein Glied übersprungen werden kann" (Schlegel, 1967: I, 293). Esta evolución perfecta, que hizo que la poesía griega se convirtiera en "[ein] *organisch gebildetes Ganzes*"²² y en "eine *ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst*"²³, tiene su contracara en la inorganicidad de la poesía moderna, en su falta de cerrazón y apertura a lo infinito;²⁴ apartado de la inmóvil plenitud de la poesía objetiva, *das Interessante* es inestable, variable. Su destino no es recorrer un completo *Kreislauf*, sino tender a una perfección inalcanzable:

Das unbedingt *Höchste* kann aber nie ganz erreicht werden. Das äußerste, was die strebende Kraft vermag, ist: sich diesem unerreichbaren Ziele immer mehr und mehr zu nähern. Und auch diese *endlose Annäherung* scheint nicht ohne innere Widersprüche zu sein, die ihre Möglichkeit zweifelhaft machen. Die Rückkehr von entarteter Kunst zur echten, vom verderbten Geschmack zum richtigen scheint nur ein *plötzlicher Sprung* sein zu können, der sich mit dem *steten Fortschreiten*, durch welches sich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läßt (Schlegel, 1967: I, 255).

Una reseña de las propiedades que atribuye Schlegel a la incompleta y degradada *poesía interesante* de los modernos permite advertir que en ella confluyen cualidades que la tradición espiritualista atribuye al arte sublime: recusación de lo natural y lo corpóreo, artificialidad, manierismo²⁵, abstracción, afinidad con el indefinido progreso de la *ratio*. Como Baumgarten, Winckelmann o Herder —o a semejanza del Schiller tardío— Schlegel antepone la perfecta corporeización de la idea en la realidad material, a la veneración de una esencia informe y trascendente y a la execración de la carne propiciadas por la tradición espiritualista. El hecho de que a la antítesis dualista entre el ámbito trascendente se oponga un esquema triádico es decisivo, pero no es menos determinante que las aproximaciones a la dialéctica que revela el *Studium-Aufsatz* parezcan situarse más allá de aquellas vacilaciones y recaídas en el dualismo que observábamos en la estética schilleriana. Igualmente importante es el empeño de Schlegel en rebasar el conflicto entre las teorías sistemáticas y las historicistas, colocando en su lugar una estética capaz de establecer un acuerdo armónico entre juicios discriminativos y legislativos, entre la concreción y lo abstracto, entre lo particular y lo universal. Para una teoría artística semejante, las leyes no se encuentran más allá de la realidad efectiva, como *Sollen* trascendente y res-

²² *Ibid.*: 293

²³ *Ibid.*: 308.

²⁴ Podrá imaginarse la influencia que ha ejercido esta representación de las diferencias entre antiguos y modernos sobre el Lukács de *Die Theorie des Romans*; en efecto, cuando este señala que en Grecia no existe diferencias entre historia y filosofía de la historia, repite casi al pie de la letra los argumentos schlegelianos. Cf.: ej.: "Wenn es, eigentlich gesprochen, keine griechische Ästhetik gibt, weil die Metaphysik alles Ästhetische vorweggenommen hat, so gibt es für Griechenland auch keinen eigentlichen Gegensatz von Geschichte und Geschichtsphilosophie: die Griechen durchlaufen in der Geschichte selbst alle Stadien, die den großen *a priori* entsprechen; ihre Kunstgeschichte ist eine metaphysisch-genetische Ästhetik, ihre Kulturentwicklung eine Philosophie der Geschichte (*Die Theorie des Romans. Eine geschichtsphilosophische Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1962: 28). No menos próxima a las reflexiones de Schlegel se encuentra la descripción del "imperfecto" e ilimitado mundo moderno: "Der Kreis, in dem die Griechen metaphysisch leben, ist kleiner als der unsrige: darum können wir uns niemals in ihn lebendig hineinversetzen; besser gesagt: der Kreis, dessen Geschlossenheit die transzendente Wesensart ihres Lebens ausmacht, ist für uns gesprengt; wir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen. Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden: darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiederbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung. Wir haben das Gestalten erfunden: darum fehlt allem, was unsere Hände müde und verzweifelt fahrenlassen, immer die letzte Vollendung" (*Ibid.*: 27). -

trictivo (lo cual solo podría redundar en la degradación de la realidad empírica a la condición de un *datum irrationale*), sino que constituyen una realidad inmanente a la historia empírica de la literatura y del arte²⁶.

Es innegable que esta búsqueda de unificación entre valores y hechos (o, para decirlo en otros términos: entre el pensamiento y el ser) no es una realización de las promesas contenidas en los escritos herderianos, o de los conatos dialécticos esbozados por Schiller, sino también el más cercano anticipo de las propuestas hegelianas, con su énfasis sobre la necesidad de fusionar la historia de la filosofía con la filosofía de la historia. De haberse mantenido fiel a estos supuestos, la teoría literaria de Schlegel habría podido ofrecer un coronamiento de la tradición sensualista; pero, en el curso de un breve lapso, el autor del *Studium* abandonó estas posiciones para abrazar la causa romántica. Dos de las consecuencias de esta mutación son el abandono de la *Gräkomanie*, y una inversión en el enjuiciamiento de la poesía moderna –inversión en la que ha jugado un papel primordial la lectura de *Über naive und sentimentalische Dichtung*–. En carta a su hermano, afirma F. Schlegel:

Schillers Abhandlung über die sentimentalischen Dichter hat, außer daß sie meine Einsicht in den Charakter der interessanten Poesie erweiterte, mir selbst über die Grenzen des Gebiets der klassischen Poesie ein neues Licht gegeben. Hätte ich sie eher gelesen, als diese Schrift dem Druck übergeben war, so würde besonders der Abschnitt von dem Ursprunge, und der ursprünglichen Künstlichkeit der modernen Poesie ungleich weniger unvollkommen geworden sein (cit. en Behler, 1966: 42).

En el *Studium-Aufsatz*, según ha puesto Brinkmann de relieve²⁷, *lo interesante* no representaba (a diferencia del arte sentimental) la búsqueda del ideal, sino una desorientación trágica; fue la insistencia schilleriana sobre los méritos de la reflexión la que convenció a Schlegel de la necesidad de promover los gérmenes de perfección implícitos en la poesía moderna. Desde entonces se entregó a la tarea de demostrar –tal como él mismo había aseverado anteriormente en “Über die Grenzen des Schönen” (1794)– que “Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen” (Schlegel, 1967: I, 35), y a promover el cultivo de una *Transzendentalpoesie* desprovista de ingenuidad y capaz de albergar su propia teoría, “in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und

²⁵ Aludimos con ello a la *Manier* goetheana, que el propio Schlegel asocia con la poesía interesante.

²⁶ Según Matuschek, este esquema histórico representa una de las tentativas emprendidas por la poética alemana para trascender las oscilaciones de Winckelmann, antes de los grandes sistemas construidos por el idealismo objetivo (Schelling, Hegel). Los dos polos principales de dichas tentativas serían Herder y F. Schlegel, en cuyas teorías se expresan posiciones contrarias respecto de la *Kunstgeschichte*. La propuesta de Winckelmann de construir una historia que ofrezca, no una mera narración de hechos, sino una doctrina, es “der Stein des Anstoßes, von dem aus Herder und Schlegel gegensätzliche Geschichtskonzepte verfolgen. Der eine im Widerspruch zum winckelmannschen Anspruch, der andere in dessen Übersteigerung. Die Rede vom ‘Winckelmann der Poesie’ zielt also bei beiden in gegenläufige Richtung. Herder verwendet diese Metonymie geradezu als Korrektur zu Winckelmanns Werk, Schlegel hingegen gezwungen in seinem Winckelmannverständnis genau das, was Herder als falsch erscheint. Beide erreichen dabei extreme Gegenpole, wie Geschichte zu denken sei” (Matuschek, 2003: 550)

²⁷ “Das Sentimentalische setzt, auch in den sentimentalischen Dichtungsarten, stets die Reflexion auf das verlorene Ideal, die Sehnsucht danach voraus und die Aufgabe, nach dem Ideal zu streben. Auch hier also ein moralisches Moment. Das Interessante dagegen enthält per definitionem gar nichts von einer Reflexion aufs Ideal, auch nichts von einer Sehnsucht danach oder einer Aufgabe, nach ihm zu streben. Im Gegenteil! Es ist der Ausdruck des tragischen Mißverhältnisses von tätiger Kraft und Verstand; es ist der Ausdruck der entschiedenen Individualität des modernen geistigen, besser: reflektierenden Menschen, der nicht mehr Natur ist, dem aber auch der Leitstern des Ideals nicht mehr geschenkt ist” (Brinkmann, 1958: 360).

überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn” (Schlegel, 1956: § 238, 51)²⁸. Sin embargo, es justo indicar que Schlegel nunca abandonó por completo sus acercamientos a la dialéctica, y que su adhesión a los postulados de la escuela romántica (e incluso el papel fundador que desempeñó en ella) no le impidieron producir gémenes destinados a florecer en la filosofía hegeliana: ello da testimonio de una sutileza crítica mayor a la del autor de la *Kunstlehre*, pero también da cuenta de que Friedrich no poseía una actitud tan intolerante y extremista como la de Novalis y Schelling. Esto puede verse en algunas de las reformulaciones del contraste entre arte objetivo e interesante; así, en uno de los *Philosophische Fragmente* se lee que “Der Char[akter] d[es] Alterthums ist πλασ [Plastik], Gymnast[ik] αρχ [Architektur] – d[er] Modernen Pict[ur] und μουσ [Musik] – Char[akter] d[es] Occidents = φ [Philosophie], π [Poesie]; des Orients = Relig[ion]” (Schlegel, 1967: XVIII, § 829, 389). Podría decirse que esta caracterización se acomoda a las oposiciones dualistas consagradas, al menos desde los suizos, por la estética espiritualista; de hecho, la vinculación de la antigüedad con las artes del cuerpo y la materia, y la de la modernidad con las artes “inmateriales” y temporales, recuerda la diferenciación que establecía Schiller entre lo ingenuo y lo sentimental (y consecuentemente, según hemos mostrado, entre lo bello y lo sublime) sobre la base de la polaridad entre artes espaciales y sucesivas. Pero las ideas esbozadas en el fragmento de los *Philosophische Lehrjahre* apuntan doblemente al futuro; en primer término, porque la propuesta de clasificación histórica de las artes particulares se aproxima, como señala Szondi, a la historización de las artes desplegada en la estética hegeliana (Szondi, 1974: I, 140-141). Pero a esto se añade un segundo elemento: la oposición entre occidente y oriente, que aparece formulada al final del fragmento citado, apunta a un esquema histórico que también habrá de ser aprovechado por Hegel: la concepción del progreso de la humanidad como un pasaje de la antigua religiosidad oriental hacia la moderna entronización de la *ratio*, pero situando a Grecia como punto intermedio. Schlegel concibe dicha evolución como un proceso “natural”, que se despliega a semejanza de la maduración del individuo: luego de la infancia de la organicidad oriental aparecen, sucesivamente, la abstracta juventud griega y la madurez del “químico” [chemisch] mundo romano. Pero las simpatías por la plenitud griega, en cuanto etapa intermedia entre tendencias extremas, se ve conminada a competir (como también ocurre en Hegel) con un esquema progresivo, que coloca la perfección en un indefinido futuro y justifica la definición de la poesía romántica como *progressive Universalpoesie*. Quizás a ello obedece que el crítico romántico se haya visto una y otra vez desgarrado entre, por un lado, la fascinación por el arte bello de Goethe –el nuevo apóstol de la *Versöhnung*²⁹– y, por otro, la sugestión de esa poesía incorpórea y sublime que Novalis favorece y que parece concordar con el subjetivismo fichteano³⁰.

²⁸ Benjamin señala que en este fragmento confluyen la concepción novalisiana de la *Transzendentalpoesie* y el proyecto de superar la antítesis antiguo (real) / moderno (ideal); Cf. Benjamin, 1991: I-1, 95-96.

²⁹ Behler ha llamado la atención sobre el hecho de que Schlegel encuentra en Goethe al verdadero superador de las escisiones entre las cuales se ve desgarrado el arte poético; Cf. Behler, 1966: 43.

³⁰ Ya Rudolf Haym se ocupó de señalar los constantes (y no siempre fructíferos) intentos de Schlegel para establecer una “Verbindung von Goethianismus und Fichtianismus”: “Weder mit ausreichender philosophischer noch mit irgendwelcher

Las consecuencias de esta fluctuación entre tendencias contrarias pueden verse en las reflexiones acerca de lo sublime dispersas en los *Philosophische Lebrjahre*, pero antes de que nos ocupemos de ellas deberíamos considerar un aspecto bastante desatendido del *Studium-Aufsatz*: el ensayo de fundar una *Theorie des Häßlichen*³¹; ensayo que conduce a Schlegel a definir el lugar de la *sublimitas* dentro de su pensamiento estético. Schlegel no presenta a lo bello y lo feo como categorías opuestas, sino como indisolubles correlatos: así como la belleza consiste en una manifestación agradable [*angenehme Erscheinung*] del bien moral, lo feo es definido como manifestación desagradable del mal; si en la belleza aun las más sobrecogedoras representaciones de la pasión y el horror se encuentran mitigadas por la gracia [*Anmut*], la fealdad consigue excitar la repulsión. Aquí puede advertirse que aquello a lo que se refiere el análisis de Schlegel no es lo que la estética europea venía designando, ya desde comienzos del siglo XVIII, como *terreur agréable* o *delightful horror*—y para lo cual ya se había acuñado en Alemania el término de *angenehmer Schrecken*³²; el objeto del *excursus* es realizar una anatomía de lo desagradable: de ahí que se hagan depender de la fealdad categorías como las de *das Ekelhafte, das Quälende, das Gräßliche*, cuya experiencia no solo excita en el sujeto repulsión, sino también una opresiva turbación, un doloroso desgarramiento, o una lánguida debilidad. El dolor físico, y ahí radica la más clara diferencia respecto de la sublimidad schilleriana, es, en la fealdad, un *organon* de lo moralmente malo [*das sittlich Schlechte*]; pero si existe un bien absoluto, sería errado oponerle, como opuesto, un *absolutes Schlechtes*; apenas podemos pensar en la perversidad extrema como negación de la pura humanidad, carente de realidad moral. La animalidad pura solo apreciaría, en presencia del mal, un dolor efectivo; un puro espíritu sentiría la

schöpferischen poetischen Kraft ausgerüstet, oszilliert er zwischen Goethianismus und Fichtianismus, will er diese beiden gewaltsam zusammenzwingen. Denn zu dieser Fassung hat sich ihm der Gegensatz inzwischen zugespitzt. Das Schöne und Harmonische ist ihm jetzt repräsentiert durch die milde, anschauungssatte Goethesche Poesie, und diese soll sich, wie auch immer, mit der abstrakten Freiheit und Erhabenheit des weltbekämpfenden Fichteschen Ich vertragen. Die Verbindung von Fichtianismus und Goethianismus, das in der Tat ist das A und O zunächst seiner ästhetischen, weiterhin auch seiner ethischen Doktrin [...] Der Fichtesche Idealismus und die Goethesche Poesie, so drückte er später dieselbe Anschauung noch bestimmter aus, sind 'die beiden Centra der deutschen Kunst und Bildung'" (Haym, 1928: 286).

³¹ Holger Funk considera que en Schlegel la fealdad representa un atributo esencial de la realidad moderna y de su plasmación artística; amaramiento estético y fealdad son realidades concomitantes: "Aus dem unersättlichen Streben der modernen Reflexivität und des Interesses, dessen Sehnsucht gleichwohl nie befriedigt werden kann, haben sich nach Schlegel Formen des Häßlichen entfaltet, in denen sich schließlich nur noch die schlechte Realität widerspiegelt. Am Ende der Enttäuschungen wird nur noch die Sinnlichkeit des Geschmacks befriedigt, wobei die dekadenten Empfindungen immer gröber werden [...] Schlegel hat diesen Zustand, der in seinen Augen nur vorübergehend ist, wiederholt mit dem viel später so belasteten Begriff einer 'entarteten Kunst' gekennzeichnet" (Funk, 1983: 133).

³² "Mit der Wende von 17. ins 18. Jahrhundert trat dagegen auch die aufregende Wirkung des Schreckens in den Blick. Erst dieser emotionalistische Neuansatz führte mit der Problematisierung des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen auch zum Begriff des angenehmen Grauens. Hobbes etwa wußte 1640 in Ausmalung der einschlägigen Lukrez-Verse vom Schiffbruch vor angenehm berührten Zuschauern derjenigen Leidenschaft, die uns treibt, von sicherer Küste aus die Schiffbrüchigen oder von einer hohen Burg die Schlacht der Soldaten mit Vergnügen zu beobachten, noch keinen Namen zu geben. Doch auch nachdem die vermischte Empfindung zunächst in England von Dennis als 'delightful horror' oder von Addison als 'agreeable kind of horror, in Frankreich von Fontenelle als 'douleur agréable' oder Batteux als 'terreur agréable' bezeichnet worden und zum Terminus der Ästhetik avanciert war, blieb das Vergnügen an Schreckensbildern (und am Schrecklichen selbst) ein sonderbares und paradox anmutendes Phänomen" (Zelle, 1987: XVII). En este proceso de creación lingüística que precede a los ensayos de aclaración intelectual del fenómeno, la primera avanzada en Alemania parece ofrecerla Carl Große, quien en 1790 -en su traducción de las *Illustrations on Sublimity* (1783), de James Beattie- vierte el término 'agreeable terror' como 'angenehme[r] Schrecken'.

limitación; el hombre –ciudadano de dos mundos– es el único ser capaz de experimentar el dolor físico positivo *a la vez que* la limitación negativa del espíritu.

La antítesis de la plenitud es el vacío [Leerheit]; a la armonía se oponen, en cambio, la falencia [Mißverhältnis] y la discordia [Streit]. Una *confusión miserable* [dürftige Verwirrung] constituye el contraste de la auténtica belleza. La oposición a la belleza (concebida *lato sensu*) puede adoptar dos formas diferentes, según atente contra la belleza *stricto sensu* o contra la sublimidad. La primera se define por la manifestación de una multiplicidad finita en una unidad determinada; la segunda, en cambio, consiste en la manifestación de lo infinito: plenitud o armonía infinitas. Será dado concebir, entonces, una doble contrapartida: una *carencia infinita* [unendliche Mangel] o una *infinita inarmonía* [unendliche Disharmonie]. Ahora bien: los diferentes niveles de maldad se definen por el grado de negación; los de fealdad, en cambio, dependen simultáneamente de la *cantidad intensiva de impulso* que se le enfrenta. La condición necesaria de la fealdad es una expectativa burlada; el sentimiento de vacío y discordia puede abarcar desde la simple incomodidad hasta la enfurecida desesperación, en tanto el grado de negación se mantenga constante y solo varíe la fuerza intensiva del impulso. Si la belleza sublime tiene como resultado una satisfacción plena, la fealdad sublime [erhabne Häßlichkeit] –i.e., un engaño que es posible a partir de aquella tensión del impulso– consiste en *desesperación*, a la vez que en un *dolor* absoluto, consumado; a ello se suma luego la *indignación* [Unwille], o el dolor que acompaña la percepción de faltas morales (pues, según señala Schlegel, todas las faltas morales inducen a la imaginación a completar la materia dada para representar una inarmonía incondicionada). Plantear la posibilidad de un *maximum* de fealdad [ein höchstes Häßliches] sería tan imposible como imaginar una belleza extrema: aun en el grado más alto de lo feo encierra alguna proporción –aunque ínfima– de belleza; pero para representar lo feamente sublime [häßlich Erhabene], y para suscitar, por ende, la apariencia de un vacío y una discordia infinitos, se requiere una medida prodigiosa de plenitud y fuerza; las partes integrantes de la fealdad disputan entre sí, y, si bien es posible que no se alcance en ningún momento (a diferencia de lo que ocurre en lo bello) un *maximum determinado*, es necesario que sí se produzca uno *subjetivo*, puesto que para cada receptividad individual existe un límite de repugnancia, de turbación, de desesperación, más allá del cual se atentaría contra la prudencia. La tentativa de completar esta teoría de lo feo por una *Theorie der Inkorrektheit*, es decir, de la deficiencia formal, no tiene para nuestro tema mayor relevancia; solo querríamos destacar dos detalles para el análisis de los *Lehrjahre*: por un lado, Schlegel continúa oponiendo lo bello y lo sublime sobre la base de un enfrentamiento entre la realidad finita y la infinitud de las ideas; por otro, dicha polaridad se encuentra integrada y trascendida en el seno de la “verdadera” belleza: este concepto de belleza (que aparece afirmado en otro pasaje del *Studium-Aufsatz*, donde se dice que *das Schöne im weitesten Sinne* “[...]das Erhabne, das Schöne im engem Sinne, und das Reizende umfaßt”, Schlegel, 1967: I, 288), que parece remontarse a la teoría herderiana, incidirá en la constitución de la filosofía del arte de Schelling.

5. *Erhabenheit* y *Mystizismus* en los *Philosophische Lehrjahre*

La sugerencia de unificar lo agradable y lo sublime bajo la categoría de lo bello posee un valor estimable, en la medida en que deja atrás la subordinación espiritualista de la belleza bajo la trascendente *Erhabenheit*. Pero no supone una teoría materialista de lo sublime, enderezada a unir el arte elevado con la naturaleza orgánica del hombre: Schlegel se mantiene fiel a la creencia en que la sublimidad es un atributo de lo trascendente, de lo ideal y, por lo tanto, de la poesía interesante. Pero la caracterización del arte sublime como principio apropiado para la disgregada realidad contemporánea apunta a una posible superación que Schlegel ve encarnada en la figura de Goethe. Los románticos no asociaban la elevación estética o moral con una propiedad efectiva del hombre contemporáneo, sino con el destino de la poesía interesante y con la función del poeta. Schanze ha llamado la atención sobre este hecho, basándose en la confrontación del fragmento 108 del *Athenäum*: “Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist” (Schlegel, 1967: I, II, § 108, 36) —que parece repetir las ideas expresadas en el *Studium-Aufsatz*—, con un texto de los *Handschriften*, a partir del cual es posible reconstruir la definición de lo bello como “Was zugleich excitirt und deprimirt”. Esto, según Schanze, implica la asignación de una “función terapéutica” a la poesía, y una concepción del poeta como “médico” encargado de imponer un equilibrio a las facultades humanas; puesto que el presente se encuentra afectado por un *Übergewicht der Reize*, el efecto “depresivo” de lo sublime compensará los excesos y restablecerá la armonía³³. Las correspondencias que advierte Schlegel entre los peligrosos encantos de los *Reize* y la realidad empírica, la gracia [Grazie] y el *ethos* retórico³⁴, permiten, por un lado, comprender hasta qué punto la austeridad de lo sublime puede aportar un elemento corrector a las tendencias corruptoras del presente; por otro, pone de manifiesto la evidencia de que los actuales excesos se encuentran emparentados con el sensualismo propiciado en tiempos de la Ilustración.

Puede entenderse la significación ética e incluso política que Schlegel descubre en el carácter idealista e indefinidamente progresivo de la poesía romántica; la sublimidad debe corregir los mundanos desbordes de lo agradable de modo semejante a cómo la filosofía de Fichte —con su justificación del infinito progreso de la *ratio*, y de la victoria del sujeto frente a la naturaleza— niega y trasciende la finitud del materialismo ilustrado. La asociación entre la sublimidad estética, la “progresividad” de la poesía romántica y la *Wissenschaftslehre* no tiene que parecer llamativa, sobre todo si se atiende a los términos en que en los *Philosophische Lehrjahre* aparece representada la evolución reciente de la filosofía: para Schlegel, el modelo del filósofo “místico” —cuya encarnación más cabal se encuentra en Fichte— surge como impugnación del prototipo del “empírico ecléctico” [empirische Eklektiker], representado ejemplarmente por Voltaire. El hecho de que Schlegel afirme la

³³ La argumentación de Schanze —generosamente documentada— aparece desplegada en la sección 4 (“Definition des Schönen: ‘Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist’”: 78-86) del capítulo III de Schanze, 1966.

³⁴ “Die Theorie des Reizenden mit ihren Begriffen ‘Reichtum’, ‘Reiz’, ‘Anmut’ und ‘Leichtigkeit’, die Erregung sanfter Affekte, hat nach einer Aufzeichnung Schlegels [...] ‘Affinität’ mit dem ‘Empirischen’ [...] Wie Grazie und Ironie, so ist der Schlegelsche Grundbegriff der ‘Urbanität’; die ‘angenehme Erscheinung des Rechtlich-Geselligen’, mit dem ‘Ethos’ der Rhetorik verwandt” (Schanze, 1966: 83).

inhabilidad y apatía del místico frente al mundo tangible³⁵, su reluctancia ante la historia³⁶, su consagración a las ideas e indiferencia ante la comunicabilidad de sus pensamientos³⁷, contrasta con la “mundanidad” del ecléctico, con su enlace con la realidad empírica³⁸ y molestia frente al culto místico de la abstracción³⁹. Sugestivamente, el ecléctico —y esto evoca el proyecto de los *philosophes*— invierte sus esfuerzos en la difusión y aplicación de su pensamiento⁴⁰, mientras que el místico solo atiende a la coherencia interna del sistema; si el primero emplea la intuición [Anschauung], el segundo solo encuentra sentido en las ideas [Ideen]. El crítico romántico actúa con coherencia cuando incluye entre los eclécticos a los clasicistas y, en general, a los promotores de la *Gräkomanie*, y cuando asevera la incapacidad del místico para alternar con un mundo pleno de vitalidad y armonía (“Die klass.[ische] Alterthumskunde ist eine der den Mystiker lockenden Wissenschaften. Denn Harmonie ist d.[as] Wesen des class.[ischen] Alterthums. *Winckelmann – Hemsterhuys*”, Schlegel, 1967: XVIII, § 47, 8). Pero si se dice que los eclécticos pertenecen ante todo a ese inmediato pasado en el que se hallan las raíces del materialismo contemporáneo —y Schlegel tiene en mente la fascinación de Winckelmann por la belleza corpórea— también se afirma la incapacidad de la filosofía ecléctica para medirse con el arte sublime: “Alles Göttliche, Würdige, Heilige, Große, Erhabene, Schöne⁴¹ usw ist aus d[em] Gesichtspunkt des consequenten Empirikers *Unsinn*. Alles dieß ist eigentl[ich] *mystisch*” (Schlegel, 1967: XVIII, § 48, 8).

Todo esto pone en claro las analogías entre la sublimidad estética, el “misticismo” fichteano y la poesía idealista propiciada, ante todo, por Novalis. Pero el pensamiento de Schlegel no se aferra a una simple defensa del presente, sino que apunta a una superación de las antítesis y a un restablecimiento del equilibrio: recordemos que *das Reizende* y *das Erhabene* funcionaban en su pensamiento como categorías reguladoras, y que las tendencias opuestas de excitación/depresión, atracción/repulsión necesitan limitarse a su condición de remedios para las enfermedades de la personalidad. La belleza auténtica —es decir: la ideal— ha de surgir solo cuando la humana gracia y la sublimidad trascendente suspendan su antagonismo y establezcan una armónica *Versöhnung*; así como, en el terreno del pensamiento, los modelos del ecléctico y del místico deben sumirse, junto con el del escéptico, en el abismo, a fin de hacer posible el surgimiento de la verdadera filosofía: la multiplicidad de lo real y la unidad de la ley trascendente se encontrarán subsumidas en la totalidad. En este

³⁵ “Die Mystiker sind Meister in der Urwissenschaft d.[es] Absoluten. - Daß d.[ie] Beschäftigung mit d[em] absoluten sie ganz absorbiert und sie in d[er] Welt durchaus unfähig macht und ungeschickt ist sehr begreiflich” (Schlegel, 1967: XVIII, § 39, 7).

³⁶ Schlegel aclara que “Er [= der Mystiker] hat eigentl[ich] durchaus kein Interesse für das Technische und Historische” (Schlegel, 1967: XVIII, § 2: 3).

³⁷ “Der ächte Mystiker will seine Meinung gar nicht mittheilen, bis zur Vernichtung d[er] Humanität, die dann aber doch in d[en] Bessern d[en] Sieg davon trägt” (Schlegel, 1967: XVIII, § 7, 4).

³⁸ El arraigo del ecléctico en la vida mundana parece confirmada por la definición del eclecticismo filosófico como *Lebensphilosophie* (Schlegel, 1967: XVIII, § 88, 12).

³⁹ “Der Glaube daß die Mystik und alle Metaphysik nur *ein Spiel mit leeren Abstractionen* und Formeln sei, gründet sich bloß auf den Eklekt[ischen] und Emp[irischen] Gesichtspunkt” (Schlegel, 1967: XVIII, § 50, 8).

⁴⁰ “Die *Mittheilbarkeit und Anwendbarkeit* ist d[as] Kriterium d[es] besten Eklekt[izismus]; d[er] *innre Zusammenhang* d[er] Mystiker” (Schlegel, 1967: XVIII, § 109, 14).

⁴¹ Schlegel alude aquí a *das Schöne* concebido en sentido amplio —es decir, a lo ideal, y no a lo que, según vimos, él mismo designa como *das Reizende*.

afán de reconciliar la *ratio* con el mundo sensible descansa una notoria diferencia entre Schlegel y Fichte: frente a la obstinación de este en alejar a la pura idea de toda encarnación en la materia sensible (lo que, desde la perspectiva del místico, no puede aparecer más que como una inaceptable imposición de límites), aquel prefiere fundar un acuerdo entre sujeto y objeto, entre “yo” y “no yo”. Y eso porque, más allá de sus simpatías por el idealismo, Schlegel quiere sustituir al concepto trascendental del hombre por una realidad concreta y mundana; podría pensarse que el proyecto de unir belleza y sublimidad coexiste con la determinación de eliminar la separación entre teoría y praxis, entre filosofía e historia⁴². Así parecen sugerirlo los *Philosophische Lehrjahre*:

Erhaben und Reizend sind die Pole d[er] π [Poesie]. Schön die Mitte und der magnetische Kreisstrom (Ocean) die alles umgiebt. – Der Poet geht immer aufs Erhabne oder Reizende; nur der Mensch aufs Schöne. – Die Analoga bei Gut sind Recht, Lieb – Göttlich, Nützlich. – Für das Wahre? – Wissenschaft und Geschichte. Der φ [Philosoph] geht entweder nur auf d[en] göttl[ichen] Theil d[er] Wahrheit oder auf d[en] irdischen. Nur d[er] Mensch trifft d[ie] Diagonale (Schlegel, 1967: XVIII, § 924, 106).

No es necesario insistir sobre las diferencias entre esta propuesta de acercamiento entre el placer de los sentidos y lo suprasensible, y la drástica kantiana de lo agradable⁴³. Lo original es que la correspondencia entre lo sublime y lo agradable represente un *analogon* de las relaciones entre derecho y amor, lo divino y lo útil, la ciencia y la historia. No menos significativa es la conminación a sustituir al filósofo y al poeta (obstinados en escindir la naturaleza humana) por una imagen del ser humano en cuanto superación de las divisiones entre lo concreto y lo abstracto, *Anschauung* e *Idee*, eclecticismo y misticismo. No son estos los únicos niveles en los que plantea Schlegel una necesidad de acuerdo; es importante la exhortación a unificar la polaridad *entusiasmo/genialidad*, en cuanto *analogon* de las antítesis idealismo/realismo, forma/contenido, ciencia/poesía:

Kunst ist d[as] Vermögen d[er] Form. Wissenschaft ist d[as] Vermögen d[es] Stoffs; das sind d[ie] Vermögen die zur absol[uten] φ [Philosophie] gehören. Enthusiasmus ist d[as] Vermögen d[er] Theorie, Genialität d[as] Vermögen d[er] Praxis. < Der Id[éalismus] und Re[alismus] ist in beiden verbunden und nicht getrennt.> Der Entus.[iasmus] interessirt sich für d[ie] Realität seines Objekts, und ohne idealische Erzeugnisse verdient ein Genie nicht s.[einen] Nahmen.– (Schlegel, 1967: XVIII, § 924, 106).

La última frase parece ofrecer un anticipo de la dialéctica hegeliana, ya que cada uno de los extremos de la polaridad se reencuentra a sí mismo en su contrario: el espiritual entusiasmo tiende a la realidad concreta tanto como el genio necesita concentrarse en lo ideal e imaginario. De este modo, la mediación entre contrarios dará a luz una perfección en la que se subsuman el impulso hacia lo infinito con la demanda de armonía; o, según afirma el propio Schlegel:

Das Streben nach dem Unendlichen sei die herrschende Triebfeder in einer gesunden, tätigen Seele: eine Reihe großer Handlungen wird das Resultat sein. Gebt ihr noch ein ebenso mächtiges Streben nach Har-

⁴² Dietrich Mathy señala que la propuesta misma de superar la antítesis entre sublimidad y belleza constituye una respuesta directa a la filosofía de Fichte: “Gegen das Geheimnis, in das Fichte den Ursprung des absoluten Ichs hüllt, setzt Schlegel das Prinzip der Mittelbarkeit. Er beharrt damit letztlich auf der Differenz von Ich und Nicht-Ich. Diese Differenz wird durch die Integration des Erhabenen ins Schöne einbezogen in eine Kunst, deren innerste Energiequelle in eben dieser Integration besteht” (Mathy, 1989: 155).

⁴³ Después de todo, Schlegel ve en *das Reizende* aproximadamente lo mismo que encontraba Kant en *das Angenehme*.

monie, und das Vermögen dazu: so wird das Gute und das Schöne sich mit dem Großen und Erhabenen zu einem vollständigen Ganzen vermählen (Schlegel, 1967: II, 76).

6. La teoría romántica de la tragedia

En el *Studium-Aufsatz*, el contraste entre los trágicos griegos y Shakespeare servía para ilustrar las diferencias entre la poesía objetiva y la interesante. A diferencia de la *ästhetische Tragödie* antigua, correspondiente a un mundo en el que la belleza y la armonía aun poseían vigencia, la *interessante Tragödie* se destaca por una sobreabundancia de lo característico e individual en la que deberíamos advertir una secuela de la tiranía del *Verstand* (con todos sus efectos destructores de la naturaleza y desintegradores de la vida humana)⁴⁴. Sin embargo, Schlegel se encarga de precisar que la tragedia moderna, a pesar de su particularismo, tiene que esforzarse para reproducir lo general en lo individual, puesto que es ese el requisito que debe cumplir si es que aspira a cumplir con su más alto destino. En el caso de que consiga elevarse hasta semejante universalidad, no solo interesará al intelecto, sino también a la razón, es decir, a la facultad de lo ideal: se convertirá, en consecuencia, en *philosophische Tragödie*. Los rasgos definitorios de esta consisten en que, en ella, se asigna al héroe una importancia mayor que la que corresponde al destino, y en que “ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie. Ihr Katastrophe ist tragisch” (Schlegel, 1967: I, 246). En Shakespeare, y, más particularmente, en *Hamlet*, podemos hallar la cumbre de la tragedia filosófica, ya que en dicha pieza nos encontramos ante “der ewigen *Kolossalen Dissonanz*, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt” (Schlegel, 1967: I, 248); la impresión total que produce aquella tragedia es una ilimitada desesperación. Szondi señala que la modernidad que descubre Schlegel en *Hamlet* procede de que en la propia incapacidad del príncipe para pasar de la reflexión a la acción —en su pasividad— está encarnada la esencia de una época que se ve a sí misma desgarrada por el absolutismo del *Verstand* (Szondi, 1974, I, 131).

En la personalidad del héroe shakespeariano se condensan los desgarramientos del hombre moderno y, podría agregarse, del arte sublime: si la tragedia estética es definida como la más elevada encarnación de esa armonía en que radica *das Wesen des classischen Alterthums*; y si la sublimidad se halla ligada al caos y al universal desconcierto⁴⁵, al idealismo y a la reluctancia hacia la realidad empírica propias del pensador místico, puede concluirse que la tragedia filosófica está más próxima a la “esencia” de lo sublime, tal como la define la tradición espiritualista. Pero posteriormente Schlegel se encargará de modificar esta oposición entre la búsqueda de armonización propia del drama antiguo y los desgarramientos

⁴⁴ “Der isolierende Verstand fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des Einzelnen. Bei höherer intellektueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie *originelle und interessante Individualität*” (Schlegel, 1967: I, 245).

⁴⁵ Dietrich Mathy destaca la afinidad que encuentra Schlegel entre caos y sublimidad, y la pone en relación —subrayando las diferencias y similitudes— con la *Philosophie der Kunst* de Schelling (Mathy, 1989: 155-156).

mientos de la *philosophische Tragödie* —parcialmente, por efecto de la conversión religiosa—; en la *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812; publ. 1815), Schlegel distingue tres clases de catástrofe trágica

Ich erinnere [...] der Kürze wegen an die drei Welten des Dante, wie er uns eine Reihe von lebendigen Naturen kraftvoll vorführt, in dem Abgrund des Verderbens, dann durch die mittleren Stufen hindurch, wo Hoffnung mit Leiden gemischt ist, bis zu dem höchsten Zustande der Verklärung [...] Nach jener dreifachen Auflösung menschlicher Schicksale gibt es auch dreierlei Arten [...] nachdem der Held in den Abgrund eines vollkommenen Untergangs rettungslos hinabstürzt, oder wenn das Ganze mit einer gemischten Befriedigung und Versöhnung noch halb schmerzlich schließt, oder drittens, wo aus allem Tod und Leiden ein neues Leben und die Verklärung des innern Menschen herbeigeführt wird (Schlegel, 1967: VI, 282–283).

En la primera variedad trágica, que supone el perfecto derrumbe del héroe, se incluyen Wallenstein, Macbeth y el Fausto de la *Volkssage*, pero también la porción más representativa del teatro griego. El segundo género comprende aquellos dramas en que no solo se representan las pasiones y detalles individuales, sino además el todo vital, “[...] wo die Welt und das Leben in ihrer vollen Mannifaltigkeit, in ihren Widersprüchen und seltsamen Verwicklungen, wo der Mensch und sein Dasein, dieses vielverschlungene Rätsel, als solches, als Rätsel, dargestellt wird” (Schlegel, 1967: VI, 282). El principal exponente de este segundo estadio es, curiosamente, Shakespeare, quien (acaso por su relación presuntamente positiva con la *Lebenswelt*) aparece ahora, en oposición a lo que se proponía en el *Studium-Aufsatz*, en cuanto representante de la resolución trágica como *Versöhnung*; los otros ejemplos que aduce Schlegel son los desenlaces de la *Orestía* y de *Edipo en Colono*. El último (y el más noble) de los estadios está reservado para la tragedia cristiana, cuyo representante más consumado es Calderón:

Sie soll das Rätsel des Daseins nicht bloß darlegen, sondern auch lösen, sie soll das Leben aus der Verwirrung der Gegenwart heraus und durch dieselbe hindurch bis zur letzten Entwicklung und endlichen Entscheidung hinführen. Dadurch greift ihre Darstellung ein in die Zukunft, wo alles Verborgne klar und jede Verwicklung gelöst wird, und indem sie den streblichen Schleier lüftet, läßt sie uns das Geheimnis der unsichtbaren Welt in der Spiegel einer tief sehenden Phantasie erblicken und stellt der Seele klar vor Augen, wie sich das innre Leben in dem äußern Kampfe gestaltet und in welcher Richtung und Bedeutung, und wie bezeichnet das Ewige aus dem irdischen Untergange hervorgeht (Schlegel, 1967: VI, 282).

Esa concepción, al margen de derivarse de una *Weltanschauung* religiosa, implica una aproximación al pensamiento estético de Kant y Schiller, en la medida en que se deduce de ella la cabal negación de una armonía terrena, y la creencia en un orden suprasensible. Como en la teoría schilleriana, el héroe trágico se salva por la renuncia a la reconciliación con la realidad terrena y gracias a la obtención de una solidez interna inmune a las amenazas de los poderes mundanos: de lo que se trata es de recuperar para la causa religiosa los modelos característicos de la tragedia sublime, estrategia que ya había intentado llevar adelante, con menos brillo y sutileza, A.W. Schlegel en las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808-9; publ. en 1809-1811).

En la teoría de A.W. Schlegel resultaba aun más manifiesto el propósito de rehabilitar la tragedia estoica: el objeto de la representación dramática no debe ser reintegrar al héroe cegado por la *hybris*, sino educarlo en la resignación; de un modo semejante, el espectador de la tragedia sublime tiene que aprender a aceptar la injusticia de la realidad terrenal. Para el autor de las *Vorlesungen*, la única grandeza posible consiste en adquirir un sentimiento de resistencia e integridad moral, al margen de la inconsistencia y variabilidad de las *res huma-*

nae. La finalidad de estos argumentos es predicar la nulidad de lo terreno, pero también es manifiesta la convicción en la superficialidad de las convenciones sociales, a la vez que en la superioridad del héroe trágico frente a la colectividad que lo condena. A.W. Schlegel señala la “Analytik des Erhabenen” kantiana como la influencia decisiva en su teoría de la tragedia⁴⁶, lo que explica que el objeto de esta sea proclamar la preeminencia de la libertad interior frente a toda determinación externa; tal como ocurría por momentos en Schiller, aquí se busca conciliar la *innere Freiheit* con cualquier despotismo político y social:

Innere Freiheit und äußere Notwendigkeit, dies sind die beiden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angeborenen Instinktes erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundschaft der Natur losspricht, so kann auch die Notwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Natur-Notwendigkeit sein, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen (Schlegel, 1966: 62).

A.W. Schlegel niega a la *Poética* aristotélica toda eficacia para dar cuenta de la naturaleza de las emociones trágicas; no solo encuentra confusa la teoría de la catarsis desarrollada por el estagirita, sino que impugna aquellas exégesis modernas que, como la de Lessing, ponen el acento en el mejoramiento moral de los espectadores a través de la purificación de las emociones desmedidas. Por otra parte, los defensores de la justicia poética —quienes esperan que los espectáculos dramáticos concluyan con la glorificación de los rectos y la condena de los culpables— ignoran la esencia de la tragedia, ya que esta “[...] darf mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumph des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das Bewußtsein und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird” (Schlegel, 1966: 63). Aquí se ponen de manifiesto las semejanzas con la teoría schilleriana: la finalidad de la tragedia es excitar en los espectadores un radical escepticismo ante la justicia terrena, a la vez que una sólida confianza en la existencia de un orden trascendente; hecho que el propio crítico pone en claro: “Was in einem schönen Trauerspiel aus unsrer Teilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur [...] oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge [...] oder beides zusammen” (Schlegel, 1966: 63–64). Nuevamente, *per aspera ad astra*: la virtud moral se conquista a través de la lucha con el destino; la mortificación y el dolor se convierten en necesario pasaje hacia la libertad suprasensible:

Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist, daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet [...] solange keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann (Schlegel, 1966: 64).

Todo esto apunta a señalar que son Schiller y los Schlegel quienes, trasladando al campo del arte las reflexiones desarrolladas en la *Kritik der Urteilskraft*, se encargaron de convertir a la tragedia en género su-

⁴⁶ “Über alles, was diesen Punkt betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabenen in Kants *Kritik der Urteilskraft* verweisen, welchem, um ganz vortrefflich zu sein, nichts fehlt, als eine bestimmten Rücksicht auf die Tragödie der Alten, die diesem Philosophen aber nicht sonderlich bekannt gewesen zu sein scheint” (Schlegel, 1966: 64).

blime por excelencia, concediéndole el privilegio anteriormente acordado al *epos*. A partir del afianzamiento de esta posición, se torna más visible la diferencia entre dos tradiciones contrapuestas de definición del género trágico:

- Una influida por Lessing y Herder, pero continuada por Goethe, por el Schiller tardío y por Hegel, que ve en la colisión trágica el efecto de una voluntad rebelde a la dinámica universal, y que sostiene la importancia, o aun la necesidad de una *Versöhnung*. Esto suele suponer la adhesión a una filosofía monista (de procedencia spinozista o leibniziana) orientada a justificar la preeminencia del *totum* social o natural frente a las individualidades inconciliables.
- Otra que procede de Kant, pero que encuentra algunas de sus más importantes formulaciones en Schiller y los Schlegel. Para esta, la misión de la tragedia es demostrar la inesencialidad de las instituciones humanas, y despertar la confianza en la necesidad de edificar un “orden interno” contrapuesto al caos del mundo exterior. Basada más remotamente en el teatro de Séneca y Corneille, esta teoría se identifica con la corriente central del espiritualismo.

7. Lo sublime en la teoría del joven Tieck

Un lugar aparte, dentro de un capítulo dedicado al Romanticismo, debería tener la teoría de Ludwig Tieck (1773-1853), en la medida en que las reflexiones juveniles de este autor sobre lo sublime divergen esencialmente de las que hemos identificado en el Romanticismo de Jena. La poética de Tieck ha sido objeto de numerosos análisis; los críticos han resaltado la importancia de los pensamientos acerca del arte desplegados en la *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) y en las *Phantasieen über die Kunst* (1799), del concepto de ironía desarrollado por Tieck a partir del contacto con Solger, como así también de la influyente *Novellentheorie* y de las reflexiones sobre Shakespeare. Sin embargo, la teoría de lo sublime ha sido desatendida, tanto por los especialistas en Tieck como por los estudiosos de la *sublimitas*. Participa de esa desatención el hecho de que el propio tratado *Über das Erhabene* (1792) no fuese incluido en las sucesivas ediciones de las obras de Tieck, y que solo fuera posible acceder a él gracias a la determinación de Zeydel de publicarlo en una revista⁴⁷. Zeydel señala que ninguno de los críticos de Tieck —ni siquiera los más importantes, como Köpke— han prestado atención al tratado, y apenas si es posible encontrar alguna referencia a él en la tesis de Minder (1936: 306). Viëtor, por su parte, tan solo le dedica una línea (1946: 263). Sin embargo, *Über das Erhabene* no está desprovisto de originalidad, y acaso haya que buscar la principal causa de esta postergación por parte de la crítica en las múltiples discrepancias que aquel presenta respecto de la tradición hegemónica —espiritualista y kantiana— dentro de las teorías de lo sublime. El tratado pertenece a la primera etapa de la poética de Tieck (1791-1798), influida por la estética de la Ilustración inglesa y por Herder. Pero algunas de las ideas desarrolladas en él perdurarán durante la segunda etapa, signada por el contacto con Wackenroder.

El punto de partida de *Über das Erhabene* es una tentativa de desautorizar las críticas dirigidas por los adversarios del Iluminismo en contra de la teoría estética. La reivindicación de las propuestas de Home o de Lessing frente a los reproches formulados por el irracionalismo es una estrategia representativa de esta etapa

de la producción de Tieck, pero es igualmente típico el designio de sustraerse a una polémica abierta contra los enemigos de la disciplina estética, como también la adopción de una postura moderada y contemporizadora, orientada a mitigar la aspereza de las acusaciones antiilustradas. Ante todo, Tieck se apresura a responder a aquella tesis según la cual la consideración teórica destruye la unidad de la obra y la percepción artísticas. Los argumentos de *Über das Erhabene* se dirigen contra la mera impugnación de toda crítica y las amenazas de recaída en el impresionismo puro; Tieck no deja de prever objeciones contra su determinación de aislar la *sublimitas* con vistas al análisis teórico:

Es ist vielleicht in der Ästhetik nichts schwerer, als aus ihrem unzertrennlichen Zusammenhang irgend eine Wirkung der schönen Künste herauszureißen, diese zu zergliedern, zu zeigen, worin ihr Wesen besteht, und auf welche Art sie auf unsre Seele wirkt. Diese Anatomie der Schönheit wird von Vielen als zwecklos und unnütz verschrien, weil, wie diese Gegner sagen, der Genuß des Schönen selbst dadurch zerstört wird, weil der Untersucher auf Spitzfindigkeiten stößt, die ihn von der Wahrheit abführen, und bei der Schönheit selbst keine Anwendung leiden, weil der Verstand dadurch gewöhnt wird zu grübeln, wo das Herz vorher in Genüssen schwelgte (Tieck, 1935: 539).

Tieck insiste sobre la importancia de la investigación psicológica, y sobre la necesidad de discernir las inciertas fronteras entre sentimiento [Gefühl] e idea [Idee]. Se ocupa, en primer lugar, de afirmar la coincidencia entre los propósitos del crítico y los del poeta: “denn ob der Dichter die Empfindungen [...] ihre Verschmelzung und ihre anscheinenden Widersprüche dem Beschauer darstellt, eben die Gefühle in seiner Seele klingeln läßt [...] oder ob der Untersucher uns ihre Bestandtheile auseinandersetzt, und auf ihren Stoff zurückführt, ist im Grunde doch ein unwesentlicher Unterschied” (Tieck, 1935: 539). Como Baumgarten o Herder —y en consonancia con la mayor parte de la tradición sensualista— el autor del artículo afirma la afinidad entre creación literaria y reflexión estética. Pero esta adhesión a los criterios sensualistas no ha conseguido calar hondo en el pensamiento de Tieck, según lo demuestra el hecho de que, junto con el alegato a favor de la utilidad y validez del análisis crítico, se encuentren trazos de una teoría aristocrática del conocimiento semejante a la que encontramos, por ejemplo, en los suizos o en Pyra. Es elocuente el hecho de que, sobrepujando el aristocratismo del *De Sublimitate*, se atreva Tieck a sostener que la capacidad para percibir y comprender la *sublimitas* es tan connatural como la habilidad para engendrar pensamientos elevados⁴⁸. De ahí que la percepción de la sublimidad de una obra artística no esté abierta para todos, sino solo para aquel que consiga reconocer en su interior ciertas analogías aptas para conceder verosimilitud a las imágenes, caracteres y manifestaciones anímicas [Seelenerscheinungen] evocadas por el autor. Para comprender estas cuestiones convendría detenerse a considerar la carta del 29.5.1792, en la que Tieck se dispone a refutar la convicción de Wackenroder en que la sublimidad es incapaz de producir una conmoción profunda. El autor de *Über das Erhabene* afirma que el artista consigue ejercer una intensa influencia a través de la pulsación de determinados

⁴⁷ Cf. Zeydel, 1935, donde el contenido del manuscrito de Tieck se reproduce en su totalidad, acompañado de notas y una breve introducción.

⁴⁸ Cf.: “Schon Longin sagt in dem achten Abschnitt seiner Abhandlung, daß die Fähigkeit, erhaben zu denken, mit uns geboren werden müßte, und ich möchte hinzusetzen, auch die Fähigkeit Erhabenheit zu fühlen und zu verstehen” (Tieck, 1935: 540).

tonos que encuentran resonancia en el alma de los receptores: “[...] auf diese Art kann der Dichter allein die Rührung bewirken, denn die Rührung ist ja nichts anderes als Sympathie mit denen Personen die uns rühren, ein Freundschaftszug der uns zu ihnen hinzieht und macht daß wir an allen ihren Schicksalen theilnehmen” (Tieck an Wackenroder, 29.5.1792; von Holtei, 1872: II, 4, 41). La empatía que experimentan los espectadores ante determinados personajes procede de que, en contraposición con las personas que encontramos en la vida diaria, un Appiani o un Tellheim excitan simpatía y nuestra alma se ve reflejada en ellos. Esta sensación es la que inspira lo sublime: en presencia de lo artísticamente elevado, nos descubrimos a nosotros mismos, nuestra simpatía se siente atraída por aquella persona que piensa en forma sublime, y este amor, unido a la reverencia, puede llegar, en determinadas circunstancias, a inducir el llanto:

[...] es ist eine Empfindung aus Mitleid, Freude und Verehrung zusammengesetzt, wir freuen uns daß ein solcher grosser Mensch unser Freund sei, oder sein sollte, wir verehren in dem Augenblicke die Menschheit, wir möchten den Dichter anbeten, der so etwas hervorbringen konnte, und in diesem Augenblick vergiessen wir Thränen, indem wir unsre Verwandtschaft mit dem Dichter fühlen, wir freuen uns, daß wir Menschen sind. Daher kann es leicht kommen, daß Erhabenheit vorzüglich mich leicht zu weinen zwingt, weil ich gewöhnlich die Menschheit verachte und mich dann plötzlich freundlich bei der Hand ergriffen fühle und mir im schönsten Augenblick die reizendste Versöhnung angeboten wird, und daher weint vielleicht ein anderer nicht, ob er gleich das Erhabene eben so starck fühlt als ich, weil es bei ihm dieser Aussöhnung nicht bedarf (von Holtei, 1872: II, 4, 41-42).

Puede percibirse aquí hasta qué punto la teoría de Tieck consiste en una combinación de elementos disímiles: si, por un lado, se establece un contraste entre el hombre empírico y los héroes del drama (y resulta paradójico que los personajes mencionados pertenezcan a Lessing), también se afirma, por otro, que uno de los principales efectos de la sublimidad artística consiste en despertar una plena identificación con una humanidad que aparece encarnada en los caracteres, y que los espectadores no pueden dejar de reconocer en sí mismos: “wir weinen Freudenthränen daß wir Menschen sind, und daß also ein Theil dieses Edelmuths auf uns selbst fällt” (von Holtei, 1872: II, 4, 42). Pero de esto vuelve a extraer Tieck la inferencia de que no todos los individuos son aptos para experimentar la sublimidad: quienes no poseen la disposición necesaria son –vuelve a afirmar– totalmente inaptos para experimentar la elevación; esta falta de aptitud para un pensamiento sublime [erhabene Denkungsart] puede verse en numerosas obras en las que se muestra un absoluto desdén por las grandes y elevadas virtudes [grossen hohen Tugenden] de la antigüedad, y cuyo íntimo impulso es el individualismo. Tieck considera que en la desaparición de las virtudes republicanas está la causa de la decadencia de lo sublime: solo en la medida en que se ha retirado del mundo el antiguo heroísmo ha logrado extinguirse la disposición anímica gracias a la cual el espectador de una obra artística ve en esta un reflejo de la propia grandeza. Que la auténtica elevación no ha de consistir tanto en el hallazgo de un hecho extraño e insólito como en un reencuentro con la propia esencia, previamente ignorada, es una convicción que todavía habrá de sostener Tieck en su obra madura y tardía.

En este contexto puede entenderse que, en *Über das Erhabene*, se presente a lo sublime como un reflejo [Widerschein] de la propia subjetividad; pero, a pesar de lo que, en una lectura superficial, puedan sugerir tales formulaciones, no hay en ellas un anticipo de la analítica kantiana: Tieck no encuentra en los espectáculos

sublimes o en el arte elevado un *analogon* de la razón humana, sino que apunta tan solo a destacar la necesidad de un vínculo espiritual entre la creación y la percepción estéticas —a exigir en ambas instancias una predisposición congénita para lo elevado—. De ahí que se haga depender la genialidad del artista de la capacidad para despertar en los receptores la consciencia de capacidades hasta entonces ignoradas y ocultas: “Er [der Dichter] muß alle Seelen gleichsam vor uns aufschließen, und uns das ganze verborgene Triebwerk sehen lassen, das dem gewöhnlichen Menschen mit einem urdurchdringlichen Schleier bedeckt ist” (Tieck, 1935: 540). En el mismo sentido conduce la convicción en que el cometido del genio consiste en realizar una inusitada transfiguración de la realidad ordinaria; como en el idealismo mágico novalisiano, lo que aquí se postula es la subordinación del universo visible bajo las demandas de la imaginación pura. De acuerdo con esta concepción, la poesía sublime requiere de una depuración de las circunstancias vulgares y un realzamiento de la realidad plasmada; nuevo Midas, el poeta concede a su materia un esplendor y una dignidad de la que ella por sí misma carece: “Dies eben ist die große Alchemie, durch die der wahre Dichter Alles, was er berührt, in Gold verwandelt, wo der gewöhnliche Kopf über Dürftigkeit und schon erschöpfte Materien klagt” (Tieck, 1935: 540). En esta disposición para rectificar la vulgaridad del universo visible consiste ese poder por el cual el poeta o el orador sublimes arrebatan a sus espectadores; como puede verse, lo que aquí se postula es el carácter empático, ilusionista del arte elevado. A diferencia de lo que puede observarse en Burke o en la estética kantiana, no existe aquí antagonismo entre lo sublime y la gratificación de la sensibilidad. Este detalle, junto con la insistencia sobre el poder de seducción del lenguaje elevado, atestigua la importancia de las afinidades con el *De Sublimitate*. No menos revelador de las influencias longinianas es el contraste que se establece entre antiguos y modernos. Siguiendo una línea argumentativa próxima a las invectivas de Boileau o Burke en contra de la degeneración del arte moderno, Tieck enfrenta la “virilidad” de la poesía y la oratoria griegas a la debilidad de la sociedad contemporánea, en la cual el arte se ha rebajado a la condición de pasatiempo:

In unserm schaaln Zeitalter ist die große Kunst zur Ausfüllung eines langweiligen Abends verwiesen, zum bloßen Vergnügen herabgesetzt kann sie kaum noch auf einzelne Herzen wirken, unmännlich tändelt sie um uns her und ist zufrieden, wenn sie uns ein Lächeln abgewinnt. Die Väter des Volks sehn auf allen hohen Enthusiasmus, wie auf eine Unwürdigkeit ihrer Kinder herab, der durch ihre weisen Einrichtungen nicht nur unnütz, sondern sogar schädlich geworden ist; alle Künste sind als unschuldige Spielwerke in ihre Werkstätte zurückgewiesen und der würde als ein Thor verlacht werden, der ihnen von ihrem vorigen großen Einfluß etwas wiedergeben wollte (Tieck, 1935: 540-541).

En lugar de elevarse sobre la vulgaridad profana, la poesía se doblega ante los imperativos del mundo de las cortes. De ahí que, tal como lo creía Boileau, la vida moderna no ofrezca un terreno adecuado para el florecimiento de la sublimidad; los hombres se han alejado demasiado del antiguo heroísmo para que puedan emocionarse con las más grandes obras del arte clásico. Aunque estas sigan brindando un testimonio de excelencia, los modernos no encuentran en sí mismos la chispa capaz de coligarse con la llama de la *sublimitas*: aquí vemos hacia dónde conduce la tesis de la necesaria simpatía entre el artista y su público. Tieck señala que en el abandono de las “grandes ideas” [große Ideen] y en el contentamiento con las alegrías de la vida burguesa se halla la causa de la moderna insensibilidad ante el arte sublime:

Die Erhabenheit der alten Welt kann daher unmöglich uns noch beseelen, wir haben so viele große Ideen, Patriotismus, Freiheit, Aufopferung verlohren, vielleicht auf sehr lange, und die ganz reinen, ganz-geläuterten hohen Empfindungen kommen vielleicht nie zu uns zurück, da seit unserer Geburt tausend Armseligkeiten uns begleitet und sich tief in unsre Seele geprägt haben (Tieck, 1935: 541).

La devoción por las grandes palabras –Libertad, Patriotismo, Sacrificio– resulta tan explicable en este contexto como los ataques contra la cobardía y frialdad de los contemporáneos. Pero si estos permanecen insensibles ante el elevado valor [hohe Muth] de los héroes antiguos, tampoco pueden responder en forma consonante al estímulo ofrecido por las grandes obras de la poesía. En tanto los espíritus del pasado se dejaban seducir por Esquilo o por Shakespeare, hoy solo las almas bellas pueden emocionarse ante el destino de Siegwart o Stella. De esta reciprocidad entre corrupción moral y decadencia del arte elevado extrae Tieck una conclusión que revela nuevamente la influencia longiniana: la sublimidad solo se encuentra en las ideas; si bien es cierto que la expresión [Ausdruck] puede contribuir a que las palabras estén a la altura del pensamiento, solo del significado [Meinung] puede proceder la nobleza del discurso o poema. Tieck advierte que de la prioridad de los contenidos no hay que deducir mecánicamente que la experiencia de lo sublime afecte solo al intelecto y deje insensible a la sensibilidad: “[...] ich behaupte dies bloß von den erhabenen Gedanken nicht von erhabenen Ideen” (Tieck, 1935: 542). La distinción es sutil pero perceptible: las *ideas* son las representaciones individuales, mientras que los *pensamientos* constituyen los significados habituales de las primeras.

Apoyándose en esta distinción, Tieck procede a definir la sublimidad; luego de desechar la definición longiniana –que, en su opinión, no va más allá de una mera descripción del fenómeno–, pasa a afirmar: “Nach meinem Urtheil besteht das Wesen des Erhabenen darin, daß ich es sogleich mit Freude bemerke, es nicht ohne Mühe zu meinem Eigenthum mache, und eine Menge Gedanken außer dem Hauptgedanken in ihm entdecke” (Tieck, 1935: 542). La multiplicidad de pensamientos es el verdadero signo de la sublimidad –tal como la multiplicidad de sentimientos claros delata la presencia de la belleza, y la de sentimientos oscuros señala la existencia de lo horrible–. Puesto que, según se ha dicho, la experiencia de la sublimidad exige siempre de un reflejo en el propio yo, el espectador se esforzará para integrar la grandeza del objeto exterior en su subjetividad; pero el hecho de que esta asimilación no pueda realizarse jamás sin un esfuerzo considerable es lo que favorece el surgimiento de innumerables pensamientos secundarios que rodean al principal: “[...] und in diesem Entdecken, in diesem Bestreben, besteht der Genuß des Erhabenen” (Tieck, 1935: 542). La mutua vinculación entre *sublinitas* y *dificultad* fue señalada, entre otros, por Lord Kames, por Burke y por Herder; a pesar que que estos se refieren, ante todo, a obstáculos materiales⁴⁹, también resulta posible extender la vinculación a las dificultades que presenta una tarea intelectual (como, por ejemplo, la interpretación

⁴⁹ Cf. la Secc. XII (“Difficulty”) de la *Philosophical Inquiry*: “When any work seems to have immense force and labor to effect it, the idea is grand. Stonehenge, neither for disposition nor ornament, has anything admirable; but those huge rude masses of stone, set on end, and piled each on other, turn the mind on the immense force necessary for such a work. Nay, the rudeness of the work increases this cause of grandeur, as it excludes the idea of art and contrivance; for dexterity produces another sort of effect, which is different enough from this” (Burke, 1963: 65).

de una obra enigmática o intrincada). Tieck no solo retoma estas reflexiones en torno a la “dificultad” de lo sublime, sino que además les concede un sentido acorde con su propia teoría:

Der Genuß der Schönheit wird uns weit leichter, als der Genuß des Erhabenen, mit wenigen Kräften vereinigen wir die Schönheit in uns, das Erhabene (die Definition liegt gleichsam im deutschen Worte selbst) steht über uns; wir bewundern, wünschen und erringen endlich den schönen Preis, statt daß in der Schönheit klare Gefühle um uns her spielen und uns freiwillig entgegen kommen (Tieck, 1935: 542).

Los ejemplos de elevación poética detallados en el artículo revelan, por un lado, que para Tieck —y aquí podemos reconocer una nueva coincidencia con ‘Longino’ y una esencial diferencia respecto de la tradición burkeana y kantiana— la sublimidad no se opone a la belleza, sino que es su grado más alto de perfección⁵⁰; por otro, dejan entrever que el rasgo definitorio de la poesía sublime consiste en una inagotable capacidad de sugestión. En esto parece consistir la “multiplicidad de pensamientos” exigida por Tieck: si es que desea conceder a sus obras la más noble eminencia, el poeta tendrá que abstenerse de exponer sus ideas de un modo evidente y claro; por el contrario, el secreto estará en presentarlas bajo una apariencia a la vez enigmática y sugestiva. De hecho, en algunos de los pasajes aducidos la capacidad para insinuar nuevos pensamientos procede de la opacidad o el esoterismo de la formulación; así, la definición que realiza Brockes de la divinidad como *un círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia, en ninguna*, ofrece, según Tieck, una instancia ejemplar de sublimidad: “Kann man sich erhabner ausdrücken? Und liegt hier nicht die Erhabenheit darin, daß wir diesen großen Gedanken nie ganz zu Ende denken können, daß sich immer noch neue Begriffe darbieten, wenn man ihn auch hundertmal überlesen hat?” (Tieck, 1935: 543). Como en el *fiat lux* bíblico, la definición de Brockes debe buena parte de su oscuridad y poder de sugestión a su extremo laconismo. Esta “multiplicidad de pensamientos”, convertida ahora en rasgo definitorio de lo sublime, comprende tanto a los escenarios naturales cuanto a su plasmación artística. Así, según Tieck, durante la contemplación de un bello paisaje, el espectador se ve envuelto por recuerdos y ensoñaciones,

[...] aber wenn ich auf einer Klippe stehe, die sich weit übers Meer hinaus bückt, die Unendlichkeit vor mir, unter mir unermessliche Abgründe, da wird die Seele sich erhoben fühlen, aus meinen Gefühlen werden sich große erhabene Gedanken entwickeln, ich werde mich selbst in der großen Masse verlihren, und tausend Gedanken von Ewigkeit und Unendlichkeit werden sich tief in mein Inneres graben (Tieck, 1935: 544).

Al enfrentarse con un espectáculo bello, el sujeto se deja conducir por sentimientos plácidos [sanfte Empfindungen]: la aparición del pensamiento implica la inmediata destrucción de la vivencia; en lo sublime, en cambio, el sentimiento tiene que subordinarse al pensamiento. Ante descripciones como la que ofrece Píndaro de la terrible erupción del Etna, o como la que realiza Shakespeare de los acantilados de Dover, el lector siente que se agolpa en su mente una multitud de pensamientos: “[...] nichts ist in der Beschreibung unnötig, und kein Wort ist da, das uns nicht neue Gedanken zuführte; darum ist die Stelle erhaben, und man kann sie unzählige Mal lesen, und immer wieder etwas Neues dabei denken” (Tieck, 1935: 545). Pero la distinción entre sentimientos afables y elevados —entre *das Sanfte* y *das Erhabene*— también puede depender de la

⁵⁰ Así, luego de citar un epigrama de Logau (“Dieser Monat [Mai] ist ein Kuß, den der Himmel gibt der Erde, / Daß sie izt seine Braut, künftig eine Mutter werde”), apunta Tieck: “Hier ist die Schönheit offenbar der Erhabenheit untergeordnet”.

dignidad de los lugares o de las personas implicados: así, la imagen de un mendigo que, compungido, se sienta sobre una destrozada columna, puede engendrar hondas y cautivantes emociones, capaces de estimular nuestra compasión [Mitleid], pero si nos apercebimos de que el pordiosero no es otro que Cayo Mario, que derrama lágrimas ante las ruinas de Cartago, la compasión se transformará en sublimidad. Del mismo modo, la imagen de un viejo bardo que acompaña sus cantos con el laúd podrá parecer un espectáculo bello, pero solo Homero u Ossian concederán a la imagen verdadera sublimidad; un Belisario mendicante procura pensamientos; un ciego desvalido tan solo suscita una simple emoción [Rührung]. Puede advertirse que esta polaridad entre la compasión y la sublimidad, marca una neta diferencia respecto de las tajantes oposiciones que encontrábamos, por ejemplo, en Mendelssohn: los últimos ejemplos confirman que, para Tieck, la sublimidad representa el grado más prominente de la belleza, antes que su estricto contrario; la abundancia de pensamientos añade a los espectáculos naturales o a la obra poética una grandiosidad que no anula la belleza, “[die] Gedanken machen das Bild erhaben, nimmt man diese fort, so kann ein Bild noch immer Schönheit behalten, aber die Erhabenheit geht durchaus verlohren” (Tieck, 1935: 545). De esta convicción en que la sublimidad constituye un añadido a una realidad bella se extrae una segunda inferencia: los seres, objetos y circunstancias de la realidad prosaica son susceptibles de adquirir sublimidad por vía de comparación; dicho de otro modo: la más vulgar de las representaciones puede convertirse en sublime con tal que la palpable *mitositas* esté enmascarada por una multiplicidad de pensamientos. Así, por ejemplo,

Ein Esel, der von Knaben aus dem Kornfelde gejagt wird, ist nichts weniger als eine erhabene Vorstellung, wenn wir aber die bei uns bloß konventionelle Verächtlichkeit des Esels vergessen, und Homer nun den Ajax, der von vielen Feinden verfolgt, langsam und ruhig, ohne seine Schritte dadurch zu beschleunigen, mit einem Waldesel vergleicht, der ein Kornfeld zertritt, und ohne sich nach den Knaben, seinen Verfolgern umzusehn, zurückweicht, – so ist das Bild erhaben (Tieck, 1935: 546).

El uso de los símiles confiere a los objetos ordinarios una dignidad que estos no podrían poseer por sí mismos: si bien es cierto que no nos encontramos aquí ante una determinación resuelta y concluyente de superar las antítesis –consagradas por el espiritualismo– entre la elevación artística y lo vulgar-cotidiano, descubrimos al menos en Tieck una manera de transfigurar la realidad prosaica e incorporarla en la sublimidad. Esta apología de los símiles se desarrolla a través de una línea de pensamiento muy próxima a la que había seguido Breitinger en el *Kritische Abhandlung Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740). En el capítulo dedicado a la estética de los suizos hemos podido ver que, al detenerse a examinar el uso de los símiles poéticos, Breitinger no abrigaba otra determinación que la de colocar el *Volksepos* homérico por encima de la presunta afectación virgiliana⁵¹. Idénticos propósitos encierra la argumentación de Tieck, para quien la presencia o ausencia de sublimidad en los símiles poéticos es la diferencia entre el poeta griego y su “epígono” latino: “in der Erhabenheit unterscheiden sich vorzüglich das größere und das kleinere Genie; der wahre Dichter wird selten einen Fehlgriff thun, während der Nachahmer oft ins Burleske fällt” (Tieck, 1935: 546). Como ejemplo de la preeminencia homérica en el empleo del *Gleichniß* se menciona aquel pasaje del canto

⁵¹ Cfr. la sección 7 del capítulo II.

XIV de la *Iliada* en el que Ajax, luego de ser alcanzado, sin mayores perjuicios, por la lanza de Héctor, arroja contra el pecho de este una vasta roca a la que hace girar “gleich einem Kräusel [...] daß er tanzend sich drehte” (Tieck, 1935: 546). El pasaje paralelo del libro séptimo de la *Eneida* carece de *tertium comparationis* y, en ese sentido, no posee la efectividad del pasaje homérico: subyugada por monstruosas alucinaciones, la reina Amata se precipita por toda la ciudad

[...] ceu quondam torto uolitans sub uerbere turbo,
quem pueri magno in gyro uacua atria circum
intenti ludo exercent - ille actus habena
curuatis fertur spatiis; stupet inscia supra
impubesque manus mirata uolubile buxum;
dant animos plagae: non cursu segnior illo
per medias urbes agitur populosque ferocis (*Aen.* VII, 378-384).

Mientras que, en el primer ejemplo, el símil contribuía a realzar la dignidad del héroe, la comparación virgiliana tan solo acentúa la excentricidad de Amata que, en medio de su exasperación, resulta menos temible que burlesca. Igual de revelador es, según Tieck, lo que encontramos poco más adelante de este pasaje, allí donde Turno, encendido de ira luego de escuchar a Alecto, comienza a buscar sus armas por todo el palacio:

arma amens fremit, arma toro tectisque requirit;
saeuit amor ferri et scelerata insania belli,
ira super: magno ueluti cum flamma sonore
uirgea suggeritur costis undantis aeni
exsultantque aestu latices, furit intus aquai
fumidus atque alte spumis exuberat amnis,
nec iam se capit unda, uolat uapor ater ad auras (*Aen.* VII, 460-466).

La comparación con el agua hirviente es una nueva recaída en lo burlesco; como en el caso anterior, la futilidad virgiliana se destaca aun más cuando se la compara con la sublimidad de los símiles homéricos: “Auf diese Lächerlichkeit wäre Virgil gewiß nicht gefallen, wenn er nicht zuweilen den Homer ohne Geschmack hätte nachahmen und übertreffen wollen, denn eine ganz ähnliche Stelle findet sich wieder im 21 Buch der Ilias; nur macht der Zusammenhang und die Absicht der Dichter hier einen sehr großen Unterschied” (Tieck, 1935: 547). El pasaje aludido es aquel en que Hefesto hace arder en llamas el Escamandro: el río hirviente es cotejado con la grasa de un cerdo cebado que, puesta al fuego en una caldera, hierve y se desborda, mientras por debajo arde la leña; aquí, como en el anterior ejemplo, la aparente rudeza homérica es colocada por encima de la elegancia del “epos artístico” virgiliano.

Pero si, a semejanza de lo que se ha podido ver en ‘Longino’, en Boileau o en Pyra, se advierte aquí una declaración a favor de la prioridad de los contenidos, y si se hace depender la elevación del poema de su capacidad para engendrar pensamientos, resulta explicable que esta argumentación concluya en una apología de la sublimidad de las representaciones alegóricas. Pero lo que Tieck se propone no es una vindicación de los poemas alegóricos a la manera de, por ejemplo, el *Fairie Queene* (1590-1596), sino que alude tan solo a aquellos casos en que el recurso es empleado “[...] als kleine Theile, als Figuren eines Gedichts, oder als kleine für sich bestehende Gedichte” (Tieck, 1935: 547). Los ejemplos mencionados (las alegorías de la Muerte y el Pecado en Milton, la descripción que brinda Ariosto de los efec-

tos de la melancolía) no son solo demasiado vagos, sino que el propio autor parece reconocerles un mérito escaso. La consideración de la oda 1,14 de Horacio —en que la república es comparada con una nave, a la que amenazan las tempestades de las guerras civiles— da pie para establecer una diferenciación entre sublimidad e ingenio [Witz]: mientras la alegoría sublime promueve una multiplicidad de pensamientos, una alegoría ingeniosa, en cambio, como la que ofrece Horacio en el mencionado poema, “[enthält] nur einen Gedanken [...], den ich sogleich begreife und der mich beim zweiten Denken keine andre Seite entdecken läßt” (Tieck, 1935: 547). Esta diferencia entre una capacidad de sugestión múltiple y una correspondencia simple y unívoca permite inferir que, al hablar de las “alegorías sublimes”, Tieck alude en realidad a lo que Goethe o Schelling designarán como *simbolismo* —sobre todo si se tiene en cuenta que estos encuentran en la polisemia uno de los rasgos definitorios de la representación simbólica, por oposición a la alegórica—.

CAPÍTULO XII

LO SUBLIME EN LA ESTÉTICA DEL IRRACIONALISMO:

LA *PHILOSOPHIE DER KUNST* DE

FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING (1775-1854)

1. Postergación de los ideales pragmáticos. Lo sublime y la *intellektuelle Anschauung*

El joven Schelling –y, ante todo, el del *System des transzendentalen Idealismus* (1800)– encuentra en el arte una herramienta para subsanar las escisiones presentes en la realidad contemporánea que el pensamiento abstracto (identificado con el *Verstand*) legitima y perpetua. Es característico que se haya recibido la influencia del Schiller de las *Ästhetische Briefe*, y que, por ende, su filosofía se encuentre dominada por el convencimiento de que los desgarramientos entre sujeto y objeto, entre naturaleza y cultura, entre sentimiento y razón, han de ser subsanados a través de la experiencia estética. En la filosofía del arte schellinguiana encontramos una confianza en el poder emancipador de la concreción artística comparable a la que pudimos advertir en los suizos, Baumgarten, Lessing o Herder: en contraste con la incorpórea trascendencia de la ciencia –que no se deja guiar jamás por la verdadera razón, sino tan solo por el pensamiento discursivo–, el arte incorpora lo Absoluto en el interior mismo de la realidad finita; no debería existir aquí ninguna fractura insalvable entre la multiplicidad de la realidad empírica y la unidad legislativa de lo universal, ya que a través de la imaginación no solo obtienen las ideas de la razón una apariencia corpórea¹, sino que también se torna factible la superación del hiato entre la realidad de hecho y la esfera de los valores; según Küster:

Einbildungskraft bedingt die deduktive und die induktive Genesis der absoluten Identität im Endlichen; in jener konstituiert sich das Absolute als Realität, in dieser als Idealität. In der Kunst nun, und daraus erklärt sich der Vorrang der ästhetischen Einbildungskraft, faßt sie beiden Emanationsformen zusammen und bildet diese Indifferenz von bewußtem und bewußtlosem Produzieren zu einer anschaulichen Ganzheit aus. Kunst trägt, und darin legitimiert Schelling ihren Vorzug gegenüber den Wissenschaften, diese Indifferenz rein an sich selbst, nicht in bloß begrifflich vermittelter Form oder – wie das Naturprodukt – in bewußtlos erstarrter (Küster, 1979: 108-109).

A través de la imaginación estética tiene lugar, en la conciencia empírica, la reconciliación de lo real y lo ideal, y la reunificación de los tres campos de la actividad humana disociados entre sí por el pensamiento kantiano. Si en el arte se exterioriza la armonía de lo real consigo mismo, ello sucede porque solo en la inmanencia de la plasmación artística es posible hallar un *analogon* para la autonomía de lo real;² en

¹ Este aspecto de la estética schellinguiana, del que aun es posible encontrar trazos en la *Philosophie der Kunst* (1802-3; publ. en 1859), parece un eco lejano de las propuestas de Baumgarten y Meier. Cf.:ej.: *Wie Gott als Urbind im Gegenbild zur Schönheit wird, so werden die Ideen der Vernunft, im Gegenbild angeschaut, zur Schönheit [...]* Das treffliche deutsche Wort Einbildungskraft bedeutet eigentlich die Kraft der *Ineinsbildung*, auf welcher in der That alle Schöpfung beruht. Sie ist die Kraft, wodurch ein Ideales zugleich auch ein Reales, die Seele Leib ist, die Kraft der Individuation, welche die eigentlich schöpferische ist" (Schelling, 1960: § 22, 30)

² "[...] Schelling [...] identifica il concetto di *genialità* estetica e il concetto di attività *autonoma* o *infinita*. In quanto [...] solo l'arte testimonia dell'armonia del reale con se stesso, ovvero dell'*identità ab intra* o sintetica della fenomenica teoresi e della noumenica prassi, essa ha da possedere quel carattere di organicità circolare, quel carattere proprio del vivente, che non

tanto el inevitable sometimiento de la ciencia a una finalidad extrínseca constituye un signo de claudicación ante lo trascendente, el *Kunstprodukt* brinda un testimonio a favor de la autarquía del universo tangible.³ Todos estos argumentos, encaminados a sostener no solo la autonomía, sino incluso la supremacía del arte frente a la abstracción científica, podrían sugerir la presencia de una estética sensualista, comprometida con la rehabilitación de la sensibilidad y la anulación de las tendencias ascéticas del espiritualismo. Sin embargo (y aun cuando es forzoso admitir que, en numerosos aspectos, el idealismo objetivo schellingiano se encuentra más cerca de posiciones sensualistas que el subjetivismo de un Novalis) resulta claro, por un lado, que están ausentes en Schelling algunos de los atributos esenciales de la teoría sensualista —por ejemplo, el imperativo de enlazar la experiencia estética con la *vita activa*, o el encumbramiento de los ideales comunicativos—, por otro, que el propósito de la *Identitätsphilosophie* no es realzar la importancia de las *untere Seelenkräfte*, sino establecer un modo de percepción *per hiatum irrationalem*.

Ya habíamos señalado, en capítulos precedentes, que, frente al empeño del racionalismo en condenar la *cognitio sensitiva* al ámbito de lo irracional, Baumgarten y Herder habían afirmado la existencia de un *analogon rationis*, cuya lógica es la del *sensus communis* y que, por ende, no puede ser sometido a los criterios de claridad y distinción propios del pensamiento abstracto. También dijimos que en la base de ese proyecto se encontraban algunos de los principios básicos de la antigua retórica, la cual —en el proceso que va de Aristóteles a Quintiliano— se había constituido con el fin de proveer una alternativa frente a la deducción abstracta, correspondiente al pensamiento científico. Colocada ante la evidencia de que los problemas de la vida diaria no pueden ser resueltos por medio de la lógica formal, la retórica postula una “lógica de lo verosímil”, cuyo ámbito de aplicación específico es precisamente la cotidianidad. A la búsqueda de la verdad, propia de la filosofía, el *ars persuasionis* enfrenta la del *eulogos* (lo “razonable”); a la episteme, opone la doxa; al silogismo, el entimema; a la *vita contemplativa*, la vida práctica y activa; a la demostración, la argumentación. Perelman ha argumentado que la distancia entre filosofía y retórica es, en la antigüedad, semejante a la que media entre juicios de hecho y juicios de valor;⁴ mientras que en un caso se busca tan solo presentar una evidencia, en el otro se apela a la ideología del re-

può non mancare ad ogni altra forma di attività che non ha per fine se medesima, ma è mezzo ad altro da sè, ed è quindi, comme tutto ciò che ha da funzionare da mezzo, morta aggregazione di concetti disponentisi secondo l'esteriorità lineare della comune logica naturalistica, e non già secondo le circolarità dell'autogenesi che è nel concetto appunto di ciò che è libero e quindi assoluto. Tale libertà, tale assolutezza, è invece solo la Poesia che non serve alla *moralità*, non all'*utilità*, ma è *sciolta* da ogni vincolo di estraneità e sta tutta dentro se medesima” (Ciardo, 1953: 88-89).

³ Así, a propósito de la independencia del arte y la heteronomía de la ciencia, afirma Schelling: “Aus jener Unabhängigkeit von äußern Zwecken entspringt jene Heiligkeit und Reinheit der Kunst, welche so weit geht, daß sie nicht etwa nur die Verwandtschaft mit allem, was bloß Sinnvergnügen ist [...] oder mit dem Nützlichen [...] sondern selbst die Verwandtschaft mit allem, was zur Moralität gehört, ausschlägt, ja selbst die Wissenschaft, welche in Ansehung ihrer Uneigennützigkeit am nächsten an die Kunst grenzt, bloß darum, weil sie immer auf einen Zweck außer sich geht, und zuletzt selbst nur als Mittel für das Höchste (die Kunst) dienen muß, weit unter sich zurückläßt” (Schelling, 1958: I, 622-623; los subrayados son nuestros).

⁴ Cf. Perelman, 1983: 10-2.

ceptor, se espera afectarlo intelectual y emocionalmente y determinarlo para la acción. Puede entenderse que, durante toda la antigüedad, filósofos y rétores no hayan cesado de dar muestras de mutua hostilidad,⁵ ya que, aunque sus destinatarios suelen ser los mismos, poseen metas diversas⁶.

Puesto que abrigan la voluntad de hermanar poética y retórica, resulta comprensible que Baumgarten y Herder coloquen a la poesía y el arte en relación con la vida cotidiana y activa; que vinculen a ambas con la sensibilidad corpórea y las coloquen al margen de la legislación del pensamiento abstracto; ordenadas de acuerdo con las reglas de lo verosímil y “razonable”, arte y literatura apelan a la sensibilidad del espectador, a sus *estructuras de sentimientos*. A primera vista, podría pensarse que estas posiciones guardan cierta semejanza con las de Schelling: el contraste entre la lógica de las ciencias y la de la poesía, y la defensa de la concreción artística, son actitudes comunes a los teóricos sensualistas y a Schelling. Pero este, a diferencia de sus predecesores, no pretende enfrentar al pensamiento discursivo una lógica de lo contingente, sino una intuición irracional, ininteligible desde la perspectiva del entendimiento. Ni Baumgarten ni Herder osaban objetar la validez de la *cognitio distincta*, sino delimitar el ámbito correspondiente a esta respecto de la esfera reservada para el conocimiento sensitivo; Schelling, en cambio, establece una distancia insalvable, absoluta entre la lógica y el conocimiento intuitivo. La estética sensualista había afirmado la presencia de una *cognitio clara sed indistincta*, capaz de proponerse como *tertium datur* frente a la contraposición racionalista entre las facultades cognoscitivas superiores y el ámbito de lo irracional; Schelling confirma esta última contraposición, pero invirtiendo el orden de prioridades respecto de la establecida por el racionalismo: no se trata de negar el enfrentamiento adialéctico entre pensamiento discursivo e intuición, sino de sustituir la teoría racionalista por otra similar, aunque de signo contrario.

Todo esto tiene consecuencias para nuestro tema: ya hemos visto de qué manera la escuela de Jena contraponía un estamento de “espíritus sublimes” a la común ralea de las criaturas materiales, confinadas a la satisfacción de las necesidades instintivas. Por otra parte, los románticos —y ante todo Novalis— también enfrentaban el *Verstand* (por el que se dejan conducir los hombres corrientes) a la “verdadera” razón, a la que los elegidos acceden a través de medios irracionales, intuitivos. Toda esta problemática se encuentra emparentada con la de lo sublime: hemos tenido ocasión de señalar de qué manera la tradición espiritualista, remontándose a ‘Longino’, presentaba la contraposición entre belleza y *sublimitas*

⁵ Cf.: “Le long de l’histoire de la philosophie, l’opinion sera toujours dénoncée comme *fausse, fragile, inconstante et propre au peuple* ou à l’*indoctus*. Platon l’opposait tant à la science —*épistème*— qu’à la pensée rigoureusement rationnelle —*noésis*. La science s’intéresse, affirmait-il, aux existences, l’opinion —*doxa*— seulement aux ombres de celles-ci, d’où l’opposition entre *philodoxos* et *philólogos*. Ce dernier n’est pas tout à fait ignorant, écrit Platon, car l’opinion occupe une place “intermédiaire” entre la science et l’ignorance et a son domaine qui échappe à la juridiction de la science, le beau, le bien, le sacré, l’honorable, l’indéfini (la grandeur et la petitesse, le lourd et le léger, etc. Ainsi donc, le domaine de l’opinable est un triste état de fait, et seul le philosophe doué par les dieux réussit à s’y soustraire” (Florescu, 1982: 30)

⁶ “[...] tous les deux veulent guider les âmes, tous les deux ont la même ambition. Ils voulaient être les maîtres de la jeunesse, mais l’ambition des philosophes était de conduire la jeunesse vers la vérité, et les autres conduisaient les jeunes vers la pratique, vers l’action politique, vers l’histoire” (Florescu, 1982: 15-6).

como un enfrentamiento entre los aspectos técnicos, “artesanales” de la creación artística –susceptibles de ser enseñados y reductibles a reglas generales– y el componente irracional, incommunicable y prodigioso. Concebida como disposición innata o resultado de la inspiración divina, la sublimidad ofrece la más perfecta réplica de la intuición intelectual [intellektuelle Anschauung], del mismo modo que la belleza aportará el complemento del intelectualista *Verstand*. En el *System des transzendentalen Idealismus*, la intuición intelectual aparece como

[...] ein Absolut-seyn, eben deßwegen, weil alles andere Wissen nicht frei ist, also ein Wissen, wozu nicht Beweise, Schlüsse, überhaupt Vermittlung von Begriffen führen, also überhaupt ein Anschauen [...] Das transcendente Philosophiren muß also beständig begleitet seyn von der intellektuellen Anschauung: alles vorgebliche Nichtverstehen jenes Philosophirens hat seinen Grund nicht in seiner eignen Unverständlichkeit, sondern in dem Mangel des Organs, mit dem es aufgefaßt werden muß. Ohne diese Anschauung hat das Philosophiren selbst kein Substrat, was das Denken trüge und unterstützte [...] *Das Ich selbst ist ein Objekt, das dadurch ist, daß es von sich weiß*, d.h. es ist ein beständiges intellektuelles Anschauen; da dieses sich selbst producirende einziges Objekt der Transcendentalphilosophie ist, so ist die intellektuelle Anschauung für diese das, was für die Geometrie der Raum ist. So wie ohne Anschauung des Raums die Geometrie absolut unverständlich wäre, weil alle ihre Konstruktionen nur verschiedene Arten und Weisen sind jene Anschauung einzuschränken, so ohne die intellektuelle Anschauung alle Philosophie, weil alle ihre Begriffe nur verschiedene Einschränkungen *des sich selbst zum Objekt habenden Producirens*, d.h. der intellektuellen Anschauung sind (Schelling, 1958: I, 369-370).

Si la *intellektuelle Anschauung* es condición básica de todo filosofar, puede entenderse que, para Schelling, la posibilidad de acceder a la razón esté supeditada a la posesión de una aptitud mágica, intransmisible: “Daß sie nichts sei, das gelehrt werden könne, ist klar; alle Versuche, sie zu lehren, sind also in der wissenschaftlichen Philosophie völlig unnütz, und Anleitungen zu ihr, da sie notwendig einen Eingang von der Philosophie, vorläufige Expositionen und dergleichen bilden, können in der strengen Wissenschaft nicht gesucht werden” (Schelling, 1958: IV, 361). Quienes dirigen sus reproches contra el carácter esotérico del lenguaje filosófico, no dan testimonio de la incomprendibilidad intrínseca a la filosofía, sino que solo confirman la propia carencia del *organon* necesario para aprehender lo Absoluto: semejantes argumentos nos retrotraen a Novalis, tanto como al Friedrich Schlegel de “Über die Unverständlichkeit”. Pero este aristocratismo epistemológico tiene su complemento, según hemos visto, en una teoría aristocrática de la creación y la percepción estéticas: la estética schellinguiana hace confluír, en la oposición entre el genio y el talento, los contrastes entre lo necesario y lo accidental, entre lo esencial y lo empírico; y –a semejanza del espiritualismo precedente– entre lo sublime y lo bello.

Para Schelling, no existe ninguna continuidad, sino un hiato entre, por un lado, el intelecto y la sensibilidad del hombre ordinario y, por otro, la auténtica genialidad. Lukács señala que, en este aspecto, el propulsor de la *Identitätsphilosophie* se encuentra en las antípodas de la dialéctica hegeliana;⁷ pero con igual validez podría decirse que el aristocratismo estético y cognitivo contrasta con toda la tradición sensualista: en efecto, esta se propone interpretar como diferencias de grado los antagonismos entre el sentido común y el pensamiento abstracto, entre la intuición estética y la especulación filosófica, o en-

⁷ Cf. Lukács, 1962: 131-132.

tre el talento y la genialidad. Pensemos en la forma en que Diderot plantea esta última alternativa en *Le neveu de Rameau*: en tanto el personaje del sobrino establece una oposición absoluta —à la Schelling— entre *hommes sublimes* e individuos ordinarios, “Moi-Diderot” establece entre uno y otro grupo una interacción permanente: así como el *homme de génie* solo puede obtener felices resultados si sabe aprovechar los innumerables tanteos de los hombres corrientes,⁸ así también suele ocurrir, a la inversa, que estos encuentren en aquel un modelo a imitar, y lo conviertan en objeto de reverencia; de ahí que: “Tout en convenant [...] que les hommes de génie sont communément singuliers [...] on méprisera les siècles qui n'en auront point produit. Ils feront l'honneur des peuples chez lesquels ils auront existé; tôt ou tard on leur élève statues, et on les regarde comme les bienfaiteurs du genre humain” (Diderot, 1915: 36). Pero así como el genio y el hombre medio progresan en un mismo sentido, así también lo hacen instinto y racionalidad, intuición y pensamiento abstracto. Diderot cree que el artista y el geómetra no se diferencian por los resultados, sino por el instrumento empleado para conocer la verdad: el creador gracias al instinto y el científico por medio de la razón, arriban a idénticas conclusiones. En carta a Sophie Volland (2.9.1762) Diderot afirma que el artista que busca lo bello y el científico que indaga lo útil arriban por diversos pasos a la misma meta:

Michel-Ange cherche la forme qu'il donnera au dôme de l'église de Saint-Pierre-de-Rome: c'est une des plus belles formes qu'il fût possible choisir; son élégance frappe et enchante tout le monde [...] M. de La Hire, grand géomètre de l'Académie des Sciences [...] fut touché, comme tout le monde, de la beauté du dôme de Saint-Pierre [...] Il voulut avoir la courbe qui formait ce dôme; il la fit prendre et il en chercha les proportions par la géométrie. Quelle ne fut pas sa surprise lorsqu'il vit que c'était celle de la plus grande résistance! [...] Affaire de calcul d'un côté, affaire d'expérience de l'autre. Or il est impossible que, si l'un est bien fait, il ne s'accorde pas avec l'autre (Diderot, 1941: I, 313-314).

Con esta justificación del instinto, que incluye una defensa de la experiencia, Diderot aspira a marcar un camino para que el hombre común se reencuentre, a partir de infinitos ensayos tentativos, con la verdad que descubre el filósofo a través de la especulación. El ejemplo que Diderot cita puede parecer capcioso: Miguel Ángel —podría decirse— es un artista genial y no un “hombre corriente”; pero los ejemplos que a continuación se mencionan (el albañil, el carpintero) remiten al estamento artesanal, que para la mentalidad de la época se encontraba próximo al ámbito artístico. Es significativo que Diderot no presente al genio como producto de la inspiración: a diferencia de la teoría romántica, el artista no halla la forma de expresión idónea a través de una “intuición inmediata”, sino por un trabajo que podría calificarse de *experimental*.

Pero la intuición que propone Schelling se sustrae a toda *Vermittlung*. Para cualquier clase de epistemología democrática, la adquisición del saber ha de implicar la mediación de un trabajo; el proceso de aprendizaje presupondrá la existencia de un intervalo entre la ignorancia y el saber que solo ha de ser superado en forma gradual, progresiva, a través de la praxis. Pero la intuición intelectual no solo posee un carácter inmediato, sino que, según se ha visto, constituye una capacidad heredada por gracia de nacimiento, imposible de obtener

⁸ A la impugnación de la mediocridad propulsada por el sobrino, responde “Diderot”: “[...] mais c'est qu'il faut qu'il y ait un grand nombre d'hommes qui s'y appliquent pour faire sortir l'homme de génie” (Diderot, 1915: 34).

para todo aquel que no la posee espontáneamente. De esto se deduce un descrédito hacia el trabajo que ha de tener repercusiones en la teoría estética: hemos visto que, en Bodmer y Breitinger, la adhesión a los postulados espiritualistas había llevado, por un lado, a arrojar a los individuos éticamente sublimes a una vida alejada de todo contacto con las ocupaciones materiales; por otro, a exaltar la importancia de la inspiración y despreciar los aspectos técnicos y “artesanales” de la composición poética, que podrían parecer cotejables con el trabajo material. Si la belleza es concebida como producto del talento (es decir: de una destreza artificial, adquirida), a la vez que de una pugna contra la resistencia ofrecida por el lenguaje, el arte sublime actúa en forma mágica, instantánea; de ahí la semejanza con la filosofía, que rehúye, según Schelling, el contacto con la plebe: “Wenn dem einbrechenden Strom, der immer sichtbarer Hohes und Niederes vermischt, seit auch der Pöbel zu schreiben anhebt und jeder Plebejer in den Rang der Urteiler sich erhebt, irgend etwas Einhalt zu tun vermag, so ist es die Philosophie, deren natürlicher Wahlspruch ist: *Odi profanum vulgus et arceo*” (Schelling, 1958: V, 261).

La labor del intelecto consiste, para la tradición racionalista, en una apropiación progresiva de la realidad; para la intuición intelectual, en cambio, como para la estética, lo Absoluto se presenta como una totalidad simultánea y carente de devenir. Estableciendo una ruptura con sus precedentes devociones fichteanas —ya que la *Wissenschaftslehre* (1785) atribuía a la intuición intelectual un carácter progresivo contrapuesto a la instantaneidad de la intuición estética⁹— Schelling coloca a esas dos intuiciones en pie de igualdad¹⁰, y las encumbra en cuanto únicas puertas de acceso hacia las esencias atemporales: disposición que responde a la esencia de la *Identitätsphilosophie*, para la cual lo Absoluto no es resultado de un proceso dialéctico, sino una realidad dada, ahistórica y trascendente. El relativo desinterés por la evolución concreta de la literatura y el arte, la preeminencia del análisis sistemático por sobre el histórico, la subordinación de los hechos empíricos bajo los valores trascendentes y atemporales, son rasgos de una estética cuya cualidad específica es, como señala Szondi, el desinterés por la dimensión histórica¹¹. Con este desdén hacia la determinación temporal de los principios estéticos se relaciona la idea de que la realidad empírica representa lo insustancial y adventicio por oposición a la sublimidad de las ideas eternas: la dignidad del arte radica en que, al mostrar ideas de las que las cosas son solo reflejos, cumple con la misión de figurar el mundo ideal dentro del sensible. Pe-

⁹ “The single philosophical act, by which the creative life is grasped, was called [by Fichte] ‘intellectual intuition’. The next step to be taken was to elucidate the interrelation between the basic philosophical act, intellectual intuition, and the basic esthetic act, esthetic intuition. But this could not be done on the plane of speculation which Fichte’s *Wissenschaftslehre* had reached. For him the single acts of intellectual intuition marked the steps in an endless approximation to a total vision of reality. Hence they stand in contrast to the esthetic act which offers a total whole as present fulfillment” (Gilbert & Kuhn, 1939: 429-430).

¹⁰ Esto no es válido, desde luego, para el Schelling del *System des transzendentalen Idealismus*, para el cual la intuición estética constituye la única vía auténtica hacia lo Absoluto. Pero la entronización del arte por encima de cualquier otro género de conocimiento (incluso el filosófico) es una peculiaridad exclusiva del *System*, dado que, como señala David Sobrevilla, “solo aparece en esta obra: no figura ni en las anteriores ni en las posteriores en que [Schelling] trata de temas referidos a la historia del arte” (Sobrevilla, 1986b: 128-9). En vista de este carácter excepcional del *System*, Sobrevilla concluye que las ideas esenciales de Schelling en torno al arte solo pueden extraerse de la *Philosophie der Kunst*.

ro si, en vista de lo anterior, resulta explicable que Schelling encuentre en las alteraciones históricas del universo visible un signo de su imperfección, de su no adecuación a la propia esencia (de ahí la fórmula según la cual “[...] ein Ding *dauert*, weil seine Existenz seinem Wesen, sein Besonderes seinem Allgemeinen *unangemessen* ist”, Schelling, 1960: § 5, 20), no resultará menos comprensible el principio complementario, que establece que “Das Absolute ist schlechthin ewig” (Schelling, 1960: § 5, 34). De esto podemos deducir que el pensamiento schellinguiano se encuentra dominado por un divorcio espiritualista entre la degradada temporalidad de la realidad terrena, y la sublime y atemporal trascendencia de lo Absoluto. La filosofía de la historia parece confirmar esta evidencia: Schelling no tiene prácticamente reparos para quienes enfrentan teoría e historia como realidades inconciliables, y relegan a la segunda al campo de lo arbitrario y accidental. El sueño de una atemporal edad dorada ejerce en el autor del *System* una sugestión lo bastante fuerte como para anular toda complacencia en lo mundano:

Der Mensch hat nur [...] Geschichte, weil, was er thun wird, sich nach keiner Theorie zum voraus berechnen läßt. Die Willkür ist insofern die Göttin der Geschichte. Die Mythologie läßt die Geschichte mit dem ersten Schritt aus der Herrschaft des Instinkts in das Gebiet der Freiheit, mit dem Verlust des goldenen Zeitalters, oder mit dem Sündenfall, d.h. mit der ersten Äusserung der Willkür, beginnen. In den Ideen der Philosophen endet die Geschichte mit dem Vernunftreich, d.h. mit dem goldenen Zeitalter des Rechts, wenn alle Willkür von der Erde verschwunden ist, und der Mensch durch Freiheit an denselben Punkt zurückkehrt seyn wird, auf welchen ihn ursprünglich die Natur gestellt hatte, und den er verließ, als die Geschichte begann (Schelling, 1958: I, 589).

Es cierto que Schelling parece dispuesto a admitir una posibilidad trascendental para la historia, gracias a la cual la acción de los seres humanos concretos perdería su carácter anárquico y improductivo para participar en la *dynamis* de lo Absoluto. Sin embargo, esta redención de la realidad contingente se consigue al precio de que la historia resulte absorbida por la identidad absoluta¹², del mismo modo que — según veremos— en la *Philosophie der Kunst* (1802-3; publ. en 1859), la belleza obtiene su justificación al ser asimilada por lo sublime. Tal como señala Hyppolite, Schelling separa lo Absoluto de la reflexión que aparece en la conciencia humana, y la esencia, de su manifestación concreta:

[...] si Schelling indique ainsi la possibilité d'une philosophie de l'histoire, il ne la réalise pas lui-même. Il se contente de retrouver dans l'histoire cette identité du subjectif et de l'objectif qui pour lui est l'Absolu sans nous montrer comment cet Absolu est amené à se réfléchir ou à se manifester sous la forme précisément d'une histoire [...] L'Absolu de Schelling, condition de l'histoire, est donc élevé au-dessus de l'histoire elle-même. Sans doute Schelling, écrit-il [...] que l'histoire, considérée dans son ensemble, est une révélation continue et progressive de l'Absolu, mais il ne parvient pas à prendre au sérieux cette affirmation et à en tirer une véritable philosophie de l'esprit dans l'histoire. L'histoire est pour lui une manifestation de l'Absolu au même titre que l'est la nature et cet Absolu ne connaît pas la réflexion en lui-même qui en ferait ce que Hegel nomme un Sujet (Hyppolite, 1946: I, 32-33).

Esta alusión a Hegel relevante para lo que venimos afirmando: el propósito de la *Phänomenologie des Geistes* consiste en superar, a través de la fórmula de la *Sustancia como Sujeto*, la antítesis entre el subjetivismo

¹¹ “Der entscheidende Unterschied der Schellingschen Ästhetik von der seiner Zeitgenossen ist [...] gerade die Abwertung der historischen Dimension, wie sie sich aus seinen identitätsphilosophischen Prämissen ergibt” (Szondi, 1974: II, 205).

¹² “[...] il sistema schellinghiano de la prassi sfocia, alla fine, nel concetto che il divenire storico è il risultato di una forma di identità misteriosa, o autoritaria-trascendente, tra *autocoscienza* e *volontà*, ma, appunto, l'identificazione autoritaria-

de Kant y Fichte y la hipostatización schellinguiana de una sustancia absoluta. De esta antítesis entre una absolutización de lo subjetivo y otra de una objetividad puramente ideal, ha redundado en dos concepciones diversas de la sublimidad: en Kant (tal como hemos visto) lo sublime es congruente con el indefinido progreso de la *ratio*; en Schelling, en cambio irá asociado a una infinitud objetiva y simultánea, carente de progresividad¹³.

Aun cuando podría deducirse de lo anterior que la teoría schellinguiana adopta una postura antagónica frente a la de Kant y Schiller, debemos admitir que persisten en ella incesantes oscilaciones; más aun: encontraremos en Schelling componentes que delatan la influencia de la estética sensualista (como, por ejemplo, en el análisis de la sublimidad épica), y otros en los que se revela una aproximación al espiritualismo (la teoría de la tragedia). En consecuencia, será necesario deslindar, en cada caso, los elementos pertenecientes a una u otra tradición, a fin de definir la posición de Schelling dentro de la historia de las teorías alemanas de lo sublime.

2. La definición de lo bello y lo sublime en el *System* y en la *Philosophie der Kunst*

La consideración de lo sublime en el *System* muy sumaria, y aparece con el único fin de determinar más precisamente el carácter de la obra de arte. Schelling señala que, así como toda producción estética tiene por punto de partida el sentimiento de una contradicción infinita [unendlicher Widerspruch], la emoción que acompaña la consumación [Vollendung] de la obra artística debe llevar aparejado, en cambio, un sentimiento de satisfacción que, a su vez, ha de transferirse a la propia obra. Esta concepción clasicista del efecto estético tiene su origen en la estética de la ilustración alemana: la idea de la obra de arte como “bella apariencia” o como superficie calma bajo la cual quedan disimuladas las escisiones elementales, puede rastrearse tanto en Winckelmann como en Lessing, y, de hecho, el texto schellinguiano incluye una expresa alusión al autor de la *Kunstgeschichte*: “Der äußere Ausdruck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes oder der Freude ausgedrückt werden soll” (Schelling, 1958: I, 620).

Toda producción estética surge de una disociación en sí infinita de las dos actividades que se separan en cada producción libre. Pero, en vista de que —en conformidad con el dogma clasicista— ambas

trascendente di autocoscienza e volontà è l'interna antinomia di quella che va sotto il nome di *filosofia della storia*, che, poi, in effetto, altro non è che la *fondazione mitica e quindi antinormica della storia come Soggetto*” (Ciardo, 1953: 68-69).

¹³ Jean-François Courtine señala que en este desplazamiento hacia una objetividad idealista puede hallarse la divergencia clara de Schelling respecto de la tradición kantiana y schilleriana en la que ocasionalmente se apoya: “Alors que Schiller indiquait en effet qu'à travers de l'expérience du sublime le relativement grand devient le miroir dans lequel le spectateur 'aperçoit l'absolument grand en lui-même' [...] Schelling biffe cette référence au sujet qui, depuis Kant, était inscrite dans la définition même du sublime: c'est l'infini en et pour soi [...] qui apparaît à travers la contemplation du sublime que Schiller nommait déjà, mais sans en tirer toutes les conséquences, *absolute Contemplation* [...] L'étude du sublime —par opposition à celle de la beauté— ne marque [...] aucun retour au sujet, à la subjectivité du sujet qui juge estétiquement” (Courtine, 1988: 226-7). A pesar de tales afirmaciones, el análisis de Courtine vuelve a emparentar una y otra vez a Schelling con el subjetivismo kantiano.

actividades deben aparecer unificadas en la obra de arte, aquella infinitud debe aparecer representada en la finitud. La belleza, a la que se define como representación finita de la infinitud [das Unendliche endlich dargestellt] constituye la condición *sine qua non* de toda obra artística: a pesar de que existen obras *sublimes*, y aun cuando belleza y sublimidad se encuentran, en alguna medida, *contrapuestas* (de modo tal que podamos afirmar que un paisaje es bello sin ser sublime, o viceversa), la diferencia entre ambas categorías es de tal naturaleza que solo tiene lugar en la intuición del objeto, pero no en la del sujeto. En efecto, en lo bello la *unendlicher Widerspruch* es superada en el objeto, mientras que en lo sublime, la contradicción no se ve unificada objetivamente, sino intensificada hasta un grado en el que queda espontáneamente superada —lo que resulta, en última instancia, de igual valor que una superación objetiva—. Por otro lado, la sublimidad se basa en la misma contradicción que la belleza: siempre que un objeto es designado como sublime, asume, a través de la actividad inconsciente, una grandeza que jamás podría arrogarse por medio de la actividad consciente; de este modo, el yo entra en una pugna consigo mismo que solo podrá concluir en una intuición estética capaz de imponer a ambas actividades una súbita armonía. Ahora bien: esta armonía, que no se encuentra en el artista, sino en el sujeto que experimenta la intuición, es espontánea, en la medida en que lo sublime excita todas las facultades espirituales a fin de disolver aquella contradicción que coloca en peligro la existencia intelectual *in toto*. El examen no avanza, en el *System*, más allá de estas ideas: la insinuación de que la sublimidad reside en una infinitud objetiva antes que en el espíritu del sujeto, supone, como dijimos, un avance frente a Kant y Schiller; pero el sumario análisis vale por su carácter de promesa antes que por significar un aporte efectivo.

Es en la *Philosophie der Kunst* donde puede encontrarse la más significativa contribución de Schelling a la historia de las teorías alemanas de lo sublime. En dicho tratado, el contraste entre lo bello y lo sublime se encuentra enlazado a una serie de oposiciones binarias que, sin ser estrictamente idénticas entre sí, responden a una lógica primordial análoga. Para ilustrar el funcionamiento de dichas oposiciones, acaso sea provechoso establecer un paralelo con la estructura jerárquica bajo la cual subsume Schelling el mundo de los dioses: para la mitología griega (en la que se encuentran corporeizadas todas las posibilidades existentes en el mundo de las ideas) Júpiter representa aquel punto de indiferencia absoluta en el que se unen, en sus expresiones más altas, el poder y la sabiduría: en cuanto armonización perfecta de la realidad tangible y las supremas leyes —i.e., en cuanto compenetración de la existencia y lo esencial—, el padre de los dioses personifica aquella identidad primigenia de la que se desprenden, como elementos contrapuestos y complementarios, las figuras de Minerva y Juno. En la primera se hallan condensados lo espiritual, lo elevado y lo ultraterreno, ya que “Minerva trägt in sich selbst alles, was die Form Hohes und Mächtiges, Kunstreiches und Zerstörendes, Vereinendes und Entzweiendes in sich hat” (Schelling, 1960: § 35, 45). Formal y, por ende, ajena a todo contacto con la materia, la diosa de la sabiduría está emparentada con la suprema concordia imperante en la región de los dioses, pero también con la guerra y la destrucción que singularizan a la realidad mundana, en que la forma se subleva

contra la forma, lo particular contra lo particular, y que es “[...] die Werkstätte der nicht ruhenden Bildung und Zerstörung, des Wechsels und Wandels” (Schelling, 1960: § 35, 45). La vinculación con un orden suprasensible, que forma un inevitable *pendant* con la anarquía mundana, bastaría para colocar a Minerva en estrecha hermandad con la sublimidad espiritualista; pero Schelling completa el cuadro resaltando la virginalidad de la diosa, su inmaculada limpieza de todo componente criatural: desprendida como entidad íntegra y perfecta de la cabeza de Júpiter, simboliza la permanencia y atemporalidad del principio eterno.

Por oposición a Minerva, Juno representa el elemento relativo y secular, contrario a la incorpórea sustancia divina: el poder puro, desprovisto de aquella sabiduría sublime con la que se hallaba enlazado en la indiferenciación originaria. Como represalia ante la incorrupta gestación de Minerva, Juno gesta a Hefestos, quien, luego de fecundar la Tierra, da a luz los Erictonios –nacidos con pies de dragón y, por ende, ligados a las potencias terrenales–. La naturaleza del trabajo desempeñado por Hefestos, en contigüidad con el hierro y el fuego, pone en claro que en él ha cobrado vida la forma terrena del arte, la *belleza*; incapaz de desposarse con su correlato divino, ya que, para ello, necesitaría de la celestial sabiduría, puede establecer, en cambio, un casamiento propicio con Afrodita, la representante de la belleza mundana. Podría explicarse, a partir de esta genealogía divina, el modo en que se relacionan recíprocamente las categorías de *Kunst* y *Poesie*: Schelling entiende por *arte* aquello que podríamos designar como *ars* o *techné*: un saber práctico, asequible y consistente, ante todo, en un conjunto de preceptos extraídos de la experiencia (tal como los que ofrecen la estilística o la retórica). Para que este conocimiento práctico, al que acceden los artistas talentosos, se eleve hasta el verdadero arte, necesita suplementar su materialidad con la excelencia de las ideas: de ese modo se cumplirá la incorporación de lo infinito en lo finito, tarea que solo puede ser llevada a cabo por el genio. Que el arte se comporta en relación con la poesía tal como lo hace la realidad fenoménica frente a la trascendental, es algo que podemos deducir de una carta enviada por Schelling a A.W. Schlegel el 3.9.1802, poco antes de que se iniciase el curso de Jena; allí el filósofo sugiere distinguir la filosofía del arte (capaz de aprehender lo que él mismo denomina como *Kunst an sich*) de la teoría, emparentada con el aspecto fenoménico, empírico de la creación artística:

Wie es wirkliche oder empirische Dinge giebt, giebt es auch eine wirkliche oder empirische Kunst – auf diese bezieht sich die Theorie – aber wie es intellectuelle Dinge, Dinge *an sich* giebt, giebt es auch eine *Kunst an sich*, von der die empirische nur die Erscheinung ist, und diese ist das, wodurch es eine Beziehung der *Philosophie* auf die Kunst giebt. Sie sehen leicht, daß auf diese Weise meine Philosophie der Kunst mehr eine allgemeine, nur in dem höchsten Reflex der Kunst schwebende – Philosophie des Universums, als eine Theorie der Kunst, sofern sie ein Besonderes ist, sein kann, ebenso daß in derselben von empirischer Kunst auf keine Weise, sondern nur von der Wurzel der Kunst, wie sie im Absoluten ist, die Rede sein kann, die Kunst also ganz bloß von ihrer mystischen Seite genommen wird (cit. en Lehmann, 1979: 165).

Puesto que la *poesía* coincide con la esencia de las obras artísticas, no debe sorprender que Schelling señale en ella el principio activo y formador –comparable con la *natura naturans* spinozista–, en tanto el arte representa la expresión sensible de la Idea, dotada de forma específica y objetivada como sustan-

cia. Bernd Küster aclara, refiriéndose al modo en que se desenvuelve la polaridad *Poesie/Kunst* en la *Philosophie der Kunst* “In der gattungsspezifischen Besonderung bleibt Poesie immer das Wesen, die Kunst immer das Erscheinende an der besonderen Form. Kunst ist die sinnliche Form der Idee als geschaffenes Werk, Poesie aber das Erschaffende der Idee und damit reines Prinzip der Kunst” (Küster, 1979: 120). El hecho de que la poesía consista (como la fantasía) en una producción inconsciente, diferenciada de la acción voluntaria de la que resulta el arte, es coherente con el espíritu de la *Identitätsphilosophie*, uno de cuyos presupuestos es, según se ha visto, la certeza en que las formas más elevadas del pensamiento filosófico y la emoción estética solo pueden gestarse más allá de todo vínculo con el pensamiento discursivo o la *communis opinio*. Sobrevilla apunta que, en el discurso *Über das Verhältnis der Bildender Künste zu der Natur* (1807), la oposición entre clasicismo y romanticismo se estructura sobre la base de una primacía de lo artístico o lo poético: “El primero [i.e., el clasicismo] posee el arte, el elemento formal, mas no la inspiración; por eso sus obras son carentes de vida. En cambio el Romanticismo, que tiene la poesía, la inspiración inconsciente, produce obras animadas, pero a las que les falta la perfección formal” (Sobrevilla, 1986b: 152). Al margen de la prioridad de la poesía frente al arte, el propósito de Schelling es postular una disolución de la antítesis y el retorno a la identidad originaria, de un modo similar a cómo, en el mítico *Götterwelt*, la oposición entre la celestial Minerva y la mundana Juno se veía anulada y trascendida en Júpiter. La polaridad solo se plantea desde la perspectiva del sujeto, es decir, del artista; el correlato en el interior de la obra artística es la oposición entre sublimidad y belleza.

Para explicar la naturaleza de la sublimidad, la *Philosophie der Kunst* se remonta una y otra vez a las definiciones y ejemplos sugeridos por Kant en la *Kritik der Urteilskraft*, y —en una medida todavía mayor— a los que proporciona Schiller en *Über das Erhabene* y en *Über das Pathetische*. Sin embargo, no sería atinado dejarse guiar por la abundancia de remisiones: la interpretación de Schelling representa un cambio sustancial respecto de sus inmediatos antecesores, y se verá luego hasta qué punto nos encontramos ante una inversión de la estética y de la filosofía de la historia schillerianas. La definición de lo sublime como incorporación de lo infinito en lo finito supone un desplazamiento significativo, por cuanto se concede a la *corporeización* de lo ideal en la realidad visible una dimensión ajena a la estética del idealismo subjetivo; por otra parte, el hecho de que la comparación entre la grandiosidad relativa de la naturaleza y la grandiosidad absoluta de la idea no conduzca inmediatamente al sometimiento de la primera, revela un desplazamiento igualmente significativo respecto de la tradición kantiana. Schelling no solo acepta la distinción entre *das Mathematisch-* y *Dynamischerhabene*, sino que retoma la descripción kantiana de lo sublime como resultado de una insuficiencia por parte de la percepción humana, ocasionada por la inabarcable grandeza de un objeto sensible: el reconocimiento de esta incapacidad en el ámbito de lo fenoménico hace evidente la existencia de la infinitud auténtica, de la cual no es más que un símbolo lo infinito sensible. A semejanza de Burke o Schiller, Schelling destaca la importancia de la sublimitas en cuanto antídoto contra la envilecimiento propio de la sociedad burguesa contemporánea.

El contacto con una naturaleza amenazante permite “purgar” [reinigen] las inclinaciones al placer de los sentidos, despertando en el hombre la conciencia de la propia miseria y nulidad:

Schwerdich möchte es in einem Zeitalter der Kleinlichkeit der Gesinnungen und Verkrüppelung des Sinns ein allgemeineres Mittel geben, sich selbst davor zu bewahren und immer davon zu reinigen, als dieser Verkehr mit der großen Natur, schwerdich auch eine reichere Quelle großer Gedanken und des heldenmüthigen Entschlusses als die immer erneuerte Lust in der Anschauung des sinnlich-Furchtbaren und -Großen (Schelling, 1960: § 65: 108).

Tales argumentos parecerían destinados a confirmar la vinculación establecida por Schiller entre despotismo político y sublimidad estética, pero el filósofo abandona el problema luego de haberlo esbozado, y pasa a preguntarse por la *forma* de la contemplación de lo sublime. Aun cuando, en primera instancia, parece limitarse nuevamente a continuar los razonamientos kantianos (puesto que identifica lo sublime con lo *absolutamente* grande), el autor de la *Philosophie der Kunst* no tiene otro propósito que el de ajustar los argumentos de la tercera crítica a los principios de la *Identitätsphilosophie*. Schelling aclara que la admisión de lo infinito en la realidad finita puede producirse bajo dos formas diversas.—según que dicha finitud sea absolutamente informe o se encuentre absolutamente formada—, pero solo para determinar a continuación que ambas maneras, siendo en apariencia contrarias, son, por ende, esencialmente idénticas: se trata, una vez más, de diferencias cuantitativas, superficiales: “Eben darum aber hat auch die wirklich absolute Form, in der alles Beschränkende aufgehoben ist, wie in den Götterbildungen des Jupiter, der Juno u.s.w. für uns wieder dieselbe Wirkung wie die absolute Formlosigkeit” (Schelling, 1960: § 65, 109). Pero si el punto de mayor perfección coincide con el de la extrema indiferencia, no puede extrañar que en el caos se vea la intuición básica de lo elevado: según Schelling, la inabarcable grandeza o el temible poder de los objetos sublimes se presentan ante la contemplación humana como un conjunto de fuerzas ciegas, enigmáticas, y solo bajo ese aspecto pueden comunicar el vértigo de lo infinito. El caos es la figuración misma de lo Absoluto, ya que a este podemos imaginarlo indistintamente como la forma suprema o como la expresión más descollante de la informidad: en lo Absoluto, todas las formas individuales se encuentran integradas, pero sin que sea posible distinguir en él a ninguna en particular.

El contraste entre el primigenio caos y el estado de diferenciación que impera en la realidad aparente ofrece una nueva ocasión para someter a crítica el pensamiento ordinario: allí donde la conciencia ingenua y el razonamiento discursivo manifiestan desconcierto ante la presencia de una naturaleza libre e incondicionada, la verdadera filosofía descubre el más apropiado y espléndido símbolo de la razón. Aquí se pone de manifiesto que el propósito de Schelling no es, a diferencia de Kant y Schiller, desacreditar a la naturaleza externa e interna, sino contraponer al saber corriente un conocimiento más elevado, capaz de adivinar lo Absoluto tras las formas visibles. Pero si esto es válido para la *sublimidad natural*, lo es todavía más para *lo sublime del espíritu*: en el primer caso, la férrea legalidad natural se manifestaba ante los ojos del hombre profano bajo la especie de lo desordenado y absurdo; en el segundo, la ausencia de leyes de la realidad histórica impugna las reglas que la razón humana pretendió dictarse a

sí misma. Con lo sublime espiritual, ingresamos al ámbito de la creación artística: aquí será lícito hablar de una sublimidad residente en el objeto, ya que en lo sublime natural el principio por el que lo finito se transmutaba en símbolo de lo finito recaía íntegramente en el sujeto. En este punto se señala a la poesía trágica como medio de expresión privilegiado de la sublimidad espiritual; uno de los propósitos de la argumentación de Schelling es demostrar la arbitrariedad y sinrazón de la realidad histórica, a la vez que la inmóvil atemporalidad de lo Absoluto: el héroe trágico, desde su posición de inaccesible superioridad frente a la historia —incapacitado para realizar sus ideales en esta, pero inalterable ante el paso del tiempo—, es el símbolo de lo Absoluto e incondicionado. Como Minerva, está desprovisto del poder necesario para alterar el curso del mundo, pero posee al menos suficiente sabiduría para mantenerse al margen de la variabilidad e inconstancia de las *res humanae*. Si en lo sublime físico era preciso que se revelase el predominio de la naturaleza sobre la comprensión sensible, en lo sublime ético —dice Schelling, apoyándose en el Schiller de *Über das Pathetische*— el héroe experimenta una catástrofe capaz de aniquilar su existencia física: el dramaturgo ha de someter, entonces, a sus personajes al máximo de padecimiento, ya que solo de esa manera alcanzarán estos la perfección moral, cumpliendo con el principio schellinguiano según el cual cada cosa puede objetivarse solo en su genuino contrario. De ahí las dos condiciones exigidas por Schiller para que prospere lo sublime trágico: la aniquilación del personaje moral a manos de fuerzas naturales y la soberana victoria del espíritu.

Schelling concede poca importancia a la belleza: además de definirla como incorporación de lo finito en lo infinito, poco es lo que hace para aclarar su concepto y modos de exteriorización. Es esta una dinámica que se repite en las restantes oposiciones de la *Philosophie der Kunst*: en todos los casos encontramos desarrollado solo *uno* de los extremos de la polaridad, en tanto el otro aparece esbozado como relativa y accesoria antítesis del término principal. Apenas si se indica una leve diferencia respecto de lo sublime: en tanto en este la infinitud sensible es revocada por la espiritual, en lo bello la finitud vuelve a revelarse, ya que se encuentra incorporada en lo Absoluto; lo sublime, como en la *Kritik der Urteiskraft*, es signo de diferendo y discordia: lo finito se encuentra en pugna con lo infinito; la belleza, por el contrario, supone la convivencia armónica. Pero el conflicto desatado por la sublimidad (tal como vimos al considerar la figura de Minerva) se plantea en el terreno de la realidad fenoménica: en lo Absoluto, todas las antítesis resultan suprimidas y reconciliadas, y así es que postula Schelling la reconciliación de lo bello y lo sublime. En la persona de Júpiter, coexisten la majestad de Minerva y el poder mundano de Juno, la sublimidad bella y la belleza sublime, de lo cual puede deducirse el carácter relativo, provisorio de la distinción entre las dos categorías. Cada una de ellas comprende, en su carácter absoluto, a la contraria; más aun: cada uno de los términos de la oposición alcanza su desarrollo pleno en la medida en que establece un feliz acuerdo con su antagonista. Por otra parte, tanto la sublimidad como la belleza se verán despojadas de sus valores intrínsecos a menos que complementen sus cualidades con las de la categoría opuesta: un objeto sublime desprovisto de belleza deja de ser elevado y se convierte en mons-

truoso; del mismo modo, la más perfecta belleza se encontrará tan solo cuando se expresa, al mismo tiempo, una cierta gravedad. Una belleza limitada por condiciones específicas, como la de Apolo (cuya hermosura se está condicionada por la juventud) resulta menos eminente que la de Júpiter, quien, en su atemporal magnificencia parece ignorar toda determinación. Estas reflexiones schellinguianas revelan la influencia de Winckelmann; por un lado, por la convicción en que el arte más noble coincide con la simplicidad absoluta: Schelling aprovecha la comparación, propuesta en la *Kunstgeschichte*, entre el arte griego y el agua más pura, a la que juzgamos más sana cuanto menos fácil resulta identificar su sabor. Si, por ejemplo, en la *Vorschule der Ästhetik* (1804) de Jean Paul, la crítica de lo innecesario y ornamental se confunde con la defensa de la concentración dramática, Schelling agrega a ello la justificación de lo incondicionado y carente de limitación. Pero, por otro lado, la sugerencia de hacer coincidir sublimidad y belleza en una expresión insuperable, recuerda esa gracia celeste que, según Winckelmann, se encarna en imágenes como las del Apolo de Belvedere o el genio alado del palacio Borghese, y en la cual aparece superada toda antítesis entre estilo bello y elevado.¹⁴ Esta aproximación a la *Kunstgeschichte* pone de manifiesto una estrategia característica de Schelling, cuyos argumentos tienden a apoyarse en el espiritualismo de Kant y Schiller cada vez que afirman la subordinación de la belleza y presentan a la *sublimitas* como elemento de disensión y ruptura; pero que se apoyan en Winckelmann y Goethe siempre que se trata de afirmar la identidad de los contrarios y postular la necesidad de una superación conciliadora.

3. Lo ingenuo y lo sentimental. Estilo y manera

Ya hemos visto que, en el interior del artista, la escisión entre lo trascendente y lo mundano aparecía corporeizada en la polaridad *poesía/arte*; Schelling agrega que es posible identificar aquella escisión en el seno de cada uno de estos dos términos. Dentro del arte, como un enfrentamiento entre dos técnicas diversas de plasmación artística: el *estilo* y la *manera*, en la poesía, como una pugna y posterior conciliación entre lo ingenuo y lo sentimental. El tratamiento de las categorías schillerianas es sugestivo, ya que en él parecen contradecirse algunos de los principios enunciados anteriormente en la *Philosophie der Kunst*. Aquí es la inmanente ingenuidad la que se asimilia a lo Absoluto: detalle llamativo, puesto que, según se recordará, Schiller colocaba a lo ingenuo del lado de lo natural y empírico y en las antípodas de la poesía sentimental y moderna —única capaz de tender hacia la infinitud—. Es este uno de los puntos en que la veneración schellinguiana por el mundo clásico contrasta con las lealtades románticas; más aun: el disgusto por el subjetivista arte sentimental no solo lo conduce a una impugnación, sino también a negarle el valor relativo que poseía la belleza:

¹⁴ Resulta significativo, sobre todo a la luz de lo que sigue, que, al referirse a la gracia celeste, Schelling mencione ejemplos tomados de la plástica, como la estatua de Júpiter o la Juno Ludovisi.

Das Poetische und Genialische ist immer und nothwendig naiv; das Sentimentale ist also das Entgegengesetzte nur in seiner Unvollkommenheit. Wir statuiren also nicht sowohl Naives und Sentimentales in der Poesie, sondern wir statuiren allgemein *zwei Richtungen* in der Poesie, die, wo das Allgemeine als ins Besondere gebildet erscheint, und die, wo das Besondere ins Allgemeine gebildet. In der Absolutheit müßten beide eins, d.h., nachdem naiv der einzige Ausdruck ist, den wir für die Absolutheit haben, beide müßten naiv seyn. Sentimental ist also nur der Ausdruck der andern Richtung in ihrer Mangelhaftigkeit, insofern als das Verhältnis von Naiv zu Sentimental keinesweg wie das im vorigen Satze von Erhabenheit zu Schönheit, wo jede für sich ein Absolutes bezeichnet (Schelling, 1960: § 65: 108).

Al considerar estas cuestiones, no debemos perder de vista que no estamos en presencia de una obra concluida y destinada a la publicación, sino de anotaciones sembradas de inconsecuencias que, posiblemente, el autor habría depurado. A pesar de ello, los conflictos entre clasicismo y romanticismo, o entre y helenismo y cristianismo, se encuentran lo bastante enredados en el pensamiento estético de Schelling como para que resulte sencillo resolverlos a través de una corrección. La adhesión a un esquema de pensamiento monista e inmanentista derivado de Bruno y Spinoza, la devoción por la naturaleza y el desdén por el pensamiento abstracto, la afición a la épica, la plástica y la mitología antiguas, la creencia en el poder de la poesía para captar la estructura del mundo objetivo, la exigencia de que arte y poesía concedan a sus contenidos una apariencia sensible; todos estos componentes que constituyen propiedades de las estéticas sensualista, no podían armonizarse bien con los componentes espiritualistas presentes en Schelling: la creencia en la prioridad de una Providencia trascendente frente al destino natural, la afirmación de la superioridad de las artes verbales (a causa de su inmaterialidad) por sobre las artes plásticas, la elevación de la tragedia sublime (en particular, la tragedia cristiana) al punto más alto del sistema de los géneros, el aristocratismo cognitivo. Este desajuste explica parte de las oscilaciones presentes en la *Philosophie der Kunst*: justifica que, en contra de las convicciones de Schiller y los románticos de Jena —pero coincidiendo con teóricos sensualistas como Boileau, Baumgarten o Herder—, identifique Schelling al arte sublime con la naturalidad, el materialismo y la “inmanencia del sentido” de los *anciens*. En el curso del contraste entre poesía antigua y moderna, y luego de establecer la distinción entre un concepto de mitología en que el universo es percibido como naturaleza, y otro en que se lo contempla como Providencia e historia, dice Schelling: “Die Entgegensetzung des Endlichen mit dem Universum muß sich in der ersten als Empörung, in der andern als unbedingte Hingabe an das Universum darstellen. Jenes kann als *Erhabenheit* (Grundcharakter des Antiken), dieses als *Schönheit* im engem Sinn charakterisirt werden” (Schelling, 1960: § 47, 97). Szondi expresa asombro ante la explicación de Schelling:

Die wichtigste Umwälzung in der Kunstlehre der Goethezeit, der Übergang von geschichtsfremder Wirkungsästhetik zu historisch-spekulativer Realästhetik, von Psychologie zu Philosophie, läßt sich am Schicksal des Begriffs vom Erhabenen besonders deutlich ablesen [...] Der wichtige Schritt ist, daß Schelling die beiden Begriffe im Rahmen seiner Philosophie und nicht mehr wirkungsästhetisch zu bestimmen sucht [...] Das Verwirrende ist [...] daß er [=Schelling] in der historischen Zuordnung der beiden Begriffe [...] das Erhabene der Antike, das Schöne der Moderne zuweist [...] Die Definitionen selber machen zwar verständlich, warum Schelling das Erhabene als Grundcharakter der Antike, das Schöne als Grundcharakter der Moderne bezeichnet. Aber man wird über diese Zuordnung nicht ganz glücklich. Man braucht nur an die in sich ruhende Körperlichkeit der antiken Plastik, an die naive Anschaulichkeit des griechischen Epos zu denken, die ja auch für Schelling als für die Antike exemplarisch gelten, um ihre Subsumierung unter den Begriff des Erhabenen anzweifeln zu müssen (Szondi, 1974: I, 242-243).

Aun cuando la sorpresa no deja de ser fundada, hay que observar con cuidado estas consideraciones.

Por un lado, porque en ellas se representa el desarrollo histórico de las teorías de la sublimidad en Alemania y Europa de una manera parcial; así —por ofrecer solo un ejemplo— es insostenible la propuesta de ver en la *Philosophie der Kunst* el primer intento de conceder a la oposición *Schöne/Erhabene* una dinámica histórica: solo tenemos que remitirnos a teorías de lo sublime abiertamente historicistas como las de Pyra o Winckelmann para ver desmentida la tesis de Szondi. Pero, en segunda instancia, la asociación de lo sublime con la plenitud sensorial del arte griego no es una innovación de Schelling ni una irregularidad injustificable: más aun si se piensa que Boileau introdujo la problemática de lo sublime en Europa —y los suizos hicieron lo propio en Alemania— con el propósito de oponer la sublimidad de los antiguos a la *bienséance* de los contemporáneos. El real fundamento de las declaraciones antes citadas está en que Szondi acepta como cosa probada la superioridad de la teoría idealista; y ve en la fundación de la estética como disciplina autónoma un progreso desprovisto de facetas negativas. Para todo aquel que, adhiriéndose a la tradición espiritualista, acepte la asociación de lo sublime con las ideas incorpóreas y con la existencia de un orden suprasensible (y resulta aquí secundario saber si se trata de la Providencia cristiana, de la astucia de la razón o de una “necesidad histórica” trascendente) debe resultar inaceptable la vinculación establecida por Schelling entre la elevación estética y la plasticidad del arte griego. Pero ni Winckelmann ni Herder hubieran manifestado sorpresa ante una identificación semejante. Lo extraño no es, pues, que Schelling se haya atrevido a establecer ese vínculo, sino que no advirtiese hasta qué punto contribuía con ello a profundizar un conflicto que atraviesa su pensamiento estético. En la consideración del arte ingenuo es posible ver, aunque en un estado de extrema polarización, las mismas oscilaciones que habíamos encontrado en *Über naive und sentimentalische Dichtung*: al referirnos al tratado schilleriano señalamos, apoyándonos en Lukács, que existía en aquel una permanente fluctuación entre una necesidad de justificar la poesía moderna y subjetivista, y la recóndita certeza de que el arte ingenuo es el único método adecuado de plasmación artística; también indicamos que el análisis de las obras particulares ponía en crisis los esquemas idealistas de Schiller. Schelling es, en parte, consciente de estas contradicciones (como cuando advierte que la mera existencia de Shakespeare obliga al dramaturgo alemán a relativizar la circunscripción del arte ingenuo dentro del restringido círculo de la antigüedad, o cuando retoma la provisoria equiparación schilleriana entre la ingenuidad y el genio), pero su pensamiento queda con frecuencia atrapado en la misma maraña de ideas que pretende deshacer. El intento de unir la teoría de lo sublime de Kant y Schiller con la de Winckelmann resulta incongruente, pero también es peculiar la forma en que aprovecha Schelling el legado de la *Kunstgeschichte*. Aquí se ponen de manifiesto algunas similitudes con la estética de Jean Paul, ya que se unifican dos elementos tan diversos como la *simplicitas* y el criterio de concentración estética; pero la primera es un atributo tradicionalmente atribuido al *epos* clásico (en la medida en que su objeto es representar el *ethos* de una comunidad determinada), mientras que lo segundo es un atributo distintivo del drama, y en especial —según se ha podido ver en Schiller y A.W. Schlegel— de la tragedia sublime. La confusión de Schelling

consiste, como en Richter, en una interpretación “romántica” de los preceptos clasicistas de Winckelmann; si este reclamaba de los artistas que trataran de apartarse del amaneramiento barroco y evitaran la profusión de *ornamenta*, pero sin abandonar la realidad tangible, el filósofo exige que se haga abstracción de lo contingente y se represente solo lo esencial; por ende —podríamos agregar— lo que el verdadero artista muestra en sus obras es esa simplicidad atemporal y primigenia desdibujada por el progreso histórico:

Wie das Schöne in dem Masse erhaben ist, in welchem zu seiner Darstellung nur das *Nothwendige* erfordert wird, so gibt es kein größeres Zeichen des Genies, als daß es mit wenigen strengen und nothwendigen Zügen das Objekt zur vollkommenen Anschauung bringt (Dante). Für das Genie gibt es keine Wahl, weil es nur das Nothwendige kennt und nur dieses will. Ganz anders ist der sentimentale Dichter daran, welcher reflektirt, und nur rührt und selbst gerührt wird, inwiefern er reflektirt (Schelling, 1960: § 67, 116-117).

Pero si por un lado se exige abstracción y concentración, y, por lo tanto, un distanciamiento de la realidad tangible, si se recomienda al artista una labor de estilización subjetiva capaz de cribar la multitud de datos sensibles, por otro se afirma la subordinación del poeta ingenuo a la naturaleza externa. Para Schelling, la principal diferencia entre el poeta antiguo y el moderno radica en que “[...] jener über sein Objekt bewußtlos scheint, dieser es mit seinem Bewußtseyn beständig begleitet und dieses Bewußtseyn zu erkennen gibt” (Schelling, 1960: § 67, 116). Pero si la objetividad de un Homero es el resultado de una sensibilidad libre, en la cual no ha obrado todavía la reflexión, ¿en qué medido es lícito plantear la existencia de un *principium stilisationis*? Resulta tan confuso y contradictorio como las precedentes afirmaciones el hecho de que Schelling, después de sostener la preeminencia del arte ingenuo y luego de propiciar la conquista de la realidad natural, pase a establecer que la poesía, en su carácter absoluto, no es en sí ingenua ni sentimental. La aseveración se torna menos dudosa cuando se recuerda que, en la estética schellinguiana, las oposiciones binarias son solo cuantitativas, aparentes. Más importante es destacar otra cuestión a la que se alude solo en forma lateral al hablar de lo ingenuo y lo sentimental, pero de la cual nos ocuparemos luego con mayor detalle: las dudas respecto de si ha de otorgarse al *epos* o al drama el lugar preeminente dentro del sistema de los géneros. La afinidad por el arte ingenuo y “realista” tenía que coincidir con un encumbramiento del *epos*, y así parece reconocerlo Schelling: “Schiller hat seine Beispiele in Ansehung des Antiken vorzüglich aus dem Epos entlehnt. Nur möchte man sagen, daß es mit zur Begrenzung, zur besondern Art des Epos gehöre, daß es naiv erscheine, wie z.B. das Homerische in den meisten Zügen seiner Helden” (Schelling, 1960: §68, 117). Pero aun cuando esta postura sería la más consecuente, Schelling procede a establecer un contraste entre lo subjetivo y lo objetivo —entre lo lírico y lo épico— y a afirmar que es en el drama donde se encuentra la disolución de la antítesis y identidad absoluta. Como la concepción schellinguiana del drama se aproxima a la apología de la tragedia sublime realizada por Schiller y los románticos, puede comprenderse que tal entronización de la tragedia tenía que conducir a una reapertura de aquellos desgarramientos que debía subsanar la intuición estética.

Como dijimos, el correlato de la polaridad *ingenuo/sentimental* en el interior del *arte* está en el enfrentamiento entre *estilo* y *manera*. El punto de partida de estos conceptos se encuentra en un ensayo de Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1788). La perspectiva de dicho artículo no es filosófica, sino que se centra en problemas estilísticos y de técnica compositiva —lo que explica que Schelling se haya apoyado en él para explicar las cualidades intrínsecas del *arte*—. Según se deduce del título, Goethe no distingue dos, sino tres técnicas estilísticas. El nivel más bajo (i.e.: el de la *imitación simple*) consiste en una reproducción naturalista —casi podríamos decir “fotográfica”— de la realidad externa, en la que el artista no se decide a plasmar una visión personal, ni a emplear criterios precisos en la selección de los materiales. Por encima de ella se encuentra la *manera*: el artista que la emplea ha llegado a imponer a sus creaciones un matiz personal; pero como las posibilidades de interpretar una realidad determinada son indefinidas, podemos esperar que existan tantas maneras cuanto artistas capaces de cultivarla. El *estilo* existe allí donde el artista logra aferrar la esencia de las cosas y reproducirla en formas plásticas y comprensibles:

Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß, dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf [...] so ruht der Stil auf den tiefsten Grunfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dingen, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen (Goethe, 1998: XII, 32).

En Schelling, la diferencia entre *manera* y *estilo* es idéntica a la que separa a lo relativo de lo Absoluto: la primera no representa una variedad inferior, sino que aparece como lo no Absoluto y, por ende, como lo inútil e innecesario. En materia de arte, solo la incorporación de lo Absoluto en lo singular puede calificarse de perfecta; la síntesis contraria conduce a resultados desdeñables. Lo más que puede conseguir el arte de los modernos, que encuentra en lo particular su punto de partida, es alcanzar lo que Schelling denomina *manera absoluta*, solo los antiguos han partido de lo Absoluto y lo encarnaron bellamente en la particularidad. Pero luego de sugerir la superioridad de los antiguos, el filósofo vuelve a plantear la superación de ambos procedimientos técnicos en el interior de lo Absoluto. Esta duplicidad es la misma que rige en el seno de la naturaleza:

Auch die Natur, kann man sagen, hat eine Manier in diesem Sinn oder einen gedoppelten Styl. Sie hat Manier in allem, was auf die Hineinbildung des Besonderen ins Allemeine geht. z.B. in der Färbung der Körper, vorzüglich in der organischen Welt, wo sie in der männlichen Gestalt offenbar Styl hat. dagegen sie in der weiblichen Schönheit, wo so viele Besonderheiten mit in die Bildung aufgenommen werden mußten, in gewissen Sinn manierirt ist. Aber eben dies ist Beweis, daß auch in dieser Richtung Schönheit, demnach Styl möglich ist. Es hat daher jemand sehr geistreich gesagt, daß, wenn z.B. Shakespeare Manier hätte, unser Herrgott auch Manier haben müßte. Man kann es von den Modernen nicht hinwegnehmen, daß sie nur in der Richtung vom Besonderen zum Allgemeinen Styl haben (Schelling, 1960: § 69, 120).

Las acusaciones de Schelling contra el artificioso formalismo de ciertos artistas modernos recuerda las críticas de Boileau: el *amaneramiento* [die Manierirtheit] consiste en un encarecimiento desmedido de la forma singular, con total desatención a la esencia de la poesía, y se exterioriza en un infructuoso regodeo en las elegancias superficiales; pero también existe una manera que resulta de una voluntaria bús-

queda de lo exagerado y forzado. Toda manera supone una limitación por parte del artista; limitación que puede exhibirse en la plasmación de las figuras individuales —como en esos pintores que solo saben representar figuras alargadas, o gruesas, o enanas— o en la agrupación de las partes. El manierismo de un pintor no se revela solo en la proclividad a colocar las figuras en poses antinaturales y rebuscadas, sino también en la costumbre de representar los temas *desde una cierta perspectiva*, ya sea sentimental [empfindsame], mordaz [geistreich] o ingeniosa [witzig]. El creador sentimental prefiere imprimir en sus obras un sesgo ingenioso o satírico, allí donde el verdadero artista —i.e.: el ingenuo— aspira únicamente a alcanzar el estilo grandioso [der große Styl].

Aun cuando la exigencia de imponer una unidad a todas estas oposiciones lo forzaba a descubrir en cada una de ellas la disensión entre una forma absoluta y otra relativa (y por eso dice: “Diese Gegensätze gehören alle zu einer und derselben Familie und gehen sämmtlich aus dem ersten Verhältnis der Kunst als absoluter Form zu der besondern Form hervor, die durch die Individuen gesetzt ist, durch welche sie sich äußert”, Schelling, 1960: § 69, 122), el autor reconoce las divergencias entre las dos primeras oposiciones y las dos últimas: no solo porque estas se presentan como *subdivisiones*, ya sea en el interior de la poesía y de lo sublime (ingenuo/sentimental), o dentro del arte y de lo bello (estilo/manera), sino además porque en las expresiones “relativas” de lo sentimental y lo amanerado no es posible hallar un componente de lo Absoluto, sino una expresión deficiente y prescindible, ante la cual el verdadero artista experimentará aversión. Por eso:

Man kann [...] bemerken, daß Manier nie naiv seyn kann, sowie daß Sentimentale immer und nothwendig manierirt ist. Man kann ferner sagen, daß Manier immer bloße Kunst ohne Poesie, d.h. nicht-absolute Kunst sey, daß mit der Manier sich keine Erhabenheit, eben deßwegen aber auch nicht Schönheit im absolute Sinne vertrage. Ferner, daß Sentimentale immer mehr als Kunst denn als Poesie erscheinen könne, und eben dadurch selbst der Absolutheit entbehre (Schelling, 1960: § 69, 123).

Aquí nuevamente parece aproximarse Schelling a una idealización del arte antiguo, y a una consideración del moderno como expresión degradada del concepto clásico. Lo cual parecería avalar la presunciones de Szondi de que, en la *Philosophie der Kunst*, no existe una oposición *binaria* entre *anciens et modernes*, sino un contraste entre el arte absoluto de los griegos y su depravación a manos del cristianismo; la distancia sería aquí meramente cualitativa, “no absoluta”:

[...] anders als Schlegel oder Schiller geht es Schelling nicht um die Konstruktion des Gegensatzes. Schelling faßt die antike Kunst nicht als die des Endlichen und die moderne als die des Unendlichen auf, vielmehr behauptet er, daß sich die moderne von der antiken nur insofern unterscheidet, als sie, als vom Christentum geprägte, statt das Unendliche ins Endliche aufzunehmen und die Identität beider im Symbol zu realisieren, das Endliche dem Unendlichen bloß unterordnet. Die moderne Kunst ist dergestalt nicht etwas wesentlich anderes als die antike, ihr liegt nur ein defizienter Modus jener Identität zugrunde, welche die antike konstituiert (Szondi, 1974: II, 253)¹⁵.

¹⁵ A pesar de la unilateralidad de los juicios de Szondi, nos parece inadecuada la interpretación contraria desarrollada por Lehmann, según la cual existiría en Schelling una consideración positiva del arte moderno: “Anders als für Hegel ist für Schelling mit dem Ende der Antike mehr das Ende der Kunstperiode verbunden. Indiz dafür ist [...] die positive Bewertung der Kunst der Moderne” (Lehmann, 1979: 164-165). Una interpretación semejante no podría dar cuenta, por ejemplo, de la preferencia schellinguiana por el arte ingenuo.

Es cierto que este juicio de Szondi, al subrayar de un modo parcial solo *una* de las tendencias, no hace justicia al carácter dualista de la estética schellinguiana; pero, en todo caso, llama la atención sobre una problemática vinculada con la nuestra: la de la alegoría y el símbolo.

4. Alegoría y Símbolo.

Esta distinción, además de constituir uno de los cimientos elementales de la *Philosophie der Kunst*, proporciona la base para una de las grandes discusiones de la época en lo que respecta a la teoría y la praxis artística; en *Die Eigenart des Ästhetischen*, Lukács ha llamado la atención sobre la trascendencia que alcanza esta alternativa en el Goethe maduro, para quien la disyuntiva entre la representación alegórica y la simbólica encierra un dilema decisivo para el destino del arte contemporáneo y futuro. No menos importante es que Goethe — rivalizando con la inclinación schilleriana y romántica a favor de lo alegórico— haya decidido conceder la preeminencia a lo simbólico:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere ist aber eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät (Goethe, 1960: 516).

Estas definiciones calan en la raíz misma de la problemática de lo sublime: Goethe comprende que en la Alemania contemporánea las alternativas se plantean, en el terreno artístico, a favor de una teoría idealista — para la cual la literatura y el arte se encuentran limitadas a la tarea de ilustrar un concepto “legislativo” y trascendente—, y otra sensualista, que solo admite un concepto cismundano del arte, vinculado con la realidad material y concreta. Goethe no utiliza las categorías ni los ejemplos empleados luego por Heine en *Die romantische Schule*, pero da cuenta de la situación cultural coetánea de un modo parecido; es sugestivo que recurriese a los términos de alegoría y símbolo para aclarar las diferencias que lo separaban de Schiller, sobre todo si se piensa que la distancia entre ambas categorías es semejante a la que media entre la Idea trascendente y el *Urphänomen*, o entre la separación kantiana entre sublimidad y belleza y la determinación herderiana de unir a ambas en una concepción integradora. De ahí el entusiasmo con que Lukács destaca el valor del símbolo para una comprensión materialista y cismundana de la poesía:

Das Bild der Allegorie bedeutet deshalb keinerlei Rückkehr zum Ausgangspunkt, zu der Erscheinungswelt; es geht ebenso darüber hinaus in eine ihr gegenüber transzendente Sphäre des Gedankens, auch wenn das Bild dazu geschaffen wurde, um ihre Inhalte sichtbar zu machen, wie es bereits der Begriff tat. Das Bildwerden des Begriffs bedeutet hier kein Aufheben, sondern ein Verewigen der Kluft zwischen sinnlich-menschlicher und begrifflich-desanthropomorphisierender Widerspiegelung der Wirklichkeit, nur daß diese Kluft gerade infolge der sinnlichen Erscheinungsweise des Bildes den Charakter des Gegensatzes zwischen diesseitiger und jenseitiger, zwischen immanent-menschlicher und dieser gegenüber transzendenter Welt aufnimmt (Lukács, 1981: II, 619).

La situación de la *Philosophie der Kunst* dentro de esta pugna es particular. Por un lado, Schelling coloca a lo simbólico del lado de lo Absoluto y, por lo tanto, relega a la alegoría al ámbito de lo relativo, de lo no Absoluto; por otro no coloca a la sublimidad y al simbolismo en pie de igualdad: lo que tiene que conducir a un punto crítico sus intenciones de definir lo sublime, siguiendo a Schiller y a Kant, como presentación de un

irrepresentable ideal. En la explicación schellinguiana, el símbolo aparece como síntesis de dos opuestos: el esquematismo [Schematismus] y la alegoría. El primero consiste en la significación de lo particular a través de lo general, o en la intuición de lo general por medio de lo particular; la alegoría tiene lugar, en cambio, cuando lo particular significa lo general, o cuando lo general es intuido a través de lo particular¹⁶. En la síntesis encontramos que ni lo general significa lo particular ni este a aquel, sino que ambos constituyen una unidad: solo en ese caso es lícito hablar de simbolismo.

La consideración del esquematismo cae fuera del marco de nuestro estudio. Pero es importante detenerse a considerar con atención el tratamiento de la alegoría, ya que en ella se condensan varias de las propiedades que el espiritualismo atribuyó a lo sublime. El objeto de las disquisiciones de Schelling es censurar las interpretaciones alegorizantes de la mitología antigua, que aniquilan la concreción y vitalidad de las imágenes divinas para sometarlas al poder “legislativo” de un concepto genérico. Quienes hacen esto, olvidan que en el mundo mítico la abstracción alegórica se halla disuelta en la imagen simbólica, y que los individualizados personajes mitológicos no representan solo lo general sino que, al mismo tiempo, *lo son*.¹⁷ Aquellos que, como Heyne, pretenden encontrar en la plasmación épica de Homero un ropaje destinado a recubrir la intención alegórica subyacente, destrozan todo lo que hay en el poeta griego de auténtico y valioso. Y, sin embargo, de esto no se deduce que debemos desautorizar todas las interpretaciones alegóricas: estas se encuentran contenidas en la mitología como posibilidades; lo único reprobable es aislar el sentido general de aquella totalidad en la que se encuentra comprendido. La antigüedad solo conocía una armónica síntesis de lo esquemático y alegórico; han sido los modernos los encargados de aislar la significación general, dando con ello muestras de la desaparición del espíritu poético; la disociación de lo abstracto es la muerte de la poesía ingenua, tal como lo revela la circunstancia de que el final del mito griego esté en la alegoría de Amor y Psyché. Pero si las representaciones simbólicas –asociadas al temple ingenuo– corresponden al paganismo y, por ende, a un tiempo en que el sentido es todavía inmanente a la realidad tangible, resulta comprensible el que, como resalta Küster, la relación entre mitología y alegoría sea comparable a la que existe entre *Sein* y *Bedeutung*:

Der Unterschied von Allegorie und Mythologie wird bezeichnet im Unterschied von Bedeuten und Sein [...]. Das Verhältnis von allegorischer Bedeutung und symbolischem Sein ist Ausdruck einer in der Geschichte sich verlierenden ursprünglichen Einheit des Absoluten. Mythos ist geschichtliches Sein des Absoluten, Allegorie interpretiert aus der Differenz von Kunst und Geschichte heraus dieses Getrenntsein als Bedeu-

¹⁶ Sin embargo, Todorov señala que la *Philosophie der Kunst* vacila entre esta definición de la alegoría como particularidad representativa de lo general, y otra según la cual la relación alegórica “[...] n’est plus entre un particulier et un général, mais bien, comme dans la conception antique de l’allégorie, entre deux particuliers” (Todorov, 1982: 248). Así, si el renacimiento de un pueblo por los favores de un príncipe es representado, en las monedas antiguas, a través de la imagen de un cuerpo femenino alzado de la tierra por un cuerpo masculino, “[...] la relation entre eux ne peut être que de ressemblance, et non plus d’exemplification” (Todorov, 1982: 248).

¹⁷ “Die gänzliche Entfernung der griechischen Phantasie vom Allegorischen zeigt sich vorzüglich darin, daß selbst Personificata, die man am ehesten für allegorische Wesen halten könnte, wie z.B. die Erix (Zwietracht) doch durchaus nicht bloß als Wesen, die etwas bedeuten sollen, sondern als *reale* Wesen, die zugleich das sind, was sie bedeuten, behandelt werden” (Schelling, 1960: § 39, 54).

tung der Kunst gegenüber der Geschichte. Der geschichtliche Abfall vom Absoluten erscheint in der Kunst als Bedeutung. Der Grundgegensatz aller Kunst und im Besonderen der Kunst der Moderne beruht auf ihrer negativen Bestimmtheit gegenüber der Antike; darin findet der geschichtliche Abfall der Moderne von der Antike seinen unmittelbaren Ausdruck (Küster, 1979: 116).

Si a ello sumamos la evidencia de que lo alegórico es, al mismo tiempo, lo propio del cristianismo, podemos encontrar aquí algunas semejanzas con las reflexiones del joven Hegel acerca de dicha religión. En el capítulo dedicado a Hegel, nos ocuparemos de relacionar estas reflexiones con el concepto de positividad, que domina el período juvenil del autor de la *Phänomenologie*; anticiparemos aquí que este no solo ve en el nacimiento de la religión cristiana la expresión de la pérdida de la inmanencia del sentido, sino que también encuentra, en el mundo posterior a la desaparición de las antiguas repúblicas, un divorcio entre el hombre y la realidad terrena, a la vez que una entrega a valores ideales. Por eso Hegel funda la diferencia entre la alienada vida *positiva* del presente y la existencia *no positiva* de los antiguos, en que lo positivo es solo una representación, un ideal, algo pensado (podríamos decir, en términos schellingianos, “un significado”), mientras que lo no positivo es *un ser*. El nacimiento de la positividad cristiana es, a la vez, consecuencia y causa de la disociación entre naturaleza y divinidad, y, por ende, del sometimiento del hombre bajo fuerzas suprasensibles –“sublimes”, en un sentido espiritualista–; solo por efecto de la pérdida de la libertad real y la suspensión de los vínculos con la naturaleza, ha podido la humanidad someterse al yugo de una legislación trascendente. Aun cuando sus reflexiones no revelan ni la lucidez ni el *pathos* republicano que poseen las de Hegel, es cierto que Schelling también ha visto signada la disolución del mundo clásico por la aparición de un poder sobrenatural y por el concomitante alejamiento del universo visible; y eso a pesar de que es la mitología (y no la *Weltanschauung* republicana) la que ocupa el centro de su interés. Ya en la décima de las *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1795), Schelling llama la atención sobre el hecho de que los dioses griegos “[...] standen noch innerhalb der Natur. Ihre Macht war nicht unsichtbar, nicht unerreichbar für menschliche Freiheit [...] Das eigentliche Übernatürliche der Griechen beginnt mit dem *Fatum*, mit der unsichtbaren Macht, die keine Naturmacht mehr erreicht” (Schelling, 1958: I, 261). Szondi (1974: II, 206) considera que en este pasaje se encuentra ya el germen del enfrentamiento entre épica y tragedia, tal como aparece en la *Philosophie der Kunst*. Como Hegel, Schelling ve plasmada en el *epos* clásico una relación natural y propicia entre el hombre y el mundo circundante; la diferencia radica en que el autor de la *Philosophie der Kunst* no juzga que la recuperación de la inmanencia del sentido deba obtenerse por vías materiales y prácticas, sino que funda todas sus esperanzas en una “remitificación” [Remythisierung] de lo real y en la instauración de un atemporal punto de reposo; la manifestación de este proceso en la esfera artística es la transformación de lo alegórico en lo simbólico.¹⁸ Esto nos permite a deducir *e contrario* las cualidades que atribuye Schelling al mundo cristiano:

¹⁸ Küster ha sintetizado con claridad este aspecto de la filosofía schellinguiana: “Im Postulat der Erhebung des Individuums zur Gattung bestimmt Schelling die geschichtliche Evolution des Absoluten als Revolution ins Übergeschichtliche

Der Stoff der griechischen Mythologie war die Natur, die allgemeine Anschauung des Universums als Natur, der Stoff der christlichen die allgemeine Anschauung des Universums als Geschichte, als einer Welt der Vorsehung. Dieß ist der eigentliche Wendepunkt der Antiken und modernen Religion und Poesie. Die Moderne beginnt, indem sich der Mensch von der Natur losreißt, aber da er noch keine andere Heimat kennt, so fühlt er sich verlassen. Wo ein solches Gefühl sich über ein ganzes Geschlecht ausbreitet, wendet es sich freiwillig oder durch inneren Trieb gezwungen der ideellen Welt zu, um sich dort einheimisch zu machen. Ein solches Gefühl war über die Welt verbreitet, als das Christentum entstand. Griechenlands Schönheit war dahin. Rom, welches alle Herrlichkeit der Welt auf sich gehäuft hatte, erlag unter seiner eignen Größe; die vollste Befriedigung durch alles Objektive führte von selbst den Überdruß und die Hinneigung zum Ideellen herbei (Schelling, 1960: § 42, 71).

Con la aparición del cristianismo nace el mundo moral: el destino natural es relevado por la Providencia; a la voluntad mitológica de encarnar lo general en la singularidad, sucede ahora el designio de transformar lo visible en alegoría de lo infinito. El mundo material queda supeditado a lo inconmensurable, y pasa a no tener otro valor que el de proveer una imagen de lo trascendente. También para realizar este cotejo entre paganismo y cristianismo se apoya la *Philosophie der Kunst* en la oposición entre sublimidad y belleza: como, en el paganismo, la realidad mundana se encontraba permeada de infinitud, hacía posible que aquella pudiese rebelarse contra lo divino, y que esa rebelión fuese, al mismo tiempo, un principio de sublimidad [Princip der Erhabenheit]; en el cristianismo, el acatamiento de lo elevado se convierte en principio de la belleza [Princip der Schönheit]:

Aus dieser Entgegengesetzung lassen sich alle anderen möglichen Gegensätze des Heidenthums und Christenthums vollkommen begreifen; z.B. in jenem die heroischen, in diesen die milder und sanften Tugenden herrschend, dort strenge Tapferkeit, hier Liebe oder wenigstens Tapferkeit durch Liebe gemäßigt und gemildert, wie in den Zeiten der Chevalerie (Schelling, 1960: § 42, 74).

Aquí puede verse hasta qué punto interpreta Schelling las categorías de lo bello y lo sublime de un modo inverso a cómo lo hicieron Kant, Schiller y los románticos: lo que es para estos indicio de la hegemonía de lo sublime —la condena de la materia y del cuerpo, la localización del destino humano en un esfera trascendente, el triunfo de una divinidad única e incorpórea, la ruptura con la naturaleza— aparece en la *Identitätsphilosophie* como signo de la recaída en el universo de la belleza. Como Boileau, como los suizos, como Kant y Schiller, Schelling asocia lo sublime con las “virtudes viriles”, y a la feminidad con la belleza; pero también señala a esta delicada *allure* como rasgo típico de la era cristiana. La virginitad de María proporciona la personificación más cabal del cristianismo; desprovista de su original significado simbólico —en cuanto figuración de la naturaleza, o del *mütterliches Princip* que eternamente florece en forma virginal— la madre de Cristo se transmuta en alegoría de lo suprasensible:

[...] in der Mythologie des Christentums hat [...] dieses Bild keine Beziehung auf Materie (daher keine symbolische Bedeutung), und nur die moralische Beziehung ist geblieben. Maria bezeichnet als Urbild den Charakter der Weiblichkeit, den das ganze Christentum hat. Das Vorherrschende des Antiken ist das Erhabene, Männliche, des Modernen das Schöne, demnach das Weibliche (Schelling, 1960: § 42, 77; los subrayados son nuestros).

der Mythologie; diese Remythisierung bereitet sich vor in der ästhetischen Transformation des Allegorischen ins Symbolische. Geschichte endet mit der Rückverwandlung der Kultur in Natur, mit der Versöhnung der Natur und des Vernunftfreien in einer Natur der Vernunft. Darin drückt sich Schellings ungeschichtliche und nur an der Präsenz des übergeschichtlich Absoluten orientiertes Denken aus: Der Sinn von Geschichte ist Stillstand, das Absolute wirklich als absolute Unbewegtheit. Kunst antizipiert diese uneldliche mythische Ruhe” (Küster, 1979: 118).

Pero estas observaciones podrían extenderse a la figura de Cristo. La llegada de este marca el fin del mundo de los dioses y el nacimiento del principio ideal que domina toda la modernidad; la multiplicidad politeísta es sustituida por el Dios universal y único, la discriminación cede lugar a una legislación incontestable. Pero, por otro lado, con Cristo se consolida la imagen del mundo como valle de lágrimas y del destino humano como padecimiento, en la que se habrían de cimentar Schiller y los Schlegel su concepto de la tragedia sublime. No sería inexacto afirmar que Cristo, en cuanto *freiwillig leidender Gott*, es el héroe prototípico de la sublimidad espiritualista:

Aber eben dadurch ist er die antipodische Entgegensetzung mit den alten Göttern. Diese leiden nicht, sondern sind selig in ihrer Endlichkeit [...] Das reine Leiden kann nie Gegenstand der Kunst seyn. Selbst als Mensch genommen kann Christus doch nie anders als dulndend genommen werden, weil die Menschheit bei ihm übernommene Last, nicht Natur ist, wie den griechischen Göttern, und seine menschliche Natur durch ihre Theilnahme an der göttlichen selbst für die Leiden der Welt fühlbarer wird (Schelling, 1960: § 42, 76-77).

Una cosmovisión como la que el cristianismo concibe supone la existencia de una duplicidad de planos, tanto como la de una jerarquía orientada a distinguir lo esencial de lo accesorio: nada más diverso de la universal igualdad del mundo épico, en el que era posible para el artista hacer *tabula rasa* de las diferencias entre lo noble y lo bajo, lo solemne y lo cotidiano, lo heroico y lo ordinario.¹⁹ Pero responde a la esencia de la religión cristiana la separación enérgica entre la vida corriente y lo prodigioso; solo en el seno de un dogma adverso al mundo podía florecer un culto de lo milagroso, del que se había mantenido apartado el paganismo:

Von dem Begriff der Offenbarung ist der der *Wunders* unzertrennlich. Wie der griechische Sinn nach allen Seite hin reine, schöne Begrenzung forderte, um die ganze Welt für sich zu einer Welt der Phantasie zu erheben, so der orientalische nach allen Seiten hin das Unbegrenzte, das Übernatürliche, und der fordert auch dieses in einer gewissen Totalität, um von keiner Seite aus seinen übersinnlichen Träumen geweckt zu werden. Der Begriff des Wunders ist in der griechischen Mythologie unmöglich, denn die Götter sind da selbst nicht außer- und übernatürlich, es sind da nicht zwei Welten, eine sinnliche und übersinnliche, sonder *Eine Welt*. Das Christentum, welches nur in der absoluten Entzweiung möglich ist, ist in seinem Ursprung schon auf Wunder gegründet (Schelling, 1960: § 42, 82-83).

El hecho de que, bajo la égida del cristianismo, las imágenes de lo Absoluto —en la medida en que este se halla traspuesto a un ámbito trascendente— no sean manifiestas para la percepción sensible, y que solo sean materia de revelación, hace que lo eterno sea relevado por lo histórico y que la percepción del *totum* se desvanezca; dicha totalidad se presenta ante la fe como una aparición sucesiva, “histórica”, pero jamás se transmuta en una actualidad absoluta:

[...] darum ist das Christentum seinem innersten Geist nach und im höchsten Sinne historisch. Jeder besondere Moment der Zeit ist Offenbarung einer besonderen Seite Gottes, in deren jeder er absolut ist, was die griechische Religion als ein Zumal hatte, hat das Christentum als ein Nacheinander, wenn gleich die Zeit der Sonderung der Erscheinungen und mit ihr der Gestaltung noch nicht gekommen ist (Schelling, 1960: “Ergänzung 2”, 393).

¹⁹ Cf.: “[...] in der Zeit, welche das Epos begreift, alles Raum hat, das Größte wie das Kleinste, das Unbedeutendste wie das Bedeutendste [...] Alles was zu derselben [= die Stetigkeit] gehört, die unbedeutend scheinenden Handlungen des Essens, Trinkens, des Aufstehens, zu Bettgehens, des Anlegens der Kleider und des Schmucks — alles wird mit der verhältnismäßigen Ausführlichkeit, wie alles andere beschrieben. Alles ist gleich wichtig oder unwichtig, gleich groß und klein” (Schelling, 1960: § 132: 295-296).

Las alcances de estas reflexiones para la clasificación schellinguiana de los géneros es grande. A partir de aquí resulta fácil deducir una ordenación histórica basada en la oposición entre las formas simultáneas y sucesivas; de hecho, Schelling comienza por establecer una separación entre artes plásticas y artes verbales²⁰. Si, por un lado, este desglose consagra la división entre lo empírico y lo trascendente — *Sein y Bedeutung*— también es posible reencontrar una disociación entre lo real y lo ideal en el interior de cada uno de los términos. Dentro de la unidad real [reale Einheit] asociamos lo real en tanto que real con la *música*, lo ideal con la *pintura*, y la identidad de ambos elementos con la *plástica*; lo mismo ocurre en la unidad ideal, “[...] welche wieder die drei Formen der lyrischen, epischen und dramatischen Dichtkunst in sich begreift. Lyrik = Einbildung des Unendlichen ins Endliche = Besonderem. Epos = Darstellung (Subsumtion) des Endlichen im Unendlichen = Allgemeinem. Drama = Synthese des Allgemeinen und Besonderen” (Schelling, 1960: “Ergänzung 2”, 393). El planteo de una antítesis y de la consiguiente reunificación de lo real y lo ideal no es novedosa; lo que sí sorprende es que Schelling, luego de haber colocado la “simbólica” e “ingenua” inmanencia de los paganos por encima del afán “alegórico” de trascendencia propio de los tiempos cristianos, se resolviera a afirmar la superioridad de las artes verbales.²¹ Aquí tocamos un punto conflictivo de la estética schellinguiana, en el que se ponen de manifiesto las contradicciones propias del idealismo objetivo. Hemos visto algunos de los conflictos que produce en Schelling la adhesión a un sistema filosófico de tales características: en cuanto *idealista*, el filósofo se veía en la necesidad de salvaguardar la preeminencia de la abstracción filosófica frente a la sensualidad y materialidad del lenguaje artístico; en cuanto defensor de la independencia de la *realidad objetiva* frente a las determinaciones del pensamiento humano, tenía que encontrar en la concreción y en la proximidad del arte a la naturaleza una alternativa frente a las tendencias subjetivistas del idealismo kantiano y fichteano. En vista de la aversión de Schelling frente al pensamiento dialéctico, esta aporía debía permanecer irresuelta, y el filósofo tenía que mantenerse en una continua fluctuación; esto vale para las relaciones entre la intuición intelectual y la estética (y de ahí que resulte justificada la afirmación según la cual el vínculo entre arte y filosofía tiene lugar, en Schelling, de acuerdo con la máxima: *nec tecum, nec sine te*)²², pero también para la conexión entre *bildende y redende Künste*: sobre todo si se piensa que la superioridad de estas radica en su abstracción, es decir, en su afinidad con la filosofía.

²⁰ Ya en la Introducción anuncia Schelling este ordenamiento binario, vinculándolo con la disyunción entre la filosofía de la naturaleza y el idealismo filosófico: “Die bildende und die redende Kunst = der realen und idealen Reihe der Philosophie. Jener steht diejenige Einheit vor, in welcher das Unendliche ins Endliche aufgenommen wird — die Konstruktion dieser Reihe entspricht der *Naturphilosophie* —, dieser steht die andere Einheit vor, in welcher das Endliche ins Unendliche gebildet wird, die Konstruktion dieser Reihe entspricht dem *Idealismus* in dem allgemeinen System der Philosophie. Die erste Einheit werde ich die reale, die andere die ideale nennen, die, welche beide begreift, die Indifferenz” (Schelling, 1960: “Einleitung”, 15). Como puede verse, aquí vuelve a plantearse, en términos bastante aproximados, la oposición entre dogmatismo y criticismo.

²¹ Señala Lehmann que esta primacía acordada por Schelling al arte verbal establece una clara diferencia respecto de la teoría hegeliana; Cf. Lehmann, 1979: 157-158.

²² Cf. Ciardo, 1953: 97.

5. Justificación de la plenitud épica. *Epos* y sensualismo

Pero si, según el decir de Schelling, el arte se comporta ante la filosofía como lo real frente a lo ideal,²³ podría decirse que esa misma proporción se reproduce al comparar las formas épicas con las dramáticas: la proximidad a la vida propia del *epos* tiene su contrapartida en el idealismo del drama, en su contraposición con la realidad empírica. El autor de la *Philosophie der Kunst* se suma a una larga tradición de pensadores alemanes para los cuales la tragedia debe proveer, en el ámbito artístico, el adecuado *analogon* de la filosofía²⁴. Ya vimos que el *epos* mitiga la diferencia entre esencia y existencia, tanto como la discriminación clasicista entre lo alto y lo bajo; vimos además que en dicho género la sublimidad se encuentra fundida con la realidad mundana. Basándose en Goethe, afirma también Schelling que la plasmación épica es ajena a la intensidad y *Geschlossenheit* propias del drama, y que de allí se deriva la relativa independencia de las partes, lo inconmensurable del todo, la ausencia de límites que individualicen el comienzo y el final del poema. Si la lírica y el drama representan un universo conflictivo, corresponde a la épica plasmar una realidad relativamente armónica, donde las oposiciones encuentran un punto medio; al referirse al *epos* (y a pesar de que sus esquemas señalaban *al drama* como síntesis superadora), el filósofo define la realidad en él representada como mundo internamente armónico y reconciliado con lo infinito. Luego de referirse a la mansedumbre con que aceptan los personajes homéricos la presencia del *fatum*, señala Schelling:

Noch viel weniger ist den Helden der Ilias irgend ein Gefühl oder Widerstreit gegen das Schicksal verliehen, und das Epos stellt sich auf diese Weise höchst bedeutend zwischen die zwei andern Gattungen, das lyrische Gedicht, wo der bloße Streit des Unendlichen und Endlichen, die Dissonanz der Freiheit und Nothwendigkeit ohne vollständige und andere als subjektive Auflösung herrscht, und die Tragödie, wo der Streit und das Schicksal zugleich dargestellt ist. Die Identität, die in dem Epos noch verhüllt und als milde Gewalt herrschte, entladet sich da, wo ihr der Streit gegenüber steht, in herben und gewaltigen Schlägen [...] Das Epos, verglichen mit der Tragödie, ist also ohne Streit gegen das Unendliche, aber auch schicksallos (Schelling, 1960: 292).

La prioridad acordada al drama es llamativa a la luz de la filosofía de la historia schellinguiana: de acuerdo con esta, la era sentimental y cristiana es el tiempo del desgarramiento entre lo finito y lo infinito —desgarramiento que encuentra su expresión artística en la representación alegórica—; la antigüedad y el futuro de la humanidad estarían, entonces, signados por la ausencia o la disolución de esa diferen-

²³ “Denn auch angenommen, daß die Kunst aus nichts Höherem begrifflich sei, so ist doch so durchgreifend, so allwaltend das Gesetz des Universums, daß alles, was in ihm begriffen ist, in einem andern sein Vorbild oder Gegenbild habe, so absolut die Form der allgemeinen Entgegensetzung des Realen und Idealen, daß auch auf der letzten Grenze Unendlichen und Endlichen, da wo die Gegensätze der Erscheinung in die reinste Absolutheit verschwinden, dasselbe Verhältnis seine Rechte behauptet und in der letzten Potenz wiederkehrt. Diese Verhältnis ist das der Philosophie und der Kunst. Die letztere, obgleich ganz absolut, vollkommene Ineinsbildung des Realen und Idealen verhält sich doch selbst wieder zur Philosophie wie Reales zum Idealen.” (Schelling, 1960: “Ergänzung I”, 387).

²⁴ El joven Lukács brinda un testimonio de fidelidad a esa tradición cuando afirma que el drama es, a causa de su abstracción, el género más próximo a la filosofía; la justificación no es del todo disímil de la schellinguiana: “Weil sein Ziel die Massenwirkung ist, drückt das Drama primitivere [...] Gefühle aus als die anderen literarischen Gattungen und doch ist es unter ihnen die abstrakteste, doch steht es der Philosophie am nächsten. Das Wesen der Wirkung des Dramas besteht darin, daß es mit Hilfe von unmittelbaren Symbolen die tiefsten Lebensprobleme in großen Massen bewußtmachen kann” (Lukács, 1981b: 33).

cia, y el establecimiento de una unidad que solo podría ser plasmada estéticamente a través del símbolo. Si nos atenemos a este esquema, tenemos que señalar a la épica como el género en que quedan trascendidas las escisiones entre lo esencial y lo mundano que aportan la materia para la lírica y el drama. Esta hipótesis parece confirmada por la decisión de colocar a la epopeya en el plano de la eternidad, más allá de la *dynamis* histórica: recordemos que para Schelling la existencia de una evolución histórica es indicio de no coincidencia entre existencia y esencia y, por ende, síntoma de degradación respecto de la identidad originaria; por lo demás, la plenitud extensiva, la “espacialidad” y atemporalidad del *epos* se adecua al carácter de una filosofía que antepone lo sistemático a lo histórico. Esto revela que, de acuerdo con la lógica del pensamiento de Schelling, el *epos* es la forma poética ingenua por excelencia, y que ello debería bastar para colocarlo en la cumbre del sistema de los géneros. Podemos decir que, en todo caso, la *Philosophie der Kunst* muestra coherencia al desconsiderar la epopeya sublime, tal como la proponían los suizos o Pyra; la evidencia de que los poemas homéricos –para Schelling, el prototipo de toda épica– excluyesen lo maravilloso [das Wunderbare]²⁵ y las entidades espirituales, es para el filósofo garantía de la inferioridad del *epos* cristiano; tanto Milton como Klopstock, en quienes Bodmer y Breitinger encontraban la realización más alta del *epos* sublime (y de toda épica) son descartados por su serafismo. Contra el autor del *Messias* dirige Schelling sus críticas más severas: en lugar de ofrecer una imagen sencilla e idílica de la misión de Cristo, o de presentar un cuadro de la mitología del cristianismo, Klopstock se limitó a trazar un esquema intelectualista en el que el poeta planea sobre una realidad inmóvil:

Nach allem, was zuvor gezeigt wurde, bedarf es keines Beweises, daß der Stoff, welchen Klopstock gewählt hat, besonders in der Art, wie er von ihm genommen ist, kein epischer Stoff ist. Klopstock wollte ihn erhaben nehmen, und die Vorstellungen nicht der mystischen, sondern der unmystischen und unpoetischen, noch mit einiger Aufklärung versetzen Dogmatik durch seine Anstrengungen zur Erhabenheit hinauftreiben [...] Klopstock gehört [...] zu denjenigen Dichtern, in welchen Religion als lebendige Anschauung des Universums und Intuition der Ideen am wenigsten wohnt. Das Herrschende in ihm ist der Verstandesbegriff. In diesem Verstandessinn nimmt er die Unendlichkeit Gottes, die Hoheit Christi, und anstatt die Unendlichkeit und Hoheit in den Gegenstand zu legen, fällt sie vielmehr stets in den Dichter zurück, so daß beständig nur er selbst und seine Bewegung erscheint, der Gegenstand selbst aber unbeweglich bleibt und weder Gestalt noch Fortschritt gewinnt (Schelling, 1960: 300-301).

Este sentido del término *Erhabenheit* es diverso del que el propio Schelling le concede, y que responde mejor al que le asignaron los suizos; y es contra el concepto de *epos* gestado por estos que se dirigen los argumentos de Schelling; con ello, este se aproxima a la teoría de Herder, anunciando, a la vez, el tratamiento de la epopeya antigua en la estética de Hegel. La teoría schellinguiana también se sitúa entre Herder y Hegel al identificar la épica auténtica –la homérica– con la *Öffentlichkeit* del mundo clásico;

²⁵ “In den gewöhnlichen Theorien wird auch noch das *Wunderbare* als ein nothwendiger Hebel der Epopee angeführt. Allein dieß kann nur von der modernen Gattung gelten und hat von dem Epos überhaupt ausgesagt eine ganz verkehrt Ansicht des alten Epos zum Grunde. Der nordischen Barbarei haben die Götter Homers und ihre Wirkungen nur als Wunder erscheinen können, wie ja auch die Kunstrichter dieser Art es für absichtliches rhetorisches und poetisches Pathos halten, wenn Homer, anstatt zu erzählen: es blitzte, sagt: Zeus habe Blitze gesendet. Den Griechen und dem alten Epos insbesondere ist das Wunderbare gänzlich fremd, denn ihre Götter sind innerhalb der Natur” (Schelling, 1960: 298).

Schelling advirtió que una de las razones esenciales para la ausencia de un verdadero epos moderno radica en la falta de vida pública, en la privatización de las esferas vitales que ha tenido lugar después de la caída de las grandes repúblicas. De ahí que sugiera ambientar la épica cristiana *en el punto de separación entre el mundo antiguo y el moderno*, ya que entonces este podría alcanzar algo de la grandiosidad y prestigio de los poemas homéricos:

Aber abgesehen von diesem Einem Moment der Zeit, welcher selbst der Wendepunkt der alten und neuen ist, möchte sich in der ganzen späteren Geschichte kein allgemein gültig Ereigniß und eine der epischen Darstellung fähige Begebenheit finden. Sie müßte nämlich, wie der trojanische Krieg, außerdem daß sie allgemein, zugleich national und volksmäßig seyn, da der epische Dichter vor allen andern der populärste zu seyn streben muß, und die Popularität nur in lebendiger Wahrheit und in der Beglaubigung durch Sitte und Überlieferung gefunden werden kann. Die Handlung müßte zugleich jener Ausführlichkeit in der Behandlung des Details der Erzählung, welche zum epischen Styl gehört, fähig seyn. Aber schwerlich möchte irgend ein diese Bedingungen erfüllender Stoff in der neueren Welt aufzufinden seyn, am wenigsten der der letzten Forderung entspräche, da in den Kriegen z.B. die Persönlichkeit gleichsam aufgehoben ist und nur die Masse wirkt (Schelling, 1960: 328-329).

Podemos deducir de esto que, para Schelling, la artificiosa y sentimental belleza que los modernos veneran solo puede florecer en un universo individualista; la sublimidad de los antiguos no suponía solo, según dijimos, una vida simple e “ingenua”, sino también la existencia de un *ethos* colectivo, capaz de otorgar sentido a la vida de los individuos. Un último detalle de importancia es el cotejo entre Homero y Virgilio: se recordará que otras teorías de lo sublime (ante todo, las de los suizos y Pyra, y, fuera de Alemania, la de Addison) habían hecho de ese paralelo un paso esencial hacia la determinación de la *sublimitas*. Schelling se muestra más radical que sus predecesores en el elogio de los poemas homéricos y en la reprobación de la *Eneida*, el epos virgiliano (al que se sitúa por debajo del *Paradise Lost*) provee una muestra cabal de lo que *no* debe hacer el poeta épico: así, el poeta latino destruye la sublime contingencia [erhabene Zufälligkeit] del epos, orientando los sucesos de la fábula hacia un fin predeterminado; la ausencia de destino es, asimismo, desatendida y se coloca en su lugar una intriga trágica inadecuada a los principios del género; reacio a dejar que el objeto se mueva por sí mismo, Virgilio se encarga de sujetarlo y conducirlo, tal como lo hacen los poetas modernos; como estos, se niega a respetar la atemporalidad y destruye, por medio de la inclusión de su perspectiva, la exigida objetividad del epos. En cuanto al *estilo* de la *Eneida*, la descripción schellinguiana evoca los argumentos de Boileau o de la Dacier contra el refinamiento de los *modernes*: “Sein Ausdruck ist [...] künstlich, rhetorisch verflochten, prächtig. In seinen Reden ist er durchaus lyrisch oder rednerisch und in der Episode der Liebesgeschichte der Dido fast modern” (Schelling, 1960: 299-300). Aun cuando no emplea las categorías de *Volkepos* y *Kunstepos*, el paralelo entre Homero y Virgilio se encuentra construido sobre la base de esta contraposición; esto permite entender por qué Schelling, como Boileau, Burke o Herder, atribuye sublimidad a los antiguos y encuentra el presente dominado por la refinada y artificiosa belleza.

6. Posición de Schelling en la evolución de la ‘tragedia sublime’

En las *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* el joven Schelling esboza una teoría de la tra-

gedia en el contexto de una exposición de las diferencias entre el objetivismo spinozista y el subjetivismo kantiano: en tanto el primero proclama la disolución del sujeto y la absolutización del todo, el segundo sistema ve en la realidad externa un producto de la libre subjetividad. La discriminación entre las posturas opuestas tenía por objeto justificar la necesidad de una filosofía que, como la schellinguiana, asuma la misión histórica de trascender la oposición entre las dos escuelas en conflicto. En el curso de semejante argumentación —y después de afirmar que el más alto desafío del criticismo consiste en “Streben nach unveränderlicher Selbstheit, unbedingter Freiheit, uneingeschränkter Thätigkeit”— Schelling comienza a desarrollar un análisis de la tragedia griega en el que deberíamos hallar, según Szondi, “[...] die erste spekulative Theorie des Tragischen [...] und zugleich [...] die Keimzelle nicht nur der späteren deduktive Gattungspoetik Schellings, sondern seiner *Philosophie der Kunst* insgesamt” (Szondi, 1974: 192). Schelling comienza por plantear la posibilidad de una experiencia en que el hombre, enfrentado con un poder objetivo —el *fatum*— capaz de reducir a la nada su libertad, se disponga sin embargo a luchar contra él, a sacrificar su libertad y a abismarse en la muerte; dicha posibilidad podrá resultar acaso inviable para la razón, pero sí lo es, en todo caso, para la cumbre del arte, es decir, para el arte trágico. El joven filósofo se pregunta cómo ha podido tolerar la razón de los griegos el espectáculo de los conflictos propuestos por su arte trágico: “Ein Sterblicher — vom Verhängnis zum Verbrecher bestimmt, selbst gegen das Verhängnis kämpfend, und doch fürchterlich bestraft für das Verbrechen, das ein Werk des Schicksals war!” (Schelling, 1958: I, 260). La doble paradoja que envuelve la tragedia antigua (que el criminal acepte entablar una lucha contra el destino en la que, como él mismo sabe, tiene que ser *necesariamente* derrotado; y que el mismo criminal reciba el castigo por una falta que no ha cometido por propia voluntad, sino por una determinación del *fatum*) no solo resultaba plausible a los ojos del espectador griego, sino que este descubría, tras el ilogismo aparente, los indicios de una verdad elevada y profunda, aunque impenetrable para la razón. Para entender los fundamentos de esta racionalidad superior a la que accede el héroe en el momento de su caída, el espectador debía reparar en que ese triunfo de la necesidad —con el que se cierra la tragedia— representa el más noble homenaje tributado por el arte a la libertad del hombre:

Freiheit und Untergang konnte auch die griechische Tragödie nicht zusammenreimen. Nur ein Wesen, das der Freiheit beraubt war, konnte dem Schicksal unterliegen. Es war ein großer Gedanke, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so durch den Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen (Schelling, 1958: I, 261). Aun cuando el crimen ha sido estipulado por el destino, el héroe trágico (y aquí debemos pensar ante todo, como indica Szondi, en el Edipo de Sófocles)²⁶ admite que su culpa debe ser expiada y acepta *libremente* el castigo: la expresión más extrema de la necesidad objetiva coincide aquí con la más elevada manifestación de la libertad subjetiva, y de esa manera se torna ostensible la identidad del contraste

²⁶ “[...] wenn Schelling auch keinen Namen nennt und vorgibt, mehr als nur ein einzelnes Werk der griechischen Tragödiendichtung erklären zu wollen, so ist doch sicher, daß er zuallererst an den *König Ödipus* denkt. (Szondi, 1974: II, 194).

Notwendigkeit/Freiheit en el plano de lo Absoluto.²⁷ El origen de estos conceptos está en Schiller: la aseveración de que el efecto trágico procede de un estado de tensión extrema entre la necesidad objetiva y la libertad del sujeto remite a la teoría de Schiller, que –según se recordará– definía la sublimidad trágica como un punto de confluencia de la máxima intensidad en el padecimiento físico y la más enérgica resistencia por parte del ser moral. La tendencia a lo desmesurado y el distanciamiento de la moderada serenidad del *epos* delatan afinidades con el autor de *Über das Pathetische*. La convicción schellinguiana en que el universo trágico exige entidades sobrehumanas, reclama la existencia de una raza de titanes situada muy por encima de los hombres empíricos: “[...] ein solcher Kampf ist auch nur zum Behuf der tragischen Kunst denkbar: zum System des Handelns könnte er schon deßwegen nicht werden, weil ein solches System ein Titanengeschlecht voraussetzte, ohne diese Voraussetzung aber ohne Zweifel zum größten Verderben der Menschheit ausschläge” (Schelling, 1958: I, 262). Se ha dicho que el concepto schellinguiano de la tragedia se sitúa, en ese sentido, en las antípodas de la teoría ilustrada²⁸; en efecto, no aspira a excitar la *Mitmenschlichkeit*, sino a establecer un distanciamiento ente el héroe y el espectador. Pero esto nos conduce a otro aspecto de la teoría de la tragedia, enlazado esta vez con el Schiller de las *Ästhetische Briefe*: la afirmación del carácter ficticio, ilusorio del espectáculo trágico. Jean-François Courtine afirma, quizás con cierta desmesura, que la fusión de necesidad y libertad requerida por Schelling “[...] ne saurait trouver son application dans la sphère éthique [...] ni *a fortiori* servir de règle pour un ‘système de l’agir’” (Courtine, 1988: 217). *Prácticamente* irrealizable, puede ser representado *idealmente* en la obra artística y, ante todo, en la tragedia; lo que hacía tolerable para los griegos la contemplación de los conflictos trágicos no era, pues, el desarrollo de un efecto catártico, sino la conciencia del carácter ilusorio de la obra (cf. Courtine, 1988: 218-219).

Desde esta perspectiva, el arte trágico podría ser definido como el más “artístico” de los géneros literarios, ya que la reconciliación por él postulada es más un *desideratum*, una realidad pensada y, por ende, imposible de hallar en el mundo visible. A pesar de que en la *Philosophie der Kunst* la antigüedad emerge como período trágico por excelencia, esta sensación de no coincidencia entre lo real y lo posible, entre lo empírico y lo esencial, solo puede corresponder a la desgarrada era cristiana. El universo épico solo podía ser pensado como resultado de una vida en armonía con la naturaleza externa, socialmente formada y cargada de sentido; en él, lo Absoluto es inmanente a la realidad finita, lo cual excluye toda glorificación de lo sobrenatural. Lo trágico, en cambio, supone, según se ha visto, la proyección de lo infinito más allá del ámbito terreno, hacia una esfera ilusoria cuyo acceso se encuentra cerra-

²⁷ Schelling señala que la *sublimidad* trágica radica específicamente en el acto de aceptación por parte del *Verbrecher*: “Das ein Schuldloser durch Schickung unvermeidlich fortan schuldig werde, ist, wie gesagt, an sich das höchste denkbare Unglück. Aber daß dieser schuldlose Schuldige freiwillig die strafe übernimmt, dieß ist das *Erhabene* in der Tragödie, dadurch erst verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Nothwendigkeit” (Schelling, 1960: 343).

do para los hombres corrientes. Es coherente con tales posiciones la aquiescencia mostrada por Schelling ante la inclusión de elementos sobrenaturales en dicho género, como también el hecho de que esa decisión redunde en la presentación de la realidad dramática como un mundo esencialmente dividido, como un cosmos dualista:

In dem Gebrauch dessen, was Aristoteles das Außerordentliche nennt, unterscheidet das Drama sich sehr wesentlich von dem epischen Gedicht. Das epische Gedicht stellt einen glücklichen Zustand dar, eine ungetheilte Welt, wo Götter und Menschen eins sind. Hier ist, wie wir schon sagten, die Dazwischenkunft der Götter nicht wunderbar, weil sie zu dieser Welt selbst gehören. Das Drama ruht schon mehr oder weniger auf einer getheilten Welt, indem es Nothwendigkeit und Freiheit sich entgegensetzt. Hier würde die Erscheinung der Götter, wofem sie auf dieselbe Weise wie im Epos stattfände, den Charakter des Wunderbaren annehmen. Da nämlich im Drama kein Zufall, und alles entweder äußerlich oder innerlich *nothwendig* seyn soll, so könnten die Götter nur wegen einer Nothwendigkeit, die in ihnen selbst läge, also nur insofern sie selbst mithandelnde oder wenigstens in die Handlung ursprünglich verwickelte Personen sind, in ihr erscheinen, keineswegs aber um den handelnden Personen, vornehmlich aber der Hauptperson entweder zu Hülfe zu kommen, oder feindlich zu begegnen (wie in der Ilias) (Schelling, 1960: 346).

La admisión del precepto según el cual los héroes trágicos deben ser irregulares, sobrehumanos, es consistente con la ausencia de normalidad que Schelling reclama a la forma trágica; también lo es ese apartamiento de toda contingencia que convierte al drama en un espacio sin atmósfera, cerrado en sí y contrapuesto a la vida ordinaria. Esta *Geschlossenheit* puede apreciarse en las obras de Esquilo y, sobre todo, en las de Sófocles, pero está ausente en Eurípides y en la mayoría de los dramaturgos modernos. A pesar de la atención que le concede, el drama de Shakespeare resulta poco adecuado al concepto de tragedia que se diseña en la *Philosophie der Kunst*: la alternancia entre verso y prosa, entre elevación trágica y vulgaridad cómica, deja entrever una aproximación a lo épico²⁹; de ahí que el mundo shakespeariano no sea el ideal en el que se movían las piezas de los antiguos, ni el convencional al que va asociada la *tragédie classique*, sino el *mundo real*. Por eso es que Schelling no descubre la culminación del drama moderno en el poeta inglés, sino en Calderón: la elección no es ociosa, sobre todo si, por un lado, se recuerda el interés que Schiller y A.W. Schlegel testimonian por el dramaturgo español y, por otro, se considera que la obra crítica de estos ha sido la influencia determinante en la formación de la teoría

²⁸ "Schellings *Ödipus* ist nicht der Gottschedsche Mensch wie du und ich, sondern wird einem Titanengeschlecht zugeordnet. Indem Schelling der Sphäre der Kunst eine Möglichkeit einräumt, die es in der Wirklichkeit nicht gibt, bereitet er schon in dieser frühen Schrift die Kunstauffassung des transzendentalen Idealismus" (Szondi, 1974: II, 196).

²⁹ "[...] können wir doch diese Mischung entgegengesetzter Elemente als ein Zurückstreben des modernen Drama zum Epos, ohne deßwegen Epos zu werden, betrachten; sowie dieselbe Poesie dagegen im Epos durch den Roman zum Dramatischen strebt, und also von beiden Seiten die reine Begrenzung der höheren Kunst aufhebt" (Schelling, 1960: 362-363). Podemos recordar aquí que ya Schiller había apuntado, basándose en las obras de Goethe, la posibilidad de un entrecruzamiento de lo épico y lo dramático: "Ihr *Hermann* hat wirklich eine gewisse Hinneigung zur Tragödie, wenn man ihm den reinen strengen Begriff der Epopee gegenüberstellt. Das Herz ist inniger und ernstlicher beschäftigt, es ist mehr pathologisches Interesse als poetische Gleichgültigkeit darin, so ist auch die Enge des Schauplatzes, die Sparsamkeit der Figuren, der kurze Ablauf der Handlung der Tragödie zugehörig. Umgekehrt schlägt Ihre *Iphigenie* offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man ihr den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält [...] Für eine Tragödie ist in der *Iphigenie* ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht [...] Aber an ihrer *Iphigenie* ist diese Annäherung ans Epische ein Fehler, nach meinem Begriff; an Ihrem *Hermann* ist die Hinneigung zur Tragödie offenbar kein Fehler, wenigstens dem Effekte nach ganz und gar nicht. Kommt dieses etwa davon, weil die Tragödie zu einem bestimmten, das epische Gedicht zu einem allgemeinen und freien Gebrauche da ist?" (Goethe & Schiller, 1948: 156-157 [26.12.1797]).

schellinguiana de la tragedia.

Que el teatro barroco y, en particular, el calderoniano ha jugado un papel primordial en las teorías románticas de lo sublime es algo ya puesto en claro en los capítulos precedentes; lo que importa ahora es precisar el significado que posee la interpretación de *La devoción de la Cruz* dentro de la concepción schellinguiana de lo trágico.³⁰ Schelling considera que en la pieza de Calderón no es posible encontrar las aproximaciones a lo épico que proliferan en el drama moderno; sin observar estrictamente las reglas, el poeta español observó todos los detalles del contenido y la forma, integrándolos en una totalidad cerrada y, por lo tanto, “dramática”. Los detalles secundarios se encuentran tan ligados a la médula de la acción, y la intención subjetiva se funde a tal punto con la necesidad, que el espectador siente que se encuentra en presencia de una obra de arte pura y traslúcida, desprovista de la inescrutabilidad que domina en las piezas de un Shakespeare. Pero la apariencia externa, formal del teatro calderoniano se compenetra con una *Weltanschauung* coherente, para la cual la verdad solo nace allí donde se logra despegar lo casual —es decir: la “mera” empiria, de la que se ocupa el entendimiento— y se contempla lo Absoluto, la más alta razón:

Wenn wir daher in Shakespeare eigentlich nur den unendlichen *Verstand*, der dadurch, daß er unendlich ist, als Vernunft erscheint, bewundern, so müssen wir in Calderon die *Vernunft* erkennen. Es sind nicht rein wirkliche Verhältnisse, in die ein unergründlicher Verstand den Widerschein einer absoluten Welt legt, es sind absolute Verhältnisse, es ist die absolute Welt selbst (Schelling, 1960: 373).

Todo esto confirma nuestra suposición, anteriormente enunciada, de que la aparición de lo trágico determina, bajo influencia de Kant, Schiller y los Schlegel, la incorporación de un elemento anómalo en la teoría schellinguiana de lo sublime: si esta se orientaba, en conformidad con la tradición sensualista, hacia una identificación de la *sublinitas* con la realidad finita y la “épica” ingenuidad de los antiguos, la introducción de componentes tomados del arsenal de la tragedia estoica determina un viraje hacia las posiciones que, al menos desde Corneille, habían caracterizado a la sublimidad espiritualista: la abominación de lo real y la veneración de un orden suprasensible, la justificación del sufrimiento, la división de la “naturaleza” humana y de la sociedad en dos estratos contrapuestos e inconciliables, la subordinación de la naturaleza al *mundus intelligibilis*, la exclusión de la cotidianidad y de los individuos corrientes, la adhesión al criterio de intensidad estética.

7. Imaginación y Fantasía

La relación entre imaginación y fantasía puede compararse con la que existe entre producción y contemplación: a la primera facultad corresponde la tarea de *formar* imágenes mitológicas; la segunda, en cambio, se encarga de intuir las; sería legítimo establecer un paralelismo entre imaginación y razón, como entre fantasía e intuición intelectual. Henningfeld sintetiza de este modo la correspondencia entre arte y filosofía, tal como emerge de la *Philosophie der Kunst*:

³⁰ El propio Schelling pone en claro que es esa la única pieza de Calderón que conoce, y que la ha leído en la traducción de A.W. Schlegel.

Así como la razón es en la filosofía la facultad de formar ideas, así es la imaginación en el arte la facultad de formar dioses. Ambas [el arte y la filosofía] llegan a la intuición gracias a facultades especiales: las ideas son intuitas interiormente (idealmente, prototípicamente) en la intuición intelectual; los dioses son intuitos exteriormente (realmente, en la réplica) en la fantasía. (La intuición intelectual es la intuición de la razón, la fantasía la intuición de la imaginación). Ambas facultades, la proyectadora y la contempladora, se encuentran referidas recíprocamente y solo son efectivas al unirse. Así como en el campo de la filosofía, la razón no puede separarse de la intuición intelectual; en el campo del arte, la imaginación no puede separarse de la fantasía artística (cit. en Sobrevilla, 1986b: 145).

La dinámica de la polaridad *imaginación/fantasía* rige, a su vez la relación entre la representación mitológica y la alegórica; de lo que deberíamos concluir que la *Einbildungskraft* es la facultad dominante en la poesía moderna, en tanto que el arte antiguo y “mitológico” revela un neto predominio de la *Phantasie*. Si bien las diferencias son relativas y, en última instancia, la creación artística requiere de la presencia de ambas facultades, es verdad que la imaginación, librada a sí misma, se encontraría perdida en el caos de lo inmaterial e informe; esto se torna comprensible en cuanto se advierte que la ley de la fantasía es, como indica Küster, “[die] Darstellung des Absoluten im Besonderen”. Schelling ilustra esta problemática remitiéndose a las figuras de Juno y Minerva:

[...]so ist Minerva das Urbild der Weisheit und Stärke in Vereinung, aber die weibliche Zärtlichkeit ist ihr genommen [...] Juno ist Macht ohne Weisheit und sanften Liebreiz, den sie von der Venus mit ihrem Gürtel borgt. Wäre dagegen dieser zugleich die kalte Weisheit der Minerva verliehen, so wären [...] ihre Wirkungen nicht so verderblich [...]. Aber dann wäre sie auch nicht mehr die Göttin der Liebe und darum kein Gegenstand der Phantasie mehr, für die das Allgemeine und Absolute im Besonderen – in der Begrenzung – das Höhe ist (Schelling, 1960: § 30, 36–37).

En cuanto se resuelve a imponer una limitación al caos primordial, la fantasía deja atrás lo monstruoso y emprende el camino que conducirá hacia los dioses armónicos, bienaventurados y eternos que pueblan el Olimpo. Los primeros hijos de Urano y Gea eran engendros aberrantes, “[...] hundertarmige Riesen, mächtige Cyclopen und die wilden Tytanen, Geburten, von denen sich der Erzeuger selbst entsetzt und sie wieder in den Tartaros verbirgt” (Schelling, 1960: § 30, 38–39). Urano tenía que ser desplazado por Cronos, y Cronos por Zeus para que en lugar de las criaturas deformes floreciesen las *bestimmte, bezeichnete Gestalten* con las que se cierra el devenir histórico y se inicia la eternidad venturosa: a partir de allí, Neptuno reemplaza al informe Océano; Plutón, al Tártaro; el eternamente juvenil Apolo, al titán Helios. Lo sublime, según hemos visto, va asociado a lo caótico, pero el arte solo alcanza la cima de sus posibilidades cuando deja atrás la informidad y se encarna en figuras individuales y distintas. Las elevadas pero “antiestéticas” y “deformes” leyes de lo Absoluto deben asumir una apariencia cautivante si aspiran a convertirse en materia del arte; pero solo consiguen hacerlo al precio de resignar toda efectividad en los terrenos de la teoría o de la praxis –i.e.: en los ámbitos del conocimiento o la moralidad–, y *convertirse en realidad puramente ilusoria*, en un *juego*. No en vano reconviene Zeus a Afrodita cuando esta pretende inmiscuirse en las serias cuestiones de la *res bellica*: la diosa del amor debe dejar que Atenea y Ares se ocupen de la guerra, y aplicarse a sus pacíficas *nugae*, desde la perspectiva de la razón, la realidad limitada plasmada por el arte es “[...] ein unerschöpflicher Quell des Scherzes und des Spiels, denn mit der Begrenzung zu scherzen ist erlaubt, da sie dem Wesen nichts entzieht, an sich bloße Nichtigkeit ist” (Schelling, 1960: § 30, 38). Pero si entre filosofía y arte –o, *mutatis mutandis*, entre subli-

midad y belleza— media una distancia semejante a la que existe entre guerra y amor, no podemos dejar de remitirnos a algunos de los aspectos más característicos de la estética kantiana: recordemos que, en la *Kritik der Urteilkraft*, la guerra era vinculada con la sublimidad estética, y que ambas se encontraban, a su vez, unidas con aquellas circunstancias de excepción en que la “violenta” y antiestética verdad, habitualmente encubierta, conseguía hacerse evidente.

A los rígidos *subsumptive judgments* (Caygill) de la ley moral, capaces de excitar el respeto [Achtung], pero nunca el voluntario amor de los gobernados, tiene que suceder, según Kant, el juicio aparentemente discriminativo de una política hegemónica. En Schiller, el atemperamiento de la rígida dominación de la *ratio* corresponde a la educación estética, y es la belleza, según hemos visto, la encargada de establecer una mediación entre la *Polizeiwissenschaft* estatal y la rebelde sensibilidad de los ciudadanos (o, para decirlo en otros términos: entre *Vernunft* y *Natur*). No es del todo diverso lo que ocurre en Schelling, según parece probarlo la propia fábula de Juno y Minerva: a diferencia de sus “coercitivos” predecesores Urano y Cronos —asociados con el imperio de lo informe y caótico, y, por ende, de lo sublime— Zeus es el monarca que perpetúa su poder *in aeternum* recurriendo a la hegemonía; persuadido de la preeminencia de la “antiestética” sublimidad (y por eso reserva para Minerva y Ares un lugar más destacado en la jerarquía del Olimpo), el padre de los dioses sabe que, a fin de preservar la armonía en el ámbito terrenal, debe apoyarse en los inocuos encantos de Afrodita y Juno. La pacificadora distracción del arte bello desvía a los indóciles gobernados de una violencia que la frontal y conflictiva *sublimitas* pone de relieve; al otorgar a Juno la primacía en el ámbito mundano, adopta Zeus una estrategia semejante a la de Ciro ante la revuelta de los Lydios: de acuerdo con una observación de Heine que ya hemos tenido oportunidad de citar, el hijo de Cambises consiguió domeñar el ánimo del rebelde enemigo *promoviendo el cultivo de la belleza*, lo bello se convierte, entonces, en un instrumento para la domesticación de los instintos y en un artilugio para perpetuar el despotismo de la razón sobre la naturaleza indócil. De ahí el énfasis sobre el carácter ilusorio de la experiencia estética, que, en Schelling, entra en contradicción con las adhesiones a la estética sensualista. Las propuestas del sensualismo a favor de una liberación de lo concreto frente a las determinaciones de una razón trascendente, juegan un papel importante en la *Philosophie der Kunst*, y de ahí la insistencia schellinguiana en unir la fantasía con la vitalidad y multiplicidad de lo real, frente a la unicidad tiránica de lo Absoluto:

Es gibt ein gewisses Höchstes in der Weltanschauung, das wir zur vollkommenen Befriedigung fordern, es ist: höchstes Leben, freiestes, eigenstes Daseyn und Wirken ohne Beengung oder Begrenzung des Absoluten. Das Absolute an und für sich bietet keine Mannichfaltigkeit dar, es ist insofern für den Verstand eine absolute, bodenlose Leere. Nur im Besonderen ist Leben. Aber Leben und Mannichfaltigkeit, oder überhaupt *Besonderes* ohne Beschränkung des schlechthin Einen, ist ursprünglich und an sich nur durch das Princip der göttlichen Imagination, oder, in der abgeleiteten Welt, nur durch die Phantasie möglich, die das Absolute mit der Begrenzung zusammenbringt und in das Besondere die ganze Göttlichkeit des Allgemeinen bildet (Schelling, 1960: § 30, 37).

Podemos reconocer legitimidad en estos reclamos a favor de la autonomía de los particulares, y un punto de contacto con la línea establecida por Baumgarten y Herder. Pero la antítesis entre imagina-

ción y fantasía encubre otra oposición básica de la sociedad burguesa, que ya hemos tenido ocasión de observar al hablar de Kant. En *The ideology of the aesthetic*, Eagleton señala que en el 'objeto estético' (tal como lo concibe la estética idealista) confluyen, sublimados, los caracteres esenciales de la mercancía; de ahí que resulte justificado ver, en las categorías de sublimidad y belleza, una expresión estilizada de la dialéctica entre *producción* y *consumo*:

There is a difficult tension within bourgeois society between the ideology of production and the ideology of consumption. Since the former realm is generally unpleasant, sanctions and disciplines are required for the subject to buckle itself to its tasks. There is no suggestion that this world of production exists *for* the subject; but things are different in the arena of consumption, where the commodity 'hails' the individual and implies a special relationship with him [...] Like Kant's aesthetic object, the commodity would seem designed especially for our faculties, addressed to us in its very being. Viewed from the standpoint of consumption, the world is uniquely ours, shaped to nestle in our palms; seen from the standpoint of production it appears, like Kantian Nature, as an impersonal domain of casual processes and autonomous laws [...] Capitalism continually centres the subject in the sphere of values, only to descentre in the realm of things. One can trace something of this movement in the dialectic of the beautiful and the sublime. If things-in-themselves are beyond the reach of the subject, the beautiful will rectify this alienation by presenting reality, for a precious moment, as given spontaneously for that subject's powers (Eagleton, 1991: 92).

Podríamos trasladar esta dialéctica a la relación entre imaginación y fantasía y, a partir de allí, a las polaridades que estructuran la *Philosophie der Kunst*. En las *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, la diferencia entre el realismo spinozista y el idealismo de Kant y Fichte aparecía expresada en términos de un enfrentamiento entre una filosofía orientada hacia lo receptivo (en la medida en que encarece la importancia del Ser, es decir, de *das objektive Absolute*) y otra enderezada hacia la producción (en la medida en que pone todo el énfasis en la autorrealización del sujeto, i.e.: en la voluntad pura).³¹ En el *System des transzendentalen Idealismus*, esta antítesis aparece expresada como una oposición entre la actividad productiva y consciente de la *Vernunftwille* y el pasivo e inconsciente *Naturtrieb*; el proceso de creación de un objeto estético (en el que queda superada la antítesis) comienza con la actividad ideal y consciente del sujeto, y concluye en lo inconsciente u objetivo, es decir, en la aparición de un *Kunstprodukt* que ha de ser percibido por la intuición en forma pasiva, receptiva.³² Pero, si se mira mejor el problema, es posible advertir que la gestación del *Kunstprodukt* no constituye —como podría inferirse de las reflexiones de Eagleton en torno a Kant— un reflejo, sino una *inversión* del proceso de producción mercantil; si aquel comienza con un trabajo *espiritual* de creación y concluye en un hecho objetivo y en una *Ansehung* material, la producción de una mercancía parte de un trabajo *material* y termina en el *consumo*, el cual, en la medida en que supone una actitud receptiva, puede ser concebido como instancia ideal, "espiritual". En Schelling, entonces, la producción se identifica con el espíritu, y la recepción con la materia: hecho

³¹ Es característico que, como apunta Küster, ya en este escrito temprano afirme Schelling que la posibilidad de otorgar a la voluntad idealista una realidad material, objetiva, depende precisamente de la imaginación: "Um als Idealist die Frage nach dem Sein des Absoluten, d.i. die Frage der möglichen Genesis des Absoluten im Endlichen beantworten zu können, muß das theoretisch handelnde Ich die Beschränkung seines Wissens ins Praktische hinein zu erweitern suchen, und zwar produktiv, schöpferisch" (Küster, 1979: 86).

que refuerza nuestra tesis de que la *sublimitas* espiritualista no consiste sino en una proyección –ideal y, por tanto, libre de toda contaminación impura con la materia– de la *ideología de la producción* promovida por la clase burguesa: para una clase orientada al consumo, el duro trabajo de la producción solo puede ser aceptado bajo la apariencia de una tarea espiritual, es decir: ‘sublime’.

³² “Das Ich in der Thätigkeit, von welcher hier die Rede ist, muß mit Bewußtsein (subjektiv) anfangen, und im Bewußtlosen oder objektiv enden, das Ich ist bewußt der Produktion nach, bewußtlos in Ansehung des Produkts” (Schelling, 1958: I, 613).

CAPÍTULO XIII

UNA ESTÉTICA DE LA RECONCILIACIÓN:

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1770-1831)

1. *Sublimidad y positividad: lo sublime en la filosofía juvenil*

Al describir el proceso de gestación de la imagen de Alemania como nación “sublime”, contrapuesta a las “bellas” naciones meridionales, habíamos tenido ya ocasión de ocuparnos del pensamiento hegeliano. Allí habíamos indicado que en las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* podía hallarse un punto de apoyo para las versiones alemanas de la *Klimatheorie*, en la medida en que, en dicha obra, no solo se presenta a los pueblos germánicos como a los responsables de introducir en la Historia Universal los gérmenes espiritualistas contenidos en el cristianismo, sino también en la medida en que se señala que el principio subjetivista está llamado a convertirse en el espíritu de la modernidad. Consideraciones como esta parecerían convalidar la imagen de la “Alemania sublime” propulsada por los románticos —estetizando la *deutsche Misère* y promoviendo las tendencias antiseculares y represoras de la sensibilidad orpórea impulsadas por el espiritualismo—; sin embargo, una conclusión semejante supondría una simplificación de las posiciones de Hegel. No solo ha mantenido esta una actitud ambivalente ante las tendencias intimistas presentes en la “ideología alemana”, sino que en una parte significativa de su obra despliega una radical crítica del ideal espiritualista de sublimidad. Pero, a pesar de que los alegatos sensualistas permean toda su filosofía madura, es en la obra juvenil donde más claramente afloran las críticas a la inflexible tiranía de una legislación abstracta, orientada a la aniquilación de los placeres sensibles. Hemos tenido oportunidad de comprobar que la moral autónoma, con su entronización del *Sollen* y su infamación de los placeres mundanos, proveyó un complemento para la estética del idealismo subjetivo¹, en la cual la inmaterial y trascendente *sublimitas* (reservada solo para los hombres “moralmente cultivados”) aparece situada por encima de los plásticos y sensoriales encantos de la belleza: la elevación estética debe aventajar a la mera *Schönheit* del mismo modo que el *homo noumenon* supera al *homo phaenomenon*, o en que la abstracción del *citoyen* tiene que sobrepasar inclinaciones crasamente terrenales del *bourgeois*. El joven Hegel se opone a este despotismo de lo ideal y abstracto, y, al hacerlo, retoma algunos de los puntos en torno a los cuales se desenvuelve nuestro análisis. Es sugestivo que, al atacar la exaltación kantiana de la Ley, Hegel subraye las afinidades existentes entre la severidad de la legislación mosaica y las austeras disposiciones del ascetismo burgués. Ya hemos apuntado que la religión hebrea y el protestantismo (unidos, entre otras razones, por un idéntico escepticismo ante el arte representativo, por la separación respecto de la naturaleza y por la reprobación de lo corpóreo) han proporcionado las condiciones para el florecimiento del arte sublime; revelando un conocimiento de esta evidencia, el joven Hegel ha puesto de relieve

¹ Cf. el capítulo dedicado a Kant.

la inhumanidad inherente a la cosmovisión veterotestamentaria, con el real propósito de poner en causa la ética y la religiosidad contemporáneas —antiseccularistas y orientadas a la estetización de lo ultraterreno—. Con ello ha destacado uno de los rasgos constitutivos de la sociedad burguesa: la separación entre la razón trascendente y la sensibilidad corpórea, entre las ideas y la naturaleza, entre el pensamiento y el ser. La condena del mundo sensible, pronunciada tanto por la religión hebrea como por el protestantismo germánico (e identificada por Hegel con el *animus* de la sociedad burguesa) conlleva el establecimiento de una legislación inapelable y “sublime”, indiferente a la peculiaridad de los particulares y —en esa medida— abstracta y cosificadora. De ahí que los *Jugendschriften* encuentren en la ruptura con la naturaleza el rasgo característico del judaísmo, y que esta caracterización conduzca a un enfrentamiento entre la sublimidad hebrea y la belleza helénica; así, refiriéndose a la leyenda del Diluvio Universal, apunta Hegel: “Durch diese Flut scheint es haben die Menschen den Glauben an die Natur verloren und sie sich itzt erst als ein feindlichen Wesen entgegengesetzt, gegen das sie itzt ihre Kräfte aufboten. Und diese Entzweiung mit der Natur (sie sei geschehen auf welche Art sie wolle, bei den alten Deuschen wohl durch Bekanntschaft mit Produkten eines mildern Klimas) zieht notwendig den Ursprung von Staat usw. nach sich” (Hegel, 1966: 368). A continuación, y luego de referirse a la bendición de Jacob por parte de Isaac, añade:

[...] wie heilig mußte ein Segen sein, der nicht auch nach der Einsicht des Irrtums zurückgenommen werden konnte, und wie tief der Glaube einer Herrschaft über die Natur durch ein solches Subjektives, dessen Würde hier so erhaben erscheint als die Würde eines Ausspruchs oder einer Tat der Gottheit im Glauben eines Volkes, und ebenso unwiderruflich [...] Der Geist der Griechen ist Schönheit, der Geist der Orientalen Erhabenheit und Größe (Hegel, 1966: 368; los subrayados son nuestros).

En Abraham se advierten ya, según Hegel, indicios de un desgarramiento con las formaciones naturales; pero es a partir del Diluvio que la ruptura se impone. Ante una realidad hostil, la reacción del hombre consistió en propiciar una reunificación artificial y coercitiva; en lugar de acallar la violencia de la naturaleza a través de un pacífico entendimiento con ella, solo se pensó en sojuzgarla a través de las determinaciones artificiales y despóticas del pensamiento abstracto: de este modo queda consolidada una realidad dualista, en que no solo se ven enfrentados el pensamiento y el ser, sino en que este último queda sometido a las determinaciones de aquel. Y así es que, colocado ante la opción entre algo real o algo pensado, decidió Noé restablecer la unidad a partir del pensamiento, a partir de lo ideal: “[...] die höchste Einheit der Beherrschung [ist] entweder in einem Gedachten oder in einem Wirklichen. In jenem baute Noah die zerrissene Welt zusammen; sein Gedachtes Ideal machte er zum Seienden und ihm dann gegenüber setzte er alles als Gedachtes, d.h. als Beherrsches”. Ante la descomposición de la realidad externa e interna, Noé aspira a restituir el sentido estableciendo una conciliación forzada; pero las rudimentarias tentativas del patriarca encontrarán su extensión en Nimrod, quien se encargará de unificar la sociedad humana: “Er vereinigte die mißtrauisch gewordenen, einander entfremdeten Menschen, die sich nun zerstreuen wollten, nicht wieder zur frohen, einander und der Natur vertrauenden

Geselligkeit, sondern hielt sie zwar zusammen, aber durch Gewalt" (Hegel, 1966: 245). Es clara la diferencia con la cosmovisión griega:

Gegen die feinselige Macht sicherte sich Noah dadurch, daß er sie und sich einem Mächtigem unterwarf, Nimrod, daß er selbst sie bändigte; beide schlossen mit dem Feinde einen Frieden der Not und verewigten so die Feindschaft; keiner versöhnte sich mit ihm, nicht wie ein schönes Para, Deukalion und Pyrrha nach ihrer Flut es taten, die Menschen wieder zur Freundschaft mit der Welt, zur Natur einluden, sie durch Freude und Genuß der Not und Feindschaft vergessen machten, Frieden der Liebe schlossen, die Stammeltern schöner Nationen wurden, und ihre Zeit zur Mutter einer neugeborenen, ihre Jugendblüte erhaltenden Natur machten (Hegel, 1966: 245).

Cuando Hegel afirma que en esa coyuntura se encuentra el origen del moderno concepto de Estado, en cuanto suma de átomos aglutinados solo por la fuerza coercitiva de la Ley, establece un hecho del que es posible extraer varias conclusiones. En primer término, el filósofo advierte que la consagración de una instancia prescriptiva trascendente solo puede tener lugar cuando la realidad concreta se ve privada de la inmanencia del sentido; el deseo de establecer una unificación a partir de imperativos formales únicamente puede gestarse en el seno de una realidad prosaica y desprovista de valores sustanciales. La mutua alienación entre ser y esencia, y la proyección de este hacia una esfera suprasensible implica la degradación de lo real: en este sentido, no es casual que la *Estética* —según se podrá ver en detalle más adelante— relacione el simbolismo de lo sublime con una *entgötterte Welt*, y que, al mismo tiempo, identifique la sublimidad con la poesía sagrada de los hebreos (veremos que, en la *Estética*, la condición para el surgimiento de la sublimidad hebrea estará dada por la escisión entre una realidad prosaica, regida por leyes lógico-formales —tal como la afirmada por la Ilustración— y el universo del milagro, elevado por encima de aquel). En segunda instancia, podríamos preguntarnos por la *naturaleza específica* de aquellos valores que se han perdido por efecto de la alienación de la naturaleza y la instauración de la Ley: el análisis hegeliano destaca que el surgimiento del Estado como universalidad abstracta acompaña la desaparición del *ethos* comunitario; es decir: de aquellos sistemas de creencias y “estructuras de sentimiento” arraigados en la tradición colectiva a los que podríamos aplicar el término de *ideología*. Es así que Hegel entiende que solo podemos atribuir legítima validez a una religión o una moral determinadas cuando sus principios se encuentran entretnejidos con la práctica viva de una comunidad, sin llegar a cristalizarse en dogma teórico y prohibitivo. La proyección de lo esencial hacia un orden suprasensible y la desacralización [Entgötterung] del mundo consumadas por la religiosidad hebrea son el adelanto de uno de los fenómenos característicos de los tiempos modernos: el desgarramiento entre una espiritualidad suprasensible y una realidad profana relegada a la irracionalidad e incapaz de elevarse hasta lo esencial. La lucha entre la religión y la filosofía ilustrada, tal como se desarrollará en *Glauben und Wissen* (1802) o, aun más, en la *Phänomenologie des Geistes* (1807), se encuentra vinculada con esta problemática; así como la Ilustración relega las estructuras de sentimiento, considerándolas como producto de la mentira y el engaño, y, por otro, pone el énfasis en los intereses y apetencias de los individuos mostrando total indiferencia hacia lo universal, la religión afirma la prioridad absoluta de la divinidad y despoja de validez a la realidad fenoménica. Así como la Fe se obstina en pronunciar su anatema contra la

naturaleza sensible, así también porfia el Saber en impugnar los reclamos de lo universal (Dios, la religión o el Estado). Hegel —que aspira a una reconciliación de las partes, pero que, a la vez, comprende las razones históricas del desgarramiento— se opone a la represión de la naturaleza promovida por la religión hebrea y cristiana, pero también rechaza la reprobación ilustrada de la Fe como mixtificación tramada por los sacerdotes y los señores:

Ein solcher Versuch setzte den Glauben voraus, daß die Überzeugung vieler Jahrhunderte, das, was Millionen die in diesen Jahrhunderten darauf lebten und starben, für Pflicht und heilige Wahrheiten hielten, — daß dies nicht bärer Unsinn und gar Immoralität, wenigstens den Meinungen nach, gewesen ist. Wenn nach der beliebten Methode durch allgemeine Begriffe das ganze Gebäude der Dogmatik für ein in aufgeklärten Zeiten unhaltbares Überbleibsel finsterer Jahrhunderte erklärt worden ist, so ist man doch so menschlich, hintennach die Frage zu tun, wie es denn erklärt werden könne, daß ein solches Gebäude, das der menschlichen Vernunft so zuwider, und durch und durch Irrtum sein, habe aufgeführt werden können. Man läßt[...] zeigen[...] daß überhaupt äußere, der Religion fremde Umstände, eigennützige Absichten, Gewalt und List, nach ihren Zwecken den Glauben der Nationen modelten. Allein diese Erklärungsart setzt eine tiefe Verachtung des Menschen, einen grellen Aberglauben an seinen Verstand voraus; und sie läßt die Hauptfrage unberührt, nämlich die Angemessenheit der Religion an der Natur zu zeigen, wie die Natur in verschiedenen Jahrhunderten modifiziert war (Hegel, 1966: 143-144).

Hegel habla aquí de la religión, pero estas palabras podrían aplicarse igualmente a la ideología, atacada por el furor racionalista. El filósofo era adverso al proyecto ilustrado, propulsado con virulencia en tiempos de Napoleón por Destutt de Tracy y por los miembros del *Institut National*, de condenar las ideologías como “perturbaciones del intelecto”, destinadas a ser desterradas por la razón científica. Para los *idéologues*, se encontraban fuera del ámbito del conocimiento todos los aspectos de la experiencia cotidiana de una comunidad que excedían el alcance de la consideración científica; de los dos sentidos del término *ideología*, solo retienen el negativo —el de *falsa conciencia*—, soslayando su faceta positiva: la de constituir una *visión del mundo*. Desdennan la evidencia de que la ideología es diversa de la comprensión científica: aquella no se encuentra sustentada por la conciencia, sino por una experiencia comunitaria, ligada siempre a la tradición. Esto ayuda a entender el hecho de que Napoleón afirmase que la teoría crítica de los ideólogos se encontraba incapacitada —en su destrucción “científica” de la experiencia— para promover la praxis; aun cuando las críticas napoleónicas ocultan una estrategia pragmática para legitimar el poder, existe en ellas un elemento de verdad: las objeciones destacan el carácter apriorístico y especulativo del *Institut*, cuyas teorías no proceden del conocimiento de la “estructura de sentimientos” de una comunidad, sino que constituyen una imposición externa y, por ende, una opresión no del todo disímil de la que suponía el “engaño de los sacerdotes y de los señores”. El elemento destructivo presente en Condillac y Tracy los inhabilitaba para consolidar una *Weltanschauung* viva.

La actitud de Hegel ante los ideólogos es cotejable con la de Napoleón; el filósofo comprende que la mutua alienación entre los *hechos* de la realidad tangible y los *valores* trascendentes es posible solo en el seno de un orden social que liquida las creencias tradicionales y la *communis opinio*, y que pretende fijar el poder coercitivo de una legislación abstracta; y no importa ya si se trata de imponer las determinaciones de la religión o las del Saber ilustrado, puesto que ambas posturas acaban por ratificar la prioridad de lo prescriptivo frente a la descripción. El *tertium datur* frente a esta escisión estéril entre la realidad

empírica y el *Sollen* abstracto reside, para el joven Hegel, en la consolidación de una verdadera *cultura*, es decir: de un sistema de valores consensuales y procedentes de la práctica cotidiana, capaces de reestablecer el enlace entre existencia y esencia, y de convertir la fría sociedad en una sociedad armónicamente constituida. La filosofía hegeliana interpreta esta alternativa en términos de una oposición entre la “bella” cultura helénica y el “sublime” desgarramiento de la civilización judeocristiana. En relación con esto, conviene remitirnos al contraste entre las religiones de la libertad y la religiosidad positiva. No es preciso realizar una exposición exhaustiva de esta problemática; solo nos ocuparemos de señalar algunos de los aspectos en que dicha cuestión se relaciona con nuestro tema. La categoría de *positividad* [Positivität] está destinada a comprender aquellas formaciones sociales en las que una legislación coercitiva y abstracta se impone, con su carácter universal y aparentemente autónomo, sobre la subjetividad de los particulares. Esa pérdida de la libertad moral que estigmatiza al judaísmo antiguo y a la moderna sociedad burguesa coincide con la entronización de un sistema de leyes autónomas que, pese a haber sido creadas por los hombres, se enfrentan a estos como potencias invencibles:

Ein positiver Glaube ist ein solches System von religiösen Sätzen, das für uns deswegen Wahrheit haben soll, weil es uns geboten ist von einer Autorität, der unsern Glauben zu unterwerfen wir uns nicht weigern können. In diesem Begriff kommt vors erste ein System religiöser Sätze oder Wahrheiten vor, die, unabhängig von unserm Fürwahrhalten, als Wahrheiten angesehen werden sollen, die wenn sie auch keinem Menschen nie bekannt, von keinem Menschen nie für wahr gehalten worden wären, dennoch Wahrheiten blieben, und die insofern häufig objektive Wahrheiten genannt werden – diese Wahrheiten nun sollen auch Wahrheiten für uns, subjektive Wahrheiten werden (Hegel, 1966: 233).

La dominación de la fe positiva supone, pues, la consagración de una Ley fijada por una autoridad trascendente y que, por tanto, solo puede repugnar a la naturaleza. Si se piensa en las conclusiones de nuestro análisis de lo sublime en Kant, no puede sorprender que Hegel advierta una afinidad entre la *sublimitas* y la positividad judeocristiana; aun menos llamativo es que ambas categorías se encuentren emparentadas con la *cosificación* inherente al modo de producción mercantil. *Erhabenheit* y *Positivität* son términos correspondientes a una estructura social en la que ya se han hecho evidentes las escisiones características de la sociedad burguesa, y es sugestivo que el análisis lukácsiano de la *Verdinglichung* resalte elementos presentes en la caracterización de las religiones positivas: sometimiento de lo real bajo un sistema de leyes abstractas y universales, confinamiento del hombre a una actitud contemplativa, represión de lo natural y corpóreo a manos de la idea, anulación de diferencias particulares, indiferencia de las leyes frente a la voluntad y acción de los sujetos, opresión tiránica de la segunda naturaleza sobre la primera². El hecho de que el joven Hegel encuentre en la filosofía kantiana la expresión intelectual de la cosificación de las relaciones sociales, permite establecer entre ley mosaica y formalismo burgués una continuidad que encontrará su punto intermedio durante la disolución de las antiguas repúblicas y el nacimiento del cristianismo.

² Es revelador que, en la obra premarxista -ante todo, en *Theorie des Romans* y en los apuntes destinados al libro sobre Dostoyevski, la cosificación social aparezca designada con el sugestivo término de *lo jehovaico* [das Jehovaische].

Es gracias al establecimiento del Estado romano que consigue universalizarse el germen de positividad inscripto en el judaísmo: a partir de ese momento, queda desgarrada la unión entre la naturaleza y los seres humanos, y se consuma el sometimiento de estos a una ley extraña, trascendente. Una vez consolidada la disociación entre la naturaleza y lo divino, tuvo el hombre que rendirse ante la tiranía de los objetos y ante la de las esencias imperceptibles; en esta realidad alienada, tenía que surgir una religión —el cristianismo— que permitiera al hombre vivir en medio de la vorágine de los objetos sin dejar de sentirse elevado hacia una esfera suprasensible. Esta solución de compromiso no implica la superación real de las escisiones; el dualismo se mantiene con intensidad creciente en los ámbitos del conocimiento teórico, la praxis moral y la experiencia estética; por oposición a la naturaleza divinizada — indivisa y armónica— en que vivían los griegos, el mundo moderno se debate en una realidad escindida en la que ya no existe belleza, pero sí una alternancia entre la realidad empírica y los valores espirituales, *entre la fealdad y lo sublime*. El contraste con Grecia no es ocioso, ya que Hegel entiende que el politeísmo helénico provee el supremo ejemplo de una fe y una moral carentes de positividad, y de una praxis comunitaria libre de determinaciones ultramundanas. El paganismo fue una religión de la libertad, adecuada a un pueblo que no admitía disociar la legislación de la praxis concreta y que, por ende, tampoco se mostraba dispuesto a aceptar leyes ajenas al propio arbitrio; como seres libres, los antiguos *citoyens* “[...] gehorchten Gesetzen, die sie sich selbst gegeben [...] gaben ihr Eigentum, ihre Leidenschaften hin, opferten sie tausend Leben für eine Sache, welche die ihrige war [...] übten Tugendmaximen durch Handlungen aus, die sie ganz ihr eigen nennen konnten; im öffentlichen wie im Privat- und häuslichen Leben war jeder ein freier Mann, jeder lebte nach eigenen Gesetzen” (Hegel, 1966: 221-222). En un orden social en que el individuo está ligado con la vida pública y activa, hubiese resultado ridículo plantear la necesidad de buscar consuelo en una realidad ultraterrena; es a partir de la disolución de las antiguas repúblicas, y una vez que la autonomía moral es reemplazada por el despotismo, que nace la esperanza en un orden sublime capaz de compensar el desencanto ante una vida terrena carente de sentido y belleza: “Cato wandte sich erst zu Platos Phädon, als das, was ihm bisher die höchste Ordnung der Dinge war, seine Welt, seine Republik zerstört war; dann flüchtete er sich zu einer noch höheren Ordnung” (Hegel, 1966: 222).

Esto plantea una diferencia sustancial frente a lo que encontrábamos en el romanticismo de Jena, o a lo que, en términos más generales, pretendía probar la teoría estoica de la *sublimitas*. En estos casos, se trataba de propugnar una *entpolisierte Poetik*,³ proponiendo, a la vez, el abandono de la *vita activa* y afirmando la avenencia de lo sublime con el despotismo político; la “libertad interior” que dispensan el arte y la moral elevadas supone una riqueza más noble que la que ofrece una sociedad libre y justa. Pero

³ El término representa una paráfrasis del modelo de *entpolisierte Rhetorik* sostenido fervorosamente y favorablemente por Heizer-Gerd Schmitz, al que nos hemos referido en detalle en la última sección del capítulo dedicado a Schiller.

el joven Hegel no se muestra dispuesto a aceptar tal condescendencia ante la tiranía; cree, como Winkelmann, que el arte es hijo de la libertad, y que las más eminentes formas artísticas solo han podido germinar en suelo republicano. De ahí que descubra en la aparición de la desigualdad social, la causa del colapso de la libertad antigua y, con ello, del desvanecimiento de la antigua belleza y el inicio de la positividad. Si las teorías espiritualistas plantean una división de la sociedad en dos estratos —uno de individuos sublimes y otro de criaturas prosaicas—, el joven Hegel cree en la validez de las virtudes republicanas. Los románticos ansiaban colocar a los hombres corrientes bajo la triple supervisión del clero, la monarquía y la hermandad de los poetas; Hegel cree que en la jerarquización se encuentra la raíz de la pérdida de la primigenia *simplícitas*:

[...] wann ein Stand – der regierende oder der Priesterstand – oder beide zugleich diesen Geist der Einfalt verlieren, der ihre Gesetze und Ordnungen stiftete und bisher beseelte, so ist sie nicht nur unwiederbringlich dahin – sondern die Unterdrückung, die Entehrung, Herabwürdigung des Volks ist dann gewiß (daher die Absonderung in Stände für die Freiheit schon gefährlich, weil es einen *esprit de corps* geben kann – der bald dem Geiste des Ganzen zuwider wird (Hegel, 1966: 38).

Aquí puede oírse un eco tardío de la apología de un Boileau o un Herder a favor de las primitivas civilizaciones cerradas. En efecto, lo que aquí se busca es resaltar la preeminencia de esas pequeñas repúblicas que, como significativo calco de la *sublinitas* sensualista, podían ser dominadas con la mirada. La inabarcable complejidad de la sociedad moderna (en que la escisión entre lo feo y lo elevado obtura el surgimiento de la belleza) se pierde, como la sublimidad kantiana, en una inmensidad inaprehensible e informe, en una “mala infinitud”. La utopía consiste en el establecimiento de una totalidad concreta —única posibilidad de escapar a los dualismos de un mundo alienado—. Lo que revela la antigüedad tardía es el derrumbe de estos ideales y la instalación del ‘*entpolisierte Mensch*’, es decir, del hombre reducido a mónada en un medio para él indescifrable:

Das Bild des Staates, als ein Produkt seiner Tätigkeit verschwand aus der Seele des Bürgers; die Sorge, die Übersicht des Ganzen ruhte in der Seele eines Einzigen, oder einiger Wenigen; ein jeder hatte seinen ihm angewiesenen mehr oder weniger eingeschränkten, von dem Platze des andern verschiedenen Platz; einer geringen Anzahl von Bürgern war die Regierung der Staatsmaschine anvertraut, und diese dienten nur als einzelne Räder, die ihren Wert erst in Verbindung mit andern erhalten – der jede anvertraute Teil des zerstückelten Ganzen war im Verhältnis zu diesem so unbeträchtlich, daß der Einzelne dieses Verhältnis nicht zu kennen oder vor Augen zu haben brauchte – Brauchbarkeit im Staate war der große Zweck, den der Staat seinen Untertanen setzte, und der Zweck, den diese sich dabei setzten, war Erwerb und Unterhalt, und noch etwa Eitelkeit. Alle Tätigkeit, alle Zwecke bezogen sich jetzt aufs Individuelle; keine Tätigkeit mehr für ein Ganzes, für eine Idee – entweder arbeitete jeder für sich, oder gezwungen für einen andern Einzelnen. Die Freiheit, selbstgegebenen Gesetzen zu gehorchen, selbstgewählten Obrigkeiten im Frieden und Heerführern zu folgen, selbstmitbeschlossene Pläne auszuführen, fiel hinweg; alle politische Freiheit fiel hinweg; das Recht des Bürgers gab nur ein Recht an Sicherheit des Eigentums, das itzt seine ganze Welt ausfüllte (Hegel, 1966: 223).

Esto explica, por otro lado, la obsesión cristiana con la muerte: convertida en objeto de horror sagrado o en medio de acceso al orden sublime, es para el hombre moderno el objeto invariable de sus afanes: “[...] die Erscheinung, die ihm das ganze Gewebe seiner Zwecke, die Tätigkeit seines ganzen Lebens niederriß, der Tod, mußte ihm etwas Schreckliches sein, denn ihn überlebte nichts, den Republikaner überlebte die Republik, und ihm schwebte der Gedanke vor, daß sie, seine Seele, etwas Ewiges sei” (Hegel, 1966: 223). No es

casual que Hegel enfrente la heroicidad griega ante la muerte con la disposición temerosa y lóbrega de los hombres modernos:

Die Helden aller Nationen sterben auf gleiche Art, denn sie haben gelebt, und sie haben in ihrem Leben gelernt, die Macht der Natur anzuerkennen [...] Wie könnte [...] sonst kommen, daß die Völker, in deren Religion ein Hauptpunkt [...] in dem ganzen Gebäude Vorbereitung zum Tode ist, im Ganzen so unmännlich sterben – dahingegen andere Nationen unbefangen diesen Augenblick nahen sehen (Hegel, 1966: 395).

El *citoyen* libre sabe que su vida se encuentra ligada al *totum* social, a diferencia del mártir cristiano, cuyo carácter se define por la oposición ante las exigencias de la plebe sacrilega: entre una y otra actitud media una distancia comparable con la que separa la teoría hegeliana de la tragedia del modelo de tragedia sublime.

El héroe griego privilegia la unificación de lo real; el cristiano aspira solo a preservar la unidad del propio espíritu, indiferente frente al caos externo. El hecho de que el joven Hegel coloque a aquel por encima de este, se aviene con la convicción de que la universalidad real debe ser antepuesta a la ideal;⁴ en la medida en que no se halla sustentada en las condiciones de la vida pública y activa, sino en el ánimo del sujeto, la unificación positiva es *una representación*, en tanto que la no positiva es *un ser*. Es concebible que Hegel señale esa relación ideal que supone la positividad como real fuente de despotismo; en uno de los esbozos compilados por Nohl se encuentra la siguiente descripción, aplicable a la sociedad moderna –“positivamente” unificada– tanto como a su expresión intelectual más adecuada, la filosofía de Kant y Fichte: “[...] das Sein-Sollen muß freilich dann ein unendliches Streben sein, wenn das Objekt schlechthin nicht zu überwinden ist, wenn Sinnlichkeit und Vernunft – oder Freiheit und Natur, oder Subjekt und Objekt so schlechterdings entgegengesetzt sind, daß sie *absoluta* sind[...].” (Hegel, 1966: 395); y agrega luego: “Gesetz ist eine gedachte Beziehung der Objekte aufeinander, im Reich Gottes kann es keine gedachte Beziehung geben, weil es keine Objekte für einander gibt. Eine gedachte Beziehung ist fest und bleibend, ohne Geist, ein Joch, eine Zusammenkettung, eine Herrschaft und Knechtschaft” (Hegel, 1966: 395). De esta manera se define *e contrario* la realidad no positiva:

Reich Gottes der ganze Baum mit allen notwendigen Modifikationen, Stufen der Entwicklung; die Modifikationen sind Ausschließungen, nicht Entgegensetzungen, d.h. es gibt keine Gesetze, d.h. das Gedachte ist dem Wirklichen gleich, es gibt kein Allgemeines, keine Beziehung ist objektiv zur Regel geworden, alle Beziehungen sind lebendig aus der Entwicklung des Lebens hervorgegangen, kein Objekt ist an ein Objekt gebunden, nichts ist fest geworden. Keine Freiheit der Entgegensetzung, kein freies Ich, kein freies Du (Hegel, 1966: 394-395).

Puede verse hasta qué punto ha descubierto ya el joven Hegel un modo de resolución dialéctica para las antinomias kantianas, afirmando una *Versöhnung* que no aparece solo inscrita en el pensamiento – en las cosas de la lógica–, sino que forma parte de la lógica de las cosas: de ahí que la dialéctica hegeliana sea una *Realdialektik*⁵. Tras las huellas de Herder, entiende el joven filósofo que los desgarramientos

⁴ Así:ej., al referirse al imperio germánico, Hegel decide reprobalo sobre la base de que, en él, la universalidad está presente solo como idea, pero ya no como realidad.

⁵ “Friedrich Schlegel versucht, die Gegensätze spielerisch zu versöhnen in jener Ironie, die der Allmacht der Subjektivität entstammt. Diesen verschiedenen Lösungsversuchen stellt Hegel seine These entgegen, daß die Versöhnung nicht erst zu fordern und zu verwirklichen sei, sondern die Versöhnung ist die Wirklichkeit. Nicht erst der isolierte Geist der Menschen versucht, das Widersprüchliche und Disparate der Natur zur Einheit zu bringen. Sondern die Wirklichkeit selbst strebt nach Auflösung der Gegensätze. hegels Dialektik ist eine Realdialektik” (Szondi, 1974: I, 295).

del presente solo pueden ser rebasados a partir de una práctica activa y comunitaria; es decir: superando el carácter contemplativo e individualista del sujeto kantiano. A pesar de sus fluctuaciones, Hegel se mostrará siempre persuadido de la prioridad de la universalidad real por sobre la pensada; de ahí que en la obra de madurez siga encontrando la solución a las antinomias kantianas en una reconciliación de lo descriptivo con la prescripción; según se lee en la *Rechtsphilosophie*:

Was der Mensch tun müsse, welches die Pflichten sind, die er zu erfüllen hat, um tugendhaft zu sein, ist in einem sittlichen Gemeinwesen leicht zu sagen, - es ist nichts anderes von ihm zu tun, als was ihm in seinen Verhältnissen vorgezeichnet, ausgesprochen und bekannt ist. Die Rechtschaffenheit ist das Allgemeine, was an ihn teils rechtlich, teils sittlich gefordert werden kann. Sie erscheint aber für den moralischen Standpunkt leicht als etwas Untergeordnetes, über das man an sich und andere noch mehr fordern müsse; denn die Sucht, etwas Besonderes zu sein, genügt sich nicht mit dem, was das Anundfürsichseiende und Allgemeine ist; sie findet erst in einer Ausnahme das Bewußtsein der Eigentümlichkeit. - Die verschiedenen Seiten der Rechtschaffenheit können ebensogut auch Tugenden genannt werden, weil sie ebenso sehr Eigentum - obwohl in der Vergleichung mit anderen nicht besonderes - des Individuum sind. Das Reden aber von der Tugend grenzt leicht an leere Deklamation, weil damit nur von einem Abstrakten und Unbestimmten gesprochen wird, so wie auch solche Rede mit ihren Gründen und Darstellungen sich an das Individuum als an eine Willkür und subjektives Belieben wendet (Hegel, 1971: VII, 298-299)

O, como aclara Jalley, comentando este pasaje: “Il faut concevoir ce qui est, agir en accord avec ce qui est et y trouver non pas ce bonheur empirique vulgaire que Kant croyait incompatible avec l'exercice de la moralité, mais la satisfaction. L'entendement diviseur produit un homme déchiré. La Raison qui sait se reconnaître dans les choses produit un homme réconcilié” (Jalley, 1974: 156).

2. Consagración de la interioridad: la filosofía madura

A la luz de lo visto hasta ahora, todo haría pensar en una inobjetable afinidad entre Hegel y el sensualismo: la crítica de la reverencia ante las autoridades y legislaciones trascendentes, y la afirmación de la prioridad de lo real [das Wirkliche] frente a lo especulativo [das Gedachte] proporcionan un testimonio elocuente de la reluctancia del joven Hegel ante el pensamiento espiritualista. No es necesario que insistamos en destacar la defensa de la belleza mundana y la reprobación de la sublimidad ultraterrena, ni que recordemos la persistencia con que los *Theologische Jugendschriften* sugieren la necesidad de reunificar los desgarramientos presentes en el interior del individuo y a nivel de la estructura social. Pero aun cuando todas estas afinidades con el sensualismo están presentes en los escritos juveniles, es innegable que -tal como se dijo al comienzo- la filosofía madura se halla integrada por elementos demasiado complejos y disímiles como para que se la pueda reducir bajo una clasificación genérica. Es cierto que la filosofía y, en particular, la estética del Hegel maduro continúan afirmando principios sensualistas: así, el autor de la *Phänomenologie* no cesa de oponerse al aristocratismo romántico y de afirmar la importancia de la comunicabilidad; por ejemplo, en polémica con Schelling, sostiene que la verdad tiende *por fuerza de la propia naturaleza* a hacerse comprensible y difundirse en el pueblo⁶. No existe, pues, para

⁶ “Indem einerseits die erste Erscheinung der neuen Welt nur erst das in seine Einfachheit verhüllte Ganze oder sein allgemeiner Grund ist, so ist dem Bewußtsein dagegen der Reichtum des vorhergehenden Daseins noch in der Erinnerung

Hegel una contraposición esencialista entre el entendimiento y la razón, ni entre el saber empírico y el absoluto. En tanto Kant y Schelling persistían, por diversas vías, en mantener esa contraposición dualista entre la conciencia común y la verdad filosófica, Hegel establece entre ambos una relación de continuidad; por eso señala Hyppolite que “Hegel en revient au contraire à ce savoir phénoménal, c’est-à-dire au savoir de la conscience commune, et il prétend montrer comment il conduit nécessairement au savoir absolu ou pas encore comment il est lui-même un savoir absolu qui ne se sait pas encore comme tel” (Hyppolite, 1946: I, 12). Sería, pues, justificado ver aquí una nueva tentativa para establecer —a la Herder— una “estética desde abajo”, orientada a reconocer en lo concreto la necesaria base de la abstracción filosófica; sobre todo cuando, en contra de Schelling, “Hegel [...] insiste [...] sur la nécessité de se placer au point de vue de la conscience naturelle et de la conduire progressivement au savoir philosophique. On ne saurait commencer par le savoir absolu” (Hyppolite, 1946: I, 12). No menos próxima a la estética del sensualismo es la creencia en la incapacidad del pensamiento reflexivo para resolver por sí solo los problemas de la vida corriente; con su obstinación en preservar, e incluso profundizar los desgarramientos de la realidad, y en sustituir la riqueza de lo real por abstracciones y “malas síntesis”, la disposición reflexiva ofrece un endeble *Ersatz* para la plenitud perdida. De ahí que el arte, por su antropomorfismo, provea una respuesta a la abstracción del mundo alienado:

Das Personifizieren und vermenschlichen hat man zwar häufig als eine Degradation des Geistigen verleumdete, die Kunst aber, insofern sie das Geistige in sinnlicher Weise zur Anschauung zu bringen hat, muß zu dieser Vermenschlichung fortgehen, da der Geist nur in seinem Leibe in genügender Art sinnlich erscheint. Die Seelenwanderung ist in dieser Beziehung eine abstrakte Vorstellung, und die Physiologie müßte es zu einem ihrer Hauptsätze machen, daß die Lebendigkeit notwendig in ihrer Entwicklung zur Gestalt des Menschen fortzugehen habe als der einzig für den Geist angemessenen sinnlichen Erscheinung (Hegel, 1955: I, 84-85).

Sin embargo, no puede decirse que la estética hegeliana represente un alegato a favor del antropomorfismo artístico: sobre todo si se piensa que el Hegel maduro —a diferencia de lo que ocurría con el pensamiento juvenil— concede al espíritu una soberanía absoluta; en palabras de Werner Jung: “Es ist der Geist, der sich allmählich der Geschichte [...] bemächtigt, der zum Herrscher aufsteigt. Und Hegel schreibt seine Philosophie [...] jedenfalls in Gestalt des Wissenschaftler-Philosophen, dessen nicht eben bescheidener Vorsatz lautet, daß er die Gedanken Gottes vor der Erschaffung der Welt denkt” (Jung,

gegenwärtig. Es vermißt an der neu erscheinenden Gestalt die Ausbreitung und Besonderung des Inhalts; noch mehr aber vermißt es die Ausbildung der Form, wodurch die Unterschiede mit Sicherheit bestimmt und in ihre festen Verhältnisse geordnet werden. Ohne diese Ausbildung entbehrt die Wissenschaft der allgemeinen Verständlichkeit und hat den Schein, ein esoterisches Besitztum einiger Einzelner zu sein; - ein esoterisches Besitztum: denn sie ist nur erst in ihrem Begriffe oder ihr Inneres vorhanden; einiger Einzelner: denn ihre unausgebreitete Erscheinung macht ihr Dasein zum Einzelnen. Erst was vollkommen bestimmt ist, ist zugleich exoterisch, begreiflich und fähig, gelehrt und das Eigentum aller zu sein. Die verständige Form der Wissenschaft ist der allen dargebotene und für alle gleichgemachte Weg zu ihr, und durch den Verstand zum vernünftigen Wissen zu gelangen, ist die gerechte Forderung des Bewußtseins, das zur Wissenschaft hinzutritt; denn der Verstand ist das Denken, das reine Ich überhaupt, und das Verständige ist das schon Bekannte und das Gemeinschaftliche der Wissenschaft und des unwissenschaftlichen Bewußtseins, wodurch dieses unmittelbar in jene einzutreten vermag” (Hegel, 1971: III, 19-20). Lukács ha señalado, en ocasión del pasaje recién citado, en qué medida constituye este una respuesta al esoterismo proclamado por Schelling; Cf. Lukács, 1962: 144-145).

1995: 86-87). Esta superioridad del espíritu se encuentra ya garantizada por la elevación de la belleza artística sobre la natural; Ferry indica que tal supeditación de lo natural constituye un ataque a la inmanencia de la obra artística;⁷ en términos análogos, podría decirse que de esto se deriva una justificación de los juicios legislativos de la *ratio* frente a la sensibilidad natural y corpórea. Pero es en el emplazamiento histórico del arte dentro de la evolución del Espíritu Absoluto donde más claramente se percibe el sometimiento de la creación estética bajo la especulación: “Hegel [betont][...], daß die Kunst nicht die höchste Stufe der menschlichen Erkenntnis ist, daß in ihr der menschliche Geist noch nicht seine Höchstform erreicht hat. Das geschieht erst in der Philosophie[...] wenn einem[...] Hören und Sehen vergangen sind, wenn die Stufe der bloßen Anschaulichkeit im unanschaulichen spekulativen Begriff aufgehoben ist” (Jung, 1995: 91). La íntegra evolución del arte moderno constituye para Hegel un proceso de degradación respecto de la plenitud clásica;⁸ el presente es el tiempo en que la letra muerta y la especulación fría obstruyen el florecimiento de las bellas apariencias; obstrucción que el filósofo saluda con complacencia:

Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urteil, zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so daß allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind. Für das Kunstinteresse aber wie für die Kunstproduktion fordern wir im allgemeinen mehr eine Lebendigkeit, in welcher das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sei, sondern als mit dem Gemüte und der Empfindung identisch wirke, wie auch in der Phantasie das Allgemeine und Vernünftige als mit einer konkreten sinnlichen Erscheinung in Einheit gebracht enthalten ist. Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig (Hegel, 1955: I, 22).

Esta cita permite comprender lo que une y lo que separa a Hegel de la estética de Schiller y de la escuela romántica. A semejanza de estos, el autor de la *Estética* considera que la belleza clásica se encuentra relegada al pasado, y que el arte moderno aparece signado por la victoria de lo subjetivo y anímico frente a la plasticidad de las formas corpóreas. Pero, en oposición a Schiller o los Schlegel –y a semejanza de Winckelmann o Goethe–, localiza en Grecia la cima de la evolución artística; de esto resulta una paradoja: la *estética* hegeliana, en la medida en que proclama la preeminencia de la plasticidad griega y caracteriza al arte moderno como *Abirrung*, se encuentra inscrita en la tradición sensualista, mientras

⁷ “[...] il n’est pas inexact de penser que sa remise en cause par Hegel, à travers l’affirmation de la supériorité du beau artistique sur le beau naturel, porte un coup décisif à la *mondanité* de l’art. Dans le génie hégélien, la part de naturalité est, pour ainsi dire, en voie de disparition. En vérité, elle tend vers le non-être et l’art se voit tout entier soumis aux pouvoirs de la subjectivité et de l’histoire: la métaphysique reprend sa marche triomphale. D’un autre côté pourtant, parce qu’il est un ‘classique’, c’est-à-dire, au sens ici défini, un *rationaliste*, Hegel ne peut que continuer à considérer l’univers du beau comme un *monde*.” (Ferry, 1990: 203-204).

⁸ Funk recuerda que la *Jenaer Realphilosophie* establecía ya la superioridad del sustancial arte antiguo por sobre el formalismo de los modernos: “Die Spezifizierung der Vorrangigkeit bestimmter Erkenntnisformen des Geistes[...] war bereits angelegt in dem historischen Kontext, an den Hegel von Anfang an seine Überlegungen anschloß. Hinsichtlich der Kunst zeigen schon zwei der frühesten erhaltenen Aufsätze von 1788, wie Hegel unter dem Eindruck von Winckelmanns Schriften vor Schiller und Fr. Schlegel sich mit der charakteristischen Verschiedenheit der antiken von der modernen Kunst beschäftigte. Und auch das erwähnte wichtige Kapitel der *Jenaer Realphilosophie* betont mit der Unterscheidung der ‘absoluten Kunst’ der Antike von dem ‘modernen Formalismus’ expressis verbis diese geschichtsphilosophische Konsequenz”. (Funk, 1983: 170).

que la *filosofía de la historia*, con su entronización de una idea tiránica e incorpórea, parece concertarse con los postulados del espiritualismo. Lukács afirma que la teoría artística hegeliana no logra superar los prejuicios racionalistas contra la *cognitio aesthetica*:

Die Ästhetik kann [...] nicht jenen Widerspruch überwinden, der schon bei Leibniz auftrat, daß nämlich die Kunst ein Vorbereitungsstadium der Erkenntnis ist, eine inadäquate Erscheinungsform und nicht eine selbständige Art der richtigen Widerspiegelung der Wirklichkeit, das heißt, daß sie eine unvollkommene Form der Erkenntnis ist. Dies kann mit der offensichtlichen – relativen – Selbständigkeit der Kunstwelt in dem Kreis der menschlichen Tätigkeiten nicht in Einklang gebracht werden. Und soweit auch Hegel in der Bestimmung des Ästhetischen, der einzelnen ästhetischen Kategorien und in der Analyse der Erscheinungen seine Vorgänger überholt, in dieser entscheidenden Frage kann er den Widerspruch, der für sie unlösbar war, auch nicht überwinden (Lukács, 1955: 608).

Pero parece llamativo que Lukács señale esta deficiencia como una limitación de la época, sin advertir que existía ya en Alemania una tradición de pensadores (entre quienes podríamos nombrar a figuras como las de König o Herder) para los cuales la representación estética representa una forma independiente y no subalterna de plasmación de la realidad externa e interna. Podría decirse aquí, con más justificación que en Schelling, que el carácter antitético del *idealismo objetivo* justifica las fluctuaciones de la teoría estética: así como la postulación de una realidad independiente de la conciencia tiene que implicar una aproximación al sensualismo, y el reconocimiento de la irreductibilidad de la *Lebenswelt* ante las determinaciones del pensamiento abstracto, la dependencia del idealismo, en cambio, reestablece la represión de la naturaleza y la subordinación de lo existente bajo una realidad pensada. Sin embargo, debemos resaltar dos aportes de Hegel que habrán de incidir en toda la historia posterior de la estética sensualista. En primer término, el reconocimiento de la absoluta unicidad del Ser: reacio a descomponer el mundo objetivo –tal como lo hace el kantismo– en esferas autónomas, y a dividir el sujeto en un “saco de facultades anímicas”, considera Hegel que la realidad es una, y que el arte, la religión y el pensamiento filosófico son formas variadas de acceder a esa realidad previa a toda percepción subjetiva. (El error serio, como se ha dicho, la obstinación en establecer un orden jerárquico que parte de la intuición estética, pasa por la representación religiosa y concluye en el concepto filosófico, en lugar de reconocer la existencia de múltiples formas de relación con el mundo objetivo.) En segundo término, la unión entre arte y realidad no supone que se haya dejado de reconocer la especificidad de lo estético; según Lukács: “Die Besonderheit des Ästhetischen sieht Hegel nun darin, daß das Wesen in der Erscheinung selbst adäquat erscheint, daß im Ästhetischen dieser Zusammenhang nicht begrifflicher Natur, sonder für unsere Sinne unmittelbar gegeben ist, daß durch die Erscheinung, um Hegels Ausdruck zu gebrauchen, das Wesen durchscheint” (Lukács, 1955: 606). Ya Baumgarten había fundado la peculiaridad del conocimiento estético en que, en él, la verdad aparece como *phaenomenon*; pero Hegel ha sido el primero en mostrar la encarnación de este principio en la historia concreta y viviente de la literatura y el arte.

En relación con este último punto, hay que recordar que ciertos críticos se han obstinado en ver en la definición del arte como *sinnliches Scheinen der Idee* una derivación de la definición schilleriana de la belleza co-

mo *Freiheit in der Erscheinung*. Michael Böhler se ha encargado de defender esta posición, siguiendo las huellas de Lukács y von Wiese⁹. Creemos que la argumentación de Böhler es capciosa: por un lado, porque la insistencia en el carácter aparente, fenoménico de la belleza había sido puesto de relieve con demasiada claridad por Baumgarten, Meier o Herder, como para que Hegel necesitase apoyarse solo en los razonamientos schillerianos. Por otro, porque la imagen de Schiller como “idealista objetivo” supone una cierta deformación de los hechos: si bien es cierto que las *Kallias-Briefe* revelan una firme voluntad de superar el subjetivismo kantiano, postulando para la belleza un fundamento externo, independiente de la conciencia, las promesas contenidas en las cartas a Körner no han llegado a efectivizarse, y tampoco pudieron convertirse en punto de partida para ulteriores tentativas de superación del kantismo. Resulta sugestivo que las comparaciones de Böhler se apoyen ante todo en las últimas obras teóricas de Schiller —*Über naive und sentimentalische Dichtung* y las *Ästhetische Briefe*—, en las que, como hemos podido ver, es visible el influjo goetheano. A la hora de criticar la desintegración del hombre moderno, Hegel se ha apoyado tanto en las mencionadas obras de Schiller, como en el Goethe de los *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Inversamente, la insistencia hegeliana sobre la importancia de la *Versöhnung* da cuenta de una afinidad con el dramaturgo y el pensador Goethe, pero no con el autor de *Kabale und Liebe* o con el de *Über das Pathetische*. Böhler estima que Schiller y Hegel mantienen una actitud básicamente similar ante la *Versöhnung*, y que “tan solo” difieren en que el primero considera la reconciliación de los contrarios como realidad puramente ficticia, observable en el ámbito del arte, mientras que Hegel la encuentra encarnada en la dialéctica de lo real.¹⁰ Más perspicazmente, Szondi encuentra en esto la verdadera raíz de las diferencias entre Hegel y la tradición kantiana:

Bei Kant tritt die Versöhnung als Sollen, als Postulat auf. Schillers Idealismus lehrt den notwendigen Rückzug aus der Welt der Erscheinungen, die eine Welt der Notwendigkeit ist, in die Welt der Ideale, wo allein Freiheit möglich sei. Friedrich Schlegel versucht, die Gegensätze spielerisch zu versöhnen in jener Ironie, die der Allmacht der Subjektivität entstammt. Diesen verschiedenen Lösungsversuchen stellt Hegel seine These entgegen, daß die Versöhnung nicht erst zu fordern und zu verwirklichen sei, sondern die Versöhnung ist die Wirklichkeit. Nicht erst der isolierte Geist der Menschen versucht, das Widersprüchliche und Disparate der Natur zur Einheit zu bringen. Sondern die Wirklichkeit selbst strebt nach Auflösung der Gegensätze (Szondi, 1974: I, 295).

La obstinación de Böhler en minimizar las diferencias entre Hegel y Schiller busca suprimir o aplacar lo que constituye una línea divisoria entre la estética sensualista y la espiritualista: mientras que Baumgarten o Herder procuraron afirmar la autonomía y coherencia interna de lo real, el teórico Schiller afirma la inesencialidad del *mundus sensibilis* y proyecta el sentido (y, consiguientemente, la posibilidad de una *Versöhnung*) hacia un orden suprasensible. Como hemos señalado, no puede decirse que la actitud de Hegel haya carecido de contradicciones; pero sí cabe afirmar que en su estética y, de un modo general,

⁹ Cf. Böhler, 1972.

¹⁰ “[...]hier taucht nun der wohl grösste Gegensatz zwischen Schiller und Hegel auf[...] Der Staat des schönen Scheins existiert einerseits dem Bedürfnis nach, d.h. seine Existenz ist erst eine zu erfüllende, er liegt im Horizont des Noch-nicht, der Zukunft oder des Ideals, andererseits deutet Schiller auch seine Existenz der Tat nach an, aber diese Form desselben formuliert er bloß als vage Vermutung, sodaß ihr nicht viel Überzeugungskraft eignet[...] Bei Hegel dagegen sind schon alle Bewegungen des Begriffs Schein in zeitlicher Bestimmung durchgeführt” (Böhler, 1972: 190).

en su filosofía se encuentra presente un importante elemento de resistencia frente a las rígidas separaciones espiritualistas entre *Sein* y *Wesen*.

3. Lo sublime en la *Estética*: posición de la *sublimitas* dentro del arte simbólico

Es en la *Estética* donde pueden aprehenderse con mayor claridad las fluctuaciones de Hegel frente a la problemática de lo sublime. Szondi señala que la diferencia más visible respecto de la tradición espiritualista radica en que Hegel no enfrenta sublimidad y belleza como cualidades antagónicas, sino que considera a la primera como un momento necesario dentro del desenvolvimiento de la segunda;¹¹ puede inferirse de ello que, para el autor de la *Estética*, lo sublime no constituye una categoría ahistórica, susceptible de ser aplicada a cualquier contexto, sino que representará la propiedad específica de una etapa dentro de la evolución de la literatura y el arte antiguos. Comprendida dentro del arte simbólico, la poesía sublime¹² se encuentra entre el simbolismo inconsciente de los persas, indios y egipcios, y el florecimiento de la “forma artística comparativa” [vergleichende Kunstform] (i.e.: la fábula, la parábola, el proverbio). La localización de lo sublime dentro del arte simbólico puede provocar confusión si se ignora que Hegel concede a la categoría de *símbolo* un sentido diverso del que le asignan Schelling o Goethe. Hemos visto que, para este, existe simbolismo allí donde lo universal se hace visible en el seno de una realidad concreta; Hegel, en cambio, presenta al simbolismo como una disociación entre lo infinito y lo finito, entre la idea y su figuración sensible. De ahí que no reconozca un contraste genuino entre él y la alegoría; más aun: la representación alegórica no constituye más que una de las variadas posibilidades del símbolo. En cuanto a este, Hegel lo define como “[...] eine für die Anschauung unmittelbar vorhandene oder gegebene äußerliche Existenz, welche jedoch nicht so, wie sie unmittelbar vorliegt, ihrer selbst wegen genommen, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll” (Hegel, 1955: I, 299). En relación con esto, es preciso distinguir el significado [Bedeutung] de su expresión [Ausdruck]; el primero es una representación o un objeto, con indiferencia del contenido específico; el segundo, una existencia sensible o imagen. Aun cuando todo *símbolo* es un *signo* [Zeichen], aquel se distingue de la mera designación [bloÙe Bezeichnung] por el hecho de que, en esta, el vínculo entre significado y expresión es arbitrario, mientras que el símbolo es un signo capaz de comprender en sí el contenido de la representación que hace aparecer; así, no es enteramente convencional la identificación entre el león y la valentía, entre el zorro y la astucia, entre el círculo y la eternidad, mientras que sí es artificial la relación entre una palabra y el concepto a ella asociado. Pero, a pesar de que en el símbolo la

¹¹ “Indem er [=Hegel] das Schöne selber zu begreifen unternimmt und es als das sinnliche Scheinen der Idee versteht, als Einheit von Idee und sinnlicher Gestalt, die dialektisch ist, insofern sie nicht eine gegebene und unabänderliche Einheit ist, sondern eine Einheit, die sich ereignet, die entsteht aus der Antithetik ihrer Momente, ergibt sich für Hegel die Möglichkeit, den Begriff des Erhabenen nicht mehr als einen, dem Begriff des Schönen äußerlichen Gegenbegriff zu fassen, sondern ihn in die innere Gegensätzlichkeit des Schönen hereinzunehmen, ihn als dessen Negativität zu bestimmen. Die Unangemessenheit, die schon Kant zwischen dem Erhabenen und dessen sinnlicher Form festgestellt hat, wird bei Hegel zu einer Stufe in der Entwicklung des Schönen, zu einer Stufe, auf der das Schöne sich noch nicht mit seinem Begriff deckt” (Szondi, 1974: I, 388).

¹² Más adelante detallaremos las razones de por qué Hegel restringe la sublimidad al ámbito del arte verbal.

ción entre una palabra y el concepto a ella asociado. Pero, a pesar de que en el símbolo la coincidencia entre contenido y forma es menos arbitraria que en otras formas de significación, esa coincidencia es solo parcial, ya que el significado y la expresión concuerdan únicamente en *una* propiedad; y sería abusivo extender la correlación más allá de ese límite, en vista de que la forma excede el contenido (ya que, por ejemplo, el león es algo más que coraje, y el zorro algo más que astucia), y de que el contenido trasciende, a su vez, los límites de su representación formal (ya que la fuerza puede ser representada por el león, pero también por el toro, o por un cuerno). A esto debe sumarse el carácter ambiguo de toda representación de esta índole, ya que la contemplación de un símbolo en general excita la duda sobre si a la imagen ha de atribuirse o no un significado simbólico:

Was wir zunächst vor uns haben, ist überhaupt ein Gestalt, ein Bild, die für sich nur die Vorstellung einer unmittelbaren Existenz geben. Ein Löwe, z.B., ein Adler, eine Farbe stellt sich selbst vor und kann als für sich genügend gelten. Deshalb entsteht die Frage, ob ein Löwe, dessen Bild vor uns gebracht ist, nur sich selbst ausdrücken und bedeuten oder ob er außerdem auch noch etwas weiteres, den abstrakteren Inhalt der bloßen Stärke oder den konkreteren eines Helden oder einer Jahreszeit, des Ackerbaus vorstellen und bezeichnen soll: ob solches Bild, wie man es nennt, *eigentlich oder zugleich uneigentlich* oder auch etwa *nur eigentlich* genommen werden soll (Hegel, 1955: I, 301).

Las más altas expresiones artísticas —para Hegel: las del arte clásico— aspiran a la transparencia: el sentido se cristaliza en una materia apropiada y, por ende, “[...] die Bedeutung keine andere ist als diejenige, welche in der äußeren Gestalt wirklich liegt, indem beide Seiten vollendet sprechen” (Hegel, 1955: I, 304). Esto no ocurre en el arte oriental: las obras del arte simbólico parecen colocar al espectador frente a un problema: incapaces de complacer de acuerdo con su intuición inmediata, las imágenes inescrutables sugieren una profundidad de significado que no es posible descifrar con certeza. Y ese continuo conflicto entre adecuación e inadecuación de *Bedeutung* y *Gestalt*, que caracteriza el arte simbólico *in toto*, es en parte responsable de la apariencia persistentemente esotérica, enigmática.¹³

En cuanto a la dialéctica del arte simbólico, Hegel ve reproducido en ella ese itinerario que va de la sustancia al sujeto —del *Dasein* sensible y externo a la interioridad del *para sí* consciente—, y sobre cuya base se encuentra estructurada toda la *Estética*. Así como el arte simbólico presenta la obra de arte como una existencia sensible en la que aun no se ha infiltrado adecuadamente el espíritu, y a la que habrán de suceder la encarnación perfecta del espíritu en lo sensible (arte clásico) y el triunfo de la realidad subjetiva, espiritual, sobre el mundo externo (arte romántico), del mismo modo *el propio simbolismo* se desarrolla progresivamente 1) como unidad inmediata del significado espiritual con su existencia [*Dasein*] sensible inmediata, encarnada en una imagen natural (simbolismo inconsciente), 2) como libre elevación del sentido sobre su apariencia sensible particular (simbolismo sublime), 3) como comparación [*Vergleichung*] en la que imagen y significado se enfrentan en lugar de fusionarse (simbolismo consciente de la forma artística comparativa).

¹³ Es característico que Hegel, a contrapelo de la defensa romántica y schellingiana de la *Unverständlichkeit*, considere al simbolismo como la expresión artística más primitiva, totalmente desacorde con la diafanidad del clasicismo.

En cuanto a la primera de estas etapas —es decir, la del simbolismo inconsciente—, Hegel reconoce en ella tres momentos, el primero de los cuales consiste en una identificación de lo ideal con la realidad inmediata. Esta primera unidad no reconoce, en sentido estricto, una real diferencia entre alma y cuerpo, concepto y realidad; y la presencia inmediata de un objeto es considerada ya como manifestación de lo absoluto, sin que a éste se le reconozca, una existencia autónoma. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el culto de Lama, donde lo individual no se presenta como un símbolo de la esencia divina, sino que *es* la propia deidad: “Im Lamadienste [...] wird dieser einzelne, wirkliche Mensch unmittelbar als Gott gewußt und verehrt, wie in anderen Naturreligionen die Sonne, Berge, Ströme, der Mond, einzelne Tiere, der Stier, Affe usf. als unmittelbare göttliche Existenzen angesehen und heilig geachtet sind” (Hegel, 1955: I, 318). Pero la expresión más consumada de este estadio es la religión del pueblo Zen, tal como aparece sistematizada en el Zend-Avesta:

Die Religion Zoroasters nämlich sieht das *Licht* in seiner natürlichen Existenz, die Sonne, Gestirne, das Feuer in seinem Leuchten und Flammen als das Absolute an, ohne dies Göttliche für sich von dem Licht als einem bloßen Ausdruck und Abbilde oder Sinnbilde zu trennen. Das Göttliche, die Bedeutung, ist von seinem Dasein, den Lichtern, nicht geschieden. Denn wenn das Licht auch ebenso sehr in dem Sinne des Guten, Gerechten und dadurch Segensreichen, Erhaltenden, Lebenverbreitenden genommen wird, so gilt es doch nicht etwa als bloßes Bild des Guten, sondern das Gute ist selber Licht. Ebenso sehr ist es mit dem Gegensatz des Lichts, dem Dunklen und den Finstemissen, als dem Unreinen, Schädlichen, Schlechten, Zerstörenden, Tötenden (Hegel, 1955: I, 319).

El “simbolismo fantástico” del arte indio representa un avance frente a esta inmediatez, en la medida en que se propone presentar ante la intuición y la percepción representaciones *artísticas*, es decir: producidas por el espíritu. Aquí es posible hablar ya de *arte*, ya que las manifestaciones precedentes, todavía no diferenciadas de la naturaleza, solo podían valer solo como tanteos y anticipaciones, como *Vorkünste*. Pero No debe pensarse, que asistimos aquí a una encarnación perfecta de lo ideal en lo empírico, ni a una incorporación de lo sensible en lo espiritual; en el simbolismo fantástico, la distancia entre lo espiritual y lo sensible es tan amplia que la *contradicción*, convertida en verdadero elemento unificador, se ve obligada a desplazarse incesantemente de uno a otro extremo. Hegel aclara que sería inexacto calificar estrictamente de *simbólica* a esta forma de representación: aun cuando las imágenes tomadas de la realidad tangible sirven para expresar significados universales, los indios no se han elevado todavía hasta la comprensión de que en el arte las formas sensibles no deben *ser* lo absoluto, sino tan solo *insinuarlo* [andear]; a semejanza de lo que ocurría con el simbolismo inconsciente, la imaginación india no ve en el mono, en la vaca o en el brahmán una figuración simbólica de lo divino, sino a la propia divinidad. Pero, como consecuencia de la ya mencionada *contradicción* entre los contenidos y las formas, el arte indio busca compensar la confusión entre lo existente y lo divino a través de la composición de imágenes desmesuradas, en cuya grotesca multiplicidad de cabezas y brazos cobra expresión la tosca ineptitud de la materia para abrazar la infinitud de la idea. Si se tiene en cuenta que lo que aquí se busca es hacer violencia a las imágenes sensibles, introduciendo en ellas un contenido que no poseen ni están en condiciones de admitir en forma propicia (y aquí no podemos dejar de evocar la violencia despótica que Caygill reconoce en el juicio legislativo), puede entenderse que Hegel afirme que el arte de la India se encuentra más cerca de lo sublime que del auténtico simbolismo. En lo sublime, la apariencia finita se ve forzada a

representar una infinitud inaprehensible y elusiva: “So ist es z.B. mit der Ewigkeit. Ihre Vorstellung wird erhaben, wenn sie soll in zeitlicher Weise ausgesprochen werden, in dem jeder größte Zahl immer noch nicht genügend ist und fort und fort, ohne zu Ende zu kommen, vermehrt werden muß. Wie es von Gott heißt: ‘Tausend Jahre sind vor dir ein Tag’” (Hegel, 1955: I, 332). La diferencia frente a lo sublime radica en que el simbolismo fantástico no coloca en forma negativa las manifestaciones elegidas, sino que cree haber alcanzado la disolución de las diferencias entre lo absoluto y su imagen sensible.

Es con la aparición del arte egipcio que el simbolismo alcanza su florecimiento; aquí se ven superadas ya las oscilaciones que caracterizaban al arte indio y asistimos a una unidad reconciliada de *Bedeutung* y *Gestalt*. Semejante armonización podría sugerir algún parentesco con el *Vorkunst* de los persas; sin embargo, lo que aquí se muestra no es una identidad inmediata, sino una unión establecida a partir de la *diferencia*, es decir: producida a partir del espíritu. De ahí que el arte egipcio provea, entre las formas del simbolismo inconsciente, la única expresión *artística* genuina, la primera en que el principio subjetivo se emancipa —aunque solo en forma parcial— de lo natural y sensible.¹⁴ Pero para hacer efectiva esa diferencia, debe atreverse el espíritu a abrazar la negación inmediata, i.e. la *muerte*: “Das Absolute wird [...] so gefaßt, daß es [...] den Weg des Ersterbens und des Todes zu betreten hat. Wir sehen deshalb die Verherrlichung des Todes und Schmerzes zunächst als den Tod des ersterbenden Sinnlichen im Bewußtsein der Völker aufgehen; der Tod des Natürlichen wird als ein notwendiges Glied im Leben des Absoluten gewußt” (Hegel, 1955: I, 341). Pero para que no se trate de una aniquilación plena, sino de un verdadero triunfo del espíritu, la muerte no debe ser más que un tránsito hacia una realidad más elevada: “Denn der Tod hat eine gedoppelte Bedeutung; einmal ist er das selbst unmittelbare Vergehen des Natürlichen, das andere Mal der Tod des *nur* Natürlichen und dadurch die Geburt eines Höheren, des Geistigen” (Hegel, 1955: I, 341). El sacrificio de lo natural está puesto al servicio del surgimiento de una realidad espiritual: el significado no ha conseguido liberarse todavía de la realidad existente y necesita adoptar una apariencia intuible, pero ha iniciado al menos el camino que habrá de concluir en la abstracción filosófica, cuando la sustancia coincida por fin con el sujeto. Todo esto permite entender por qué el arte egipcio abunda en representaciones de la extinción física y el renacer espiritual, mientras que, por un lado, el arte persa había mantenido esos opuestos —bajo la apariencia de las sombras y la luz, la creación y la destrucción— en un abstracto aislamiento, y, por otro, el simbolismo indio había persistido en una oscilación permanente y adialéctica entre ambos extremos. Si bien los ciclos del Nilo y las recurrencias numéricas poseen gran importancia, el símbolo más puro de esta dialéctica de muerte y resurrección solo se halla en la imagen del ave fénix, que muere para volver a emerger, rejuvenecido, de la muerte por fuego y de las propias cenizas¹⁵.

¹⁴ Recordemos que Hegel coloca la belleza artística por encima de la natural.

¹⁵ Hegel se apoya en Heródoto (II, 73) para justificar que los egipcios han conocido y reverenciado la figura del Fénix.

Para el egipcio, la muerte no es mera negación abstracta de la vida, sino que posee un carácter autónomo y adopta, asimismo, el contenido de lo viviente. La costumbre de embalsamar cadáveres de animales y hombres delata la voluntad de establecer con los difuntos una relación duradera: de ahí que, en lugar de la sepultura, los egipcios prefieran la conservación perenne de los muertos *como cadáveres*. Pero esta pervivencia del ser físico tiene su contraparte en la pervivencia de lo espiritual, ya que los egipcios han sido los primeros en creer en la inmortalidad del alma humana. Pero la materia no ha sido todavía lo bastante permeada por el espíritu como para dejar atrás la tosquedad de las formas; esto lo muestran las representaciones del cuerpo humano, particularmente las estatuas de Memnón que, rígidas, con los pies juntos y los brazos pegados al cuerpo, aguardan la luz del sol capaz de concederles la vida: esta dependencia de una fuente de dinamismo externa delata, según Hegel, que las figuras no poseen un alma espiritualizada [eine geistige Seele], y que esperan que la luz despierte en ellos una voz que jamás podrán articular a partir de un sentimiento interno¹⁶.

Ya se ha dicho que una de las propiedades del simbolismo es la *ambigüedad*. Pero si todo símbolo debe ser enigma, la imagen de la esfinge, a causa de su relación con lo arcano, debe ser considerada como la sustancia del simbolismo. La propia duplicidad de la esfinge parece condensar, por otra parte, el carácter del simbolismo, su situación transicional entre la materia y el espíritu, entre lo animal y lo humano: por eso las esfinges consisten en cuerpos animales en reposo, en cuya cima pugna por desprenderse una cabeza humana. Es esta la imagen representativa de un período en que la humanidad lucha por emanciparse de lo bestial, pero sin llegar a la libertad plena. La muerte de la esfinge ha de coincidir, pues, con el nacimiento del hombre, y es esto lo que muestra el mito griego; la bestia es el límite ante el cual se detiene una espiritualidad carente de autonomía: la humanidad es, transitoriamente, el enigma, y basta con que Edipo resuelva el misterio para que la esfinge se precipite en el abismo, declarando la caída del universo simbólico.

4. El simbolismo de lo sublime

En Egipto faltaba aun el reconocimiento de lo interior y de lo significativo en sí y para sí [an und für sich Bedeutende], y es esto lo que aporta el simbolismo de lo sublime al elevar lo absoluto más allá del mundo aparente; es cierto que, en la medida en que no logra encarnarse en este, dicho absoluto está aun lejos de constituir una espiritualidad concreta, pero al menos se ha abierto ya el camino que conducirá a la emancipación de la espiritualidad respecto de la realidad fenoménica. La argumentación hegeliana se torna en este punto muy ambivalente, y así parece probarlo la actitud frente al legado kantiano: por un lado, Hegel revalida la definición de lo sublime como presentación de lo impresentable, como infructuoso ensayo por dar forma

¹⁶ Hegel alude con ello a la conocida creencia en que los Memnones producen un sonido en cuanto reciben el rayo solar. "Die höhere Kritik hat dies zwar bezweifelt, das Faktum jedoch des Tönens ist neuerdings wieder von Franzosen und Engländern bestätigt worden, und wenn der Klang nicht durch sonstige Vorrichtungen hervorgebracht wird, so läßt er sich so erklären, daß, wie es Mineralien gibt, welche im Wasser knistern, der Ton jener Steinbilder von dem aAu und der Morgenkühle und den sodann darauffallenden Sonnenstrahlen herkommt, insofern dadurch kleine Risse entstehen, die wieder verschwinden" (Hegel, 1955: I, 349):

sensible a la infinitud, y por eso establece que “Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese” (Hegel, 1955: I, 353). La celebración de este rebasamiento de la realidad sensible implica, como en la filosofía kantiana, una apología de la represión de la naturaleza; al exaltar los valores supuestamente progresistas de lo sublime, Hegel legitima la violencia tiránica de la idea y el laceramiento de la existencia natural y corpórea; tal como señala Ferry:

L'idée devient donc tyrannique à l'égard des phénomènes naturels qu'elle torture littéralement et finalement rejette dans sa tentative même de se les approprier. L'art symbolique s'exprimera donc aussi bien dans 'des géants et des colosses', qui par leur caractère monumental et grandiose essaient laborieusement de traduire cette supériorité de l'idée encore toute abstraite et indéterminée, que dans ces statues indiennes 'aux cent bras et aux cent poitrines' dont la diversité torturée et la richesse factice correspondent à la même aspiration insatisfaite (Ferry, 1990: 190).

Es cierto que aquí se incurre en un error al extender la sublimidad a todo el arte simbólico, y al reconocerla — en contra de las declaraciones expresas de Hegel— en las obras plásticas; pero Ferry ha conseguido percibir el componente de violencia y represión de lo natural presente en la teoría hegeliana de lo sublime. Para entender mejor esta problemática convendría comparar ciertas propiedades del simbolismo ya señaladas con algunas de las conclusiones extraídas en nuestro análisis de la estética kantiana. Al examinar la “Analytik des Erhabenen”, nos referimos el parentesco —señalado por Howard Caygill— entre la antítesis *Lust/Unlust*, y la alternancia entre las fuerzas de maximización y de restricción de la actividad vital; allí indicábamos que, así como la maximización de energía exigía la perpetuación del estado actual, el principio del *Unlust* requería, de la sustitución de la condición presente por una situación utópica —en términos del joven Hegel: “positiva”—. En ese sentido, nos parecía lícito decir que los términos de *placer* y *displacer* aluden, respectivamente, a una situación de hecho y a una imposición legislativa; a una descripción y a una prescripción. Basándonos en Horkheimer y Marcuse, señalamos la semejanza entre la dinámica negativa de lo sublime y la exigencia —propia del ascetismo burgués— de suprimir o mitigar los *placeres inmediatos*, que han de ser sacrificados para obtener un *placer retardado*, de orden espiritual. Algo de esto puede reencontrarse en la evolución del simbolismo. Pensemos solo en los cambios históricos que muestra la relación entre luz y sombras, entre vida y muerte: la complacencia en la realidad natural de la que nace el arte simbólico —y de la cual quedan aun resabios en la cultura del pueblo Zen— tenía que encontrar, según Hegel, su antítesis en el culto de la oscuridad y la muerte, tal como tiene lugar en el arte egipcio; en tercer lugar, a esta negación de la vida sucede la *Vernichtung* de la realidad terrena y la exaltación de lo ultraterreno, según puede verse en la poesía hebrea, a la que nos referiremos luego. No es necesario insistir demasiado en las similitudes entre estos tres momentos y la tríada kantiana *Belebung – Hemmung – Ergießung*: indiquemos que también aquí se trata de legitimar la negación de la felicidad inmediata (relacionada con la satisfacción de las necesidades materiales y corpóreas) y de recomendar la búsqueda de un placer retardado, relacionado con el acceso a un orden suprasensible.

Pero sería injusto exagerar las afinidades con la *Kritik der Urteilskraft* y descuidar las desemejanzas que presenta la teoría de Hegel frente a la kantiana. El autor de la *Estética* no solo alberga reservas frente a la reduc-

ción de todas las determinaciones “[...] auf das Subjektive, die Vermögen des Gemüts, der Einbildungskraft, Vernunft usf.” (Hegel, 1955: I, 353); puesto que lo sublime consiste en una configuración continuamente anulada, de modo que la plasmación del contenido se muestra, simultáneamente, como superación de la plasmación, no es posible situarla –como lo hace Kant– “[...] in das bloße Subjektive des Gemüts und seiner Vernunftideen [...] sondern in der einen absoluten Substanz als dem darzustellenden Inhalt” (Hegel, 1955: I, 354). Desde su idealismo objetivo, ha conseguido Hegel poner sobre sus pies la “Analytik des Erhabenen”: si lo sublime ha de ser concebido, no ya como pura *enérgeia* subjetiva y formal, incontenible y carente de orientación, sino como *sustancia* –es decir: como un *contenido*, como una *esencia*–, es errado proyectar esa emoción hacia el interior del alma. Pero la contradicción que dimana de coincidencia entre la justificación idealista de la represión natural y una crítica del subjetivismo, tiene consecuencias en la oposición entre una expresión positiva y otra negativa de la sublimidad; dicho de otro modo: entre la inmanencia del panteísmo y el dualismo de la religiosidad monoteísta. Mientras el arte hebreo contrasta la sublimidad de lo absoluto con la inesencialidad de las cosas terrenas, el panteísmo oriental (y, sobre todo, el de los persas)¹⁷ encuentra en los objetos un destello de lo absoluto; de esta proclamada inmanencia de lo divino se sigue un enaltecimiento de la realidad tangible:

[...] so erhebt [...] im Pantheismus die Immanenz des Göttlichen in den Gegenständen das weltliche, natürliche und menschliche Dasein selber zur eigenen, selbständigeren Herrlichkeit. Das Selbstleben des Geistigen in den Gegenständen in den Naturerscheinungen und in den menschlichen Verhältnissen belebt und begeistert dieselben in ihnen selber und begründet wiederum ein eigentümliches Verhältnis der subjektiven Empfindung und Seele des Dichters zu den Gegenständen, die er besingt (Hegel, 1955: I, 359).

La mundana jovialidad del panteísmo musulmán contrasta con ese desdén por lo terreno que caracteriza a la *sublinitas* espiritualista, sobre todo si se piensa que esta última había establecido, como una de sus metas principales, la anulación del apego por los goces terrenales (y aquí podríamos remitirnos a los reproches de los suizos y de Pyra contra el epicureísmo profano de los anacreónticos). En tanto el espiritualismo aspira a reprimir el placer sensual –tal como lo muestra la *Hemmung* kantiana–, negando cualquier posibilidad de realización terrena y declarando la supremacía de un orden suprasensible, el rasgo dominante de la cosmovisión panteísta es una permanente complacencia en las alegrías mundanas, a la vez que una persistente fruición por la alegría, la belleza y la dicha; no en vano se subraya el contraste entre la *glückliche Innigkeit* de los orientales y la *gedrückte, trübe Innigkeit* del occidente romántico. Hegel descubre la genuina continuación de estas tendencias en el *West-östlichen Divan*: el spinozismo del Goethe maduro, por oposición al apesadumbrado ensimismamiento de la poesía juvenil, presenta afinidades con este ideal de *kummerlose Heiterkeit* y armonización con el orden universal. El auténtico panteísmo postula la existencia de un principio sustancial, una *allgemeine Seele* cuyas determinaciones –a diferencia de las leyes trascendentes proclamadas por el kantismo– no están en-

¹⁷ Hegel también incluye dentro del panteísmo a la de los indios y al de ciertos místicos cristianos (ante todo, Angelus Silesius), pero está claro que estos dos últimos modelos no son más que versiones degradadas del auténtico paradigma, representado por la poesía de los persas:

caminadas a dirigir la realidad con violencia despótica, sino que se encuentran implícitas en cada objeto, en cada ente particular:

Der allgemeinen Bestimmung nach wird auf dieser Stufe die Substanz als immanent in allen ihren erschaffenen Akzidenzien angeschaut, welche deshalb noch nicht als dienend und als bloßer Schmuck zur Verherrlichung des Absoluten herabgesetzt sind, sondern sich durch die inwohnende Substanz affirmativ erhalten, obschon in allem einzelnen nur das Eine und Göttliche soll vorgestellt und erhoben werden – wordurch auch der Dichter, der in allem das Eine erblickt und bewundert und wie die Dinge so auch sich selber in diese Anschauung versenkt, ein positives Verhältnis zu der Substanz, mit der er alles verknüpft, zu bewahren in stande ist (Hegel, 1955: I, 354-355).

En lugar de una legislación trascendente nos encontramos aquí ante la afirmación de una presencia concreta de lo divino en el universo tangible: entre una filosofía de semejantes características y la entronización espiritualista de la *ratio* media toda la distancia que separa al *Urphänomen* goetheano del entusiasmo schilleriano por la Idea.¹⁸ Cabe trazar un paralelo con Herder, quien, según se recordará, también había postulado la presencia de un impulso vital inmanente a la naturaleza y capaz de unificar las diferentes entidades del cosmos (como, asimismo, las diferentes capacidades del hombre) en un todo armónico. Pero si el panteísmo favorece muchos de los principios básicos sensualistas, asumiendo, ante todo, la defensa de los particulares frente a toda determinación trascendente, el arte de la sublimidad, en cambio, legitimará aquellas tendencias idealistas y antiseculares que hemos venido identificando como peculiares de la estética espiritualista. Ahora, lo esencial no aparece representado como una sustancia inherente a los fenómenos, sino como un poder *autónomo* respecto de la finitud; por obra de una concepción semejante “das Geistige [ist] vollständig aus der Sinnlichkeit und Natürlichkeit herausgerungen und von dem Dasein im Endlichen losgemacht” (Hegel, 1955: I, 362). Aquí, el mundo se comporta frente a la sustancia (es decir: frente a la divinidad ultraterrena) como lo efímero e impotente; de ahí que exista un contraste entre lo sublime y *la belleza del ideal* [Schönheit des Ideals], ya que en el segundo caso la realidad interna y la externa se corresponden y entrecruzan, mientras que en el primero la realidad tangible queda subordinada bajo la sustancia incorpórea. Pero también hay que distinguir la sublimidad del simbolismo en sentido estricto:

Im Symbol war die *Gestalt* die Hauptsache. Sie sollte eine Bedeutung haben, ohne jedoch in stande zu sein, dieselbe vollkommen auszudrücken. Diesem Symbol und seine undeutlichen Inhalt steht jetzt die *Bedeutung* als solche und deren klares Verständnis gegenüber, und das Kunstwerk wird nun der Erguß des reinen Wesens als des Bedeutens aller Dinge – des Wesens aber, das die Unangemessenheit der Gestalt und Bedeutung, die im Symbol *an sich* vorhanden war, als die im Weltlichen sich über alles Weltliche hinweghebende *Bedeutung* Gottes selber setzt und deshalb in dem Kunstwerk, das nichts als diese an und für sich klare Bedeutung aussprechen soll, erhaben wird (Hegel, 1955: I, 363).

Aquí tocamos otro de los hilos conductores de nuestro análisis: ya hemos visto de qué manera la estética kantiana había conseguido revertir la tradicional identificación entre la sublimidad y el contenido artístico (declarada ya por Longino), para equiparar a aquella con un impulso puramente formal. Si, en este punto,

¹⁸ Es característico que las interpretaciones empeñadas en aproximar las figuras de Kant y Hegel, purgando a este último de todo resabio herderiano -y, por ende, de toda simpatía por la realidad material y la sensibilidad corpórea- nieguen toda relevancia a la sublimidad panteísta: así, por ejemplo, Paul de Man dedica un extenso artículo a examinar la sublimidad hegeliana (Cf. de Man, 1983) en el que prácticamente no se menciona la poesía panteísta de los persas. Más adelante nos ocuparemos de señalar algunas de las deficiencias de la interpretación de de Man.

Hegel prefiere retomar las perspectivas tradicionales, ello se aviene con su convicción de que lo sublime debe vincularse con una sustancia absoluta antes que con el *Gemüt*. Pero esta prioridad del contenido permite conjeturar una relación entre el arte sublime y la esencia convertida en contenido de todas las cosas —la divinidad—. Hegel afirma que solo la sublimidad permite a los hombres intuir al Dios único y carente de forma; si el arte simbólico es, en general, un arte sagrado, el arte sublime constituye, por esto mismo, *el arte sagrado par excellence*. No tiene que parecer ocioso que Hegel señale la más pura sublimidad en la poesía y, ante todo, en la poesía religiosa, ya que la estética espiritualista, de los suizos en adelante, había coincidido en asociar lo sublime con la *heilige Dichtung* (del mismo modo que el sensualismo se había empeñado en identificarlo con las artes plásticas, más cercanas a lo material y corpóreo: pensemos, ante todo, en Winckelmann y Herder). No menos esperable es el entronque de la sublimidad en el arte hebreo, sobre todo en vista de las consideraciones en torno a las religiones positivas; Hegel estima que la superioridad del judaísmo en lo que respecta al arte elevado procede de su concepción de Dios como una entidad inmaterial y despótica, retirada del mundo y desentendida de las *res humanae*. Esta cosmovisión determina el carácter de la poesía sagrada:

Zu ihrem allgemeinsten Inhalt hat diese Poesie Gott, als Herrn der ihm dienenden Welt, nicht dem Äußerlichen inkarniert, sondern aus dem Welt-dasein zu der einsamen Einheit sich zurückgezogen. Dasjenige, was in dem eigentlich Symbolischen noch in Eins gebunden war, zerfällt deshalb hier in die beiden Seiten des abstrakten Fürsichseins Gottes und des konkreten Daseins der Welt (Hegel, 1955: I, 363).

Si el panteísmo oriental recordaba, a su manera, ese proyecto de emancipación de lo individual que, de Leibniz a Herder, había acompañado la evolución de la estética sensualista, la sublimidad hebrea, tal como Hegel nos la presenta, parece ofrecer un puntual anticipo del dualismo kantiano. Y más aun cuando se advierte que la exaltación de lo universal conlleva la postergación y deshonra de los particulares, y que la expulsión de lo divino fuera de los límites del universo visible produce como contrapartida una realidad desencantada, cuya carencia de sentido ofrece el correlato de la sublimidad ultramundana. Hemos visto que, para el joven Hegel, el elemento característico del judaísmo era la ruptura con la naturaleza; el autor de la *Estética* encontrará en la sublimidad hebrea la contraparte característica de aquel proceso por el cual “Zum erstenmal [...] liegt jetzt die Natur und die Menschengestalt *entgöttert* und prosaisch vor uns da” (Hegel, 1955: I, 364). Si, para el primitivo simbolismo, la naturaleza se encontraba divinizada, la cosmovisión veterotestamentaria exige una realidad regida por leyes férreas, cuya universal validez solo eventualmente se ve interrumpida por la irrupción del milagro; sin embargo, sería erróneo postular una equivalencia entre la sublimidad y el milagro: “Die eigentliche Erhabenheit müssen wir hingegen darin suche, daß die gesamte erschaffene Welt überhaupt als endlich, beschränkt, nicht sich selbst haltend und tragend erscheint und aus diesem Grunde nur als verherrlichendes Beiwerk zum Preise Gottes angesehen werden kann” (Hegel, 1955: I, 365). La divinidad es, entonces, la auténtica fuente de toda sublimidad, enfrentada a un mundo carente de esencialidad y autonomía; como en Schelling, esto deriva en una inversión idealista, según la cual la tarea de *producción* corresponde al ámbito ideal, mientras que la innoble pasividad va asociada con la realidad material y terrena. Hegel parece hallar en el acto de creación divina el prototipo de toda forma de producción, lo que le permite usar, para sus propios

fines, el *fiat lux* bíblico, mencionado, según vimos, por una tradición de sucesores de Longino como ejemplo supremo de sublimidad:

Gott ist der Schöpfer des Universums. Dies ist der reinste Ausdruck der Erhabenheit selber[...] ‘Gott sprach: es werde Licht! Und es ward Licht’, führt schon Longin als ein allerdings schlagendes Beispiel der Erhabenheit an. Der Herr, die eine Substanz, geht zwar zur Äußerung fort, aber die Art der Hervorbringung ist die reinste, selbst körperlose, ätherische Äußerung: das Wort, die Äußerung des Gedankens als der idealen Macht, mit deren Befehl des Daseins nun auch das Daseiende wirklich in stummem Gehorsam unmittelbar gesetzt ist (Hegel, 1955: I, 365). Un modo tal de ver las cosas parecería avalar el juicio de Marx, quien, además de caracterizar el idealismo objetivo de Hegel como exacta inversión de las conexiones reales, ha asignado al materialismo la tarea de poner la filosofía hegeliana sobre sus pies, “cabeza arriba”. Pero la disociación entre lo universal y lo particular, entre esencia y ser, entre la legislación y la discriminación, se pone de manifiesto en el desventajoso papel que cabe en lo sublime simbólico al individuo humano; el análisis hegeliano del psalterio —al que se define como modelo atemporal de la sublimidad— subraya la pequeñez e insignificancia que la legislación hebrea reconoce en la criatura humana. De ahí que la relación con el Dios único consista principalmente en el temor ante la ira y el dolor por la nulidad, en un grito del alma que se exterioriza en llanto, sufrimiento y lamentación; pero si el hombre se atreve, en cambio, a sostener los derechos de su finitud, “[...] so wird diese gewollte und beabsichtigte Endlichkeit das Böse, das als Übel und Sünde nur dem Natürlichen und Menschlichen angehört, in der einen, in sich unterschiedslosen Substanz aber ebensowenig als der Schmerz und das Negative überhaupt irgendeine Stätte finden kann” (Hegel, 1955: I, 366-367). Habría que considerar de cerca una comparación con el panteísmo a la que se recurre para precisar la definición de lo sublime: Hegel señala que el rasgo definitorio del panteísmo oriental era una tendencia infinita a la *amplitud* [Ausweitung], a la que se contraponen ahora la *elevación* [Erhebung] auténtica del ánimo. Estas metáforas espaciales nos son ya conocidas: Diderot había postulado una relación *horizontal, lateral* entre los átomos y, consecuentemente, entre las criaturas humanas, con el fin de impugnar la relación *vertical* de subordinación respecto de una autoridad trascendente; en todos los casos, los elementos singulares debían coordinarse con sus adyacentes en forma paratáctica, sin establecer relaciones de dominio o subordinación. En el terreno dramático, una expresión de este reemplazo de las “despóticas” relaciones verticales por las yuxtaposiciones y desplazamientos laterales, era la sustitución de un concepto de la acción dramática en el que predominaba la temporalidad, por una teoría y una praxis que tendieran a coordinar las escenas, representadas espacialmente a manera de *tableaux*; otra de ellas era el enjuiciamiento y expulsión de los héroes sobrehumanos y su relevo por los sentimientos de piedad y compasión.

Convendría poner en claro dos cuestiones. En primer lugar, la vinculación entre la poesía sagrada de los hebreos (y, ante todo, la de los salmos) y la literatura moderna, a la que se engloba en la *Estética* bajo la categoría genérica de romanticismo. El propio Hegel se encarga de resaltar la contemporaneidad de la *Weltanschauung* sublime, al señalar que el *entgötterte Welt* propuesto por el judaísmo es semejante a aquel en que hoy vivimos: “Aus einer Welt des Taumels und der Verwirrung kommen wir in Verhältnisse hinein und haben

Figuren vor uns, die ganz natürlich erscheinen und deren feste patriarchalische Charaktere in ihrer Bestimmtheit und Wahrheit uns als vollkommen verständlich nahestehen" (Hegel, 1955: I, 365). No es necesario evocar aquí las reflexiones de Max Weber en torno al "mundo desencantado" para poner en claro el significado y las repercusiones de estos conceptos; sí, en cambio, cabe destacar que esta posición marca un cambio frente a buena parte de la estética precedente. Cuando Bodmer o Klopstock formulan sus apologías de la epopeya sublime, lo hacen para enfrentar a la prosaica realidad moderna la imagen idílica de un mundo subyugado por lo maravilloso. Pero esta temprana revelación de la "prosa del mundo" no es la única semejanza que presentan el simbolismo sublime y la cosmovisión romántica; la prioridad otorgada a las formas estéticas *temporales* y, fundamentalmente, a la poesía, es un rasgo que une al arte hebreo con el del universo postclásico; no menos relevante es poner de relieve el presupuesto subyacente a esta entronización de la poesía: el triunfo de la "sublime" interioridad sobre el desacralizado mundo exterior; en este punto, la sublimidad judía parece representar una anticipación de las cualidades del arte moderno en el seno mismo del simbolismo. Si este se encontraba signado por la incapacidad de la forma para aprehender la inabarcable riqueza de las ideas (y, en este sentido, Ferry ha destacado las semejanzas que existen entre simbolismo y romanticismo),¹⁹ solo en la sublimidad es posible hallar un auténtico predominio de lo ideal y una aniquilación de la materia.²⁰ Aun cuando no es necesario que repitamos aquí nuestras consideraciones en torno a los vínculos existentes entre la ley mosaica y la religiosidad calvinista y luterana, ni las repercusiones que han tenido sobre la *sublimitas* las relaciones entre el protestantismo y el *animus* de la sociedad capitalista, sí corresponde recalcar que las reflexiones de Hegel en torno a la "modernidad" del simbolismo sublime ponen de manifiesto cualidades específicas de la sociedad burguesa. Pero, en segundo lugar —y una vez aclaradas las coincidencias entre la religión y el arte hebreos y las peculiaridades de la sociedad burguesa— corresponde preguntarse por la significación actual de la sublimidad panteísta. Al considerar esta problemática, habría que recordar la disposición de Hegel frente Goethe: sabemos que el autor de la *Estética* no solo ha colocado a este por encima del romanticismo, sino que también se ha empeñado en resaltar las coincidencias entre la *Weltanschauung* goetheana y la propia filosofía. Entre, por un lado, el "panteísmo" del Goethe maduro —con toda su insistencia sobre la importancia de la *Entsagung*, sobre la necesidad de establecer una conciliación entre las posturas extremas, y la propensión a colocar el todo por sobre las partes— y, por otro, el pensamiento dialéc-

¹⁹ "L'idée à laquelle il [= l'art romantique] s'est élevé est celle de l'esprit, non plus extériorisé dans la belle individualité grecque, mais conscient de soi, et quoique *rationnellement* supérieur à l'art classique, il doit en quelque façon lui redevenir *esthétiquement* inférieur: plus question, en effet, de retrouver l'adéquation parfaite avec une sensibilité qui, désormais, est clairement désignée comme ennemie. Telle est la raison pour laquelle l'art romantique devra se résoudre à abandonner la perfection classique et à renouer avec la fâcheuse scission de la forme et du contenu qui caractérisait le symbolique. Moment quelque peu analogue à celui du sublime puisque l'Idée se retrouve au-dessus du sensible, mais, ici, pour une raison radicalement inverse: c'est parce qu'elle est devenue trop riche et trop concrète pour lui, et nullement parce qu'elle et encore indéterminée, qu'elle doit reprendre ses distances avec la forme" (Ferry, 1990: 194-195).

²⁰ Szondi enfatiza con toda claridad esta diferencia entre el simbolismo y la sublimidad: "Dabei ist nicht zu übersehen, daß zwischen Symbolik und Erhabenheit eine Art Widersprüchlichkeit besteht. Während im Symbol die sinnliche Realität er-

tico hegeliano, existen connivencias, lo cual parece desautorizar la supuesta superioridad de la sublimidad hebrea y de su heredera contemporánea, la estética espiritualista del pietismo y del catolicismo romántico.²¹ Resultan justificadas las reflexiones de Szondi, cuando advierte en los comentarios de la *Estética* en torno al *West-östlichen Divan* una declaración de afinidad con Goethe y de oposición inconciliable con el romanticismo:

Man versteht, daß Hegel unter den Dichtern seiner Zeit Goethe am meisten geschätzt hat, und zwar den späten Goethe, den Goethe des *Divan*, während er seiner Jugendlyrik und –dramatik fast ebenso kritisch gegenüberstand wie den Werken eines Kleist, ja seines Freundes Hölderlin. Dem Urteil Goethes über Kleists Hypochondrie, über das Krankhafte der Romantik liefert die Hegelsche Philosophie und Ästhetik die theoretische Grundlage, indem sie der abstrakten, d.i. mit ihrem Gegensatz nicht vermittelten und deshalb unfreien Subjektivität auch das Moment des Substantiellen und Wahren abspricht (Szondi, 1974: I, 383).

La simpatía por la cosmovisión panteísta da cuenta de una predisposición a colocar el *totum* real sobre el dualismo intelectualista de la cual nos ofrece una confirmación la teoría hegeliana de la tragedia.²²

5. La teoría de la tragedia: de la colisión a la *Versöhnung*

No es tarea nuestra detallar *in extenso* la evolución del pensamiento de Hegel en torno a la tragedia; lo que sí nos interesa es recordar que, a lo largo de todo su desarrollo, la reflexión hegeliana ha insistido en subrayar la importancia de la *Versöhnung* y en testimoniar la preeminencia de la sustancia ética por sobre las potencias particulares en conflicto. Apoyándose en la poética aristotélica (y, por ende, en contraposición con las concepciones estoicas) la teoría de Hegel no ha dejado de mostrar jamás una reveladora semejanza con las de Lessing, Herder o el Goethe maduro. Si resulta ya sugestiva la preferencia del filósofo por la tragedia ática, también lo es la convicción de que en ella se evidencia una reconciliación de lo humano y lo divino que en vano se intentaría rastrear en el drama moderno. No en vano las primeras indagaciones de Hegel en la esencia de lo trágico tienen lugar en el contexto de una confrontación entre las religiones positivas y la inmanencia del culto pagano: en tanto el judaísmo se identifica la esencia divina con un *Sollen* —es decir, con una ley implacable y privada de afinidad con las inclinaciones del hombre—, el paganismo descubre la divinidad en el interior de la vida misma, en el sentir y obrar de un *schönes Wesen*. Si en el último caso, el espectáculo del des-

halten bleibt, aber als Zeichen auf ein anderes verweist, fordert die Erhabenheit die Überwindung des sinnlich Realen" (Szondi, 1974: I, 389).

²¹ Este hecho lo hemos probado ya en diferentes oportunidades, apoyándonos principalmente en el Heine de *Die Romantische Schule*.

²² A la luz del tratamiento hegeliano —tal como hasta aquí hemos podido desarrollarlo—, resulta imposible entender qué es lo que quiere decir Paul de Man, cuando afirma que la sección de la *Estética* dedicada a lo sublime se aparta de las teorías precedentes por proponer la superación de las antítesis entre belleza y sublimitas: "In the process, it soon becomes apparent that the sublime in Hegel differs considerably from the post-Longinian sublime of those of his predecessors[...] The most conspicuous, though the most decisive of these differences, resides in the disappearance of the familiar oppositions between poetry and prose, or between the sublime and the beautiful" (de Man, 1983: 144). Semejante observación (que hubiese sido puntualmente exacta en el caso de Herder, un predecesor de Hegel al que el crítico parece olvidar) resulta aun más sorprendente cuando se piensa que de Man solo admite la sublimidad hebrea, y descarta lisa y llanamente al panteísmo. No menos injustificada es la afirmación según la cual "The sublime for Hegel is the absolutely beautiful": ningún conocedor de Hegel puede dejar de saber que, para este, la cumbre de la belleza no se encuentra de ningún modo en la sublimidad hebrea, sino en la *griechische Schönheit*.

acierto [Fehltritt] de una bella esencia provoca compasión y miedo, en el primero, la percepción de una adversidad terrible solo excita el aborrecimiento:

Das große Trauerspiel des jüdischen Volks ist kein griechisches Trauerspiel, es kann nicht Furcht noch Mitleiden erwecken, denn beide entspringen nur aus dem Schicksal des notwendigen Fehltritts eines schönen Wesens; jenes kann nur Abscheu erwecken. Das Schicksal des jüdischen Volkes ist das Schicksal Macbeths, der aus der Natur selbst trat, sich an fremde Wesen hing, und so in ihrem Dienste alles Heilige der menschlichen Natur zertreten und ermorden, von seinen Göttern (denn es waren Objekte, er war Knecht) endlich verlassen, und an seinem Glauben selbst zerschmettert werden mußte (Hegel, 1966: 260).

Aquí nos encontramos ante dos modos diversos de concebir la relación entre el crimen y su castigo: en la tragedia helénica, el criminal se enfrenta en lucha contra un *destino* hostil pero, en todo caso, viviente, real; en el judaísmo, una *ley* trascendente e inhumana dirige hacia el culpable su universalidad ineluctable y soberana. Hegel comprende que un despotismo de la ley como el que supone el judaísmo, o como el que propugna la moral kantiana, solo puede surgir en el seno de una realidad desgarrada, donde una ley muerta y no humana —“sublime”— se contrapone ineluctablemente al hombre. La antítesis entre el castigo del destino y el de la ley representa, pues, el contraste entre una realidad viviente y colmada de sentido y un mundo huero, “desventurado”, carente de unificación, donde los seres humanos extraen todas sus esperanzas de salvación de una gracia ultraterrena:

[...] im Schicksal ist die Strafe eine feindliche Macht, ein Individuelles, in dem Allgemeines und Besonderes auch in der Rücksicht vereinigt ist, daß in ihm das Sollen und die Ausführung dieses Sollens nicht getrennt ist, wie beim Gesetz, das nur eine Regel, ein Gedachtes ist, und eines ihm Entgegengesetzten, eines Wirklichen bedarf, von dem es Gewalt erhält. In dieser feindlichen Macht ist auch das Allgemeine vom Besondern nicht in der Rücksicht getrennt, wie das Gesetz als Allgemeines dem Menschen oder seinen Neigungen als dem Besondern entgegengesetzt ist. Das Schicksal ist nur der Feind, und der Mensch steht ihm ebenso gut als kämpfende Macht gegenüber, dahingegen das Gesetz als Allgemeines das Besondere beherrscht, diesen Menschen unter seinem Gehorsam hat. Das Verbrechen des Menschen, der ‘als’ unter einem Schicksal befangen betrachtet wird, ist dann nicht eine Empörung des Untertanen gegen seinen Regenten, das Entlaufen des Knechts von seinem Herrn, das Freimachen von einer Abhängigkeit, nicht ein Lebendig-werden aus einem toten Zustande, denn der Mensch ist, und vor der Tat ist keine Trennung, keint Entgegengesetztes, viel weniger ein Beherrschendes (Hegel, 1966: 280).

Dentro de una vida unificada tal como la que conoce el paganismo, lo extraño [das Fremde] solo logra introducirse a través de la aniquilación [Vernichtung] de una vida; aniquilación que no logra jamás llevar a cabo su propósito originario, ya que el espíritu imperecedero de la víctima aparece “[...] als sein schreckendes Gespenst, das alle seine Zweige geltend macht, seine Eumeniden losläßt” (Hegel, 1966: 280). La alusión a la *Orestía* vuelve más transparente la argumentación hegeliana: la aparición de las Erinias es la forzosa punición con que el destino sanciona el matricidio, del mismo modo que Banquo, luego de perecer a manos de Macbeth, retorna como *böser Geist* para atormentar la conciencia del asesino. El atentado contra la vida ajena acarrea la destrucción de la propia, ya que la víctima se alza para dirigir hacia la persona del enemigo los mismos padecimientos sufridos. Es ahora que surge por vez primera una ley: “[...] die Vereinigung im Begriffe der Gleichheit des anscheinend fremden verletzten und des eigenen verwirkten Lebens” (Hegel, 1966: 281). Pero el establecimiento de una *Versöhnung* resulta más accesible bajo la dominación del destino de lo que podría serlo dentro del universo de la ley y el castigo, ya que el destino actúa dentro del área de la vida, mientras que la ley ejerce su poder en la esfera de las contradicciones irrebasables y de las realidades absolutas. En este ca-

so no puede pensarse ya en la posibilidad de superar el castigo, ya que la ley es un poder inaccesible ante el cual la vida comparece como súbdita, y que no se doblega ante nadie, ni siquiera ante la divinidad. El castigo tiene que generar en el criminal un sentimiento de impotencia ante la potestad de un amo eminente y severo; en el destino, el hombre reconoce la propia vida, por lo cual “[...]sein Flehen zu demselben ist nicht das Flehen zu einem Herrn, sondern ein Wiederkehren und Nahen zu sich selbst” (Hegel, 1966: 282). Y es la ausencia de distancia entre el criminal trágico y el destino (contrapuesta a la mutua alienación entre el delincuente y la ley) la que facilita el surgimiento de la reconciliación; puesto que el delito no se distingue, como singularidad, de una universalidad muerta y ajena, sino que representa la totalidad vital —aunque solo sea en forma dividida—, pueden reunirse las partes en conflicto y reconstituir el todo. Y esta reunificación se produce a través del *amor*:

So ist das Schicksal nichts Fremdes, wie die Strafe; nicht ein festbestimmtes Wirkliches, wie die böse Handlung im Gewissen; das Schicksal ist das Bewußtsein seiner selbst, aber als eines Feindlichen; das Ganze kann in sich die Freundschaft wiederherstellen, es kann zu seinem reinen Leben durch Liebe wiederkehren; so wird sein Bewußtsein wieder Glauben an sich selbst, die Anschauung seiner Selbst ist eine andere geworden und das Schicksal ist versöhnt (Hegel, 1966: 2833, n (a)).

La colisión trágica parece requerir de una reconciliación de los opuestos: de ahí que la “tragedia del pueblo judío” no encierre, en realidad, ninguna auténtica tragedia [Trauerspiel], ya que, como señala Pöggeler, “[...] in ihm der Untergang bloßer Untergang ist, nicht erfahren als versöhnbares und versöhnendes Schicksal” (Pöggeler, 1962: 287). En Grecia, la inexistencia de una ley positiva y el carácter vital, humano de las normas morales tenían que mantener abierta la posibilidad de avenencia para cada colisión entre hombre y destino. Una situación tal es posible cuando la ley no ha llegado a fosilizarse en letra muerta, y donde lo divino no es una esencia trascendente y prohibitiva, destinada a reglar despóticamente los destinos humanos. Sobre a la relación de los griegos con sus dioses, señala Hegel:

Diesen Herrschern der Natur, dieser Macht selbst konnte der Mensch sich selbst, seine Freiheit entgegensetzen, wenn er mit ihnen in Kollision kam. Ihr ‘der Menschen’ Wille war frei, gehorchte seinen eignen Gesetzten, sie kannten keine göttlichen Gebote, oder wenn sie das Moralgesetz ein göttliches Gebot nannten, so war es ihnen nirgend, in keinem Buchstaben gegeben, es regierte sie unsichtbar (Antigone) (Hegel, 1966: 222).

Semejante alusión a la *vis viva* de las normas morales del paganismo, como antítesis de la letra escrita en que se encuentran fijadas las leyes judeocristianas, suena como un eco herderiano;²³ de hecho, algunas de las observaciones del joven Hegel están cerca de las críticas que el autor de *Erkennen und Empfinden* había formulado en contra de la desaparición de la oralidad y el consecuente anquilosamiento del

²³ Este enfrentamiento entre la vitalidad de la palabra hablada y el carácter inanimado, inorgánico de la letra escrita, se refuerzan a través del contraste entre religión subjetiva y objetiva sobre la base de una oposición entre la naturaleza viviente y la desapasionada y estéril contemplación en los gabinetes científicos: “Subjektive Religion ist lebendig, Wirksamkeit im Innern des Wesens und Tätigkeit nach außen. Subjektive Religion ist etwas Individuelles, objektive die Abstraktion, jene das lebendige Buch der Natur, die Pflanzen, Insekten, Vögel und Tiere, wie sie untereinander eins vom andern leben, jedes lebt, jedes genießt, sie sind vermisch, überall trifft man alle Artein beisammen an - diese das Kabinet des Naturlehrers, der die Insekten getötet, die Pflanzen gedörnt, die Tiere ausgestopft oder in Branntwein aufgehält - und alles zusammen rangiert, was die Natur trennte - nur nach Einem Zweck ordnet, wo die Natur unendliche Mannfaltigkeit von Zwecken in ein freundschaftliches Band verschlang” (Hegel, 1966: 7). Es característico que esta caracterización aparezca en el contexto de

lenguaje vivo en un sistema de leyes abstractas y prescriptivas. Así, para la afirmación de que “Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist: desto weniger müssen auch seine Lieder für's Papier gemacht und tote Lettern-Verse sein” (Herder, 1994: IV, 127), podríamos encontrar pasos paralelos en los escritos de Hegel; ante todo, vemos expresada en la obra juvenil del filósofo la convicción de que la petrificación del lenguaje poético, como la de las normas morales, se encuentra enlazada con la división de la sociedad en dos estratos contrapuestos, a uno de los cuales corresponde en forma exclusiva la apropiación del lenguaje:

Die lieblichen Spiele eines Hölty, Bürger, Musäus [...] gehen für unser Volk wohl ganz verloren, da es um des Genusses derselben empfänglich zu sein, in seiner übrigen Kultur zu weit zurück ist – wie auch die Phantasie der gebildeten Teile der Nation von der gemeinen Stände ein völlig andres Gebiet hat, und Schriftsteller und Künstler, die für jene arbeiten, von diesen schlechterdings auch in Ansehung der Szene und der Personen ganz und gar nicht verstanden werden – dahingegen der atheniensische Bürger, den seine Armut von der Fähigkeit, seine Stimme in der öffentlichen Volksversammlung zu geben, ausschloß, oder der sich gar als Sklaven verkaufen mußte, so gut als ein Perikles und Alkibiades wußte, wer der Agamemnon und der Oedipus war, den ein Sophokles und Euripides in edlen Formen einer schönen und erhabenen Menschheit aufs Theater brachte, oder ein Phidias und Apell in reinen Gestalten körperlicher Schönheit darstellte (Hegel, 1966: 216).

La cosificación de la moral (como la del lenguaje poético) florece cuando aquella pierde su vínculo con la tradición, a la vez que con el *totum* social contemporáneo; es entonces que se recurre a una legislación formal orientada a restablecer *desuper* la perdida unificación;²⁴ una situación semejante tenía que concluir en la consolidación de un estrato de personalidades preeminentes, “sublimes”, en cuyas manos recae la estipulación y administración de las leyes, con lo que se consolida la pérdida de la libertad y la recaída en el despotismo. De ahí que indique Hegel que, cuando un estamento –el de los gobernantes o el de los sacerdotes, o ambos a la vez– pierde el espíritu de simplicidad, que hasta entonces había animado sus leyes y ordenanzas, no solo debe esperarse la pérdida de la libertad “[...] sondern die Unterdrückung, Herabwürdigung des Volks ist dann gewiß (daher die Absonderung in Stände für die Freiheit schön gefährlich, weil es einen *esprit de corps* geben kann – der bald dem Geiste des Ganzen zuwider wird” (Hegel, 1966: 38). Si el universo de la tragedia exige una estructura social homogénea, igualitaria, el mundo judeocristiano (y, por extensión, la modernidad) supone un ordenamiento dualista y jerárquico, capaz de establecer una separación neta entre los sublimes elegidos y los hombres prosaicos; entre *homo noumenon* y *homo phaenomenon*. Esto parece habernos alejado del tema originario; y, sin embargo, no hemos hecho otra cosa que recapitular algunos de los temas que reaparecen en las diferentes teorías alemanas de la *sublimitas*: de hecho, no solo es lícito decir que el castigo y la ley (que requieren, según se ha visto, de una separación entre lo humano y lo trascendente) van de la mano de las típicas e insuperables dualidades de la teoría espiritualista, sino que en la antigüedad clásica (en que, como hemos visto, la realidad terrena se encontraba divinizada y donde los conflictos eran resueltos por medio de

una oposición entre, por un lado, la fantasía, y, por otro, la memoria y el entendimiento –oposición que concluye en la condena de estas últimas por su vinculación con la religiosidad positiva–.

²⁴ Esta crítica hegeliana a las unificaciones “desde arriba” no puede dejar de recordarnos la caracterización esbozada en la *Differenz des Fichtesten und Schellingschen Systems*, según la cual la necesidad de la filosofía surge cuando el poder de la unifica-

la *Versöhnung*) se corresponde con aquella *inmanencia del sentido* impulsada por Winckelmann, Herder o aun, por momentos, Schelling. La idea hegeliana de que la diferencia entre el ámbito del destino y el del castigo equivale a la que existe entre una realidad efectiva, un Ser, y una cosa pensada, ayuda a comprender por qué una moral objetiva –“positiva”– puede ser sistematizada y expuesta por escrito, mientras que la sustancia de una cultura viva se expresa a través de sentimientos y acciones, sin cristalizar en “letra muerta”. Si bien al discriminar la vitalidad del mundo antiguo de la inorganicidad moderna, los argumentos hegelianos recuerdan los de Boileau, el parentesco se acentúa en cuanto se piensa que este último hacía coincidir la desaparición de la sublimidad con la pérdida de la *simplicitas* y la consecuente división de la sociedad en dos estratos, uno de los cuales se coloca por encima del otro. En toda esta descripción del “universo trágico” raramente encontramos el término de *Erhabenheit*, pero los *Jugendschriften* se refieren una y otra vez a la cosa misma; por otra parte, ya se ha visto de qué manera dichos escritos contribuyen a determinar la situación específica de Hegel frente a la “tragedia sublime” y estoica propulsada por el espiritualismo y los ideales conciliatorios y “teodiceicos” de la tradición sensualista.

Las observaciones que recorren los trabajos juveniles delataban la necesidad de una estructuración más rigurosa, y es eso lo que intenta ofrecer la *Phänomenologie*; ante todo, vemos en ella un ordenamiento triádico que, *mutatis mutandis*, se aproxima al que habrá de aparecer en las lecciones sobre estética. Ya la evolución desde el mero *en sí* representado por la simple existencia [Dasein] sensible y, por lo tanto, *inmediata*, hasta el *para sí* de una interioridad consciente de sí misma –desde la sustancia hasta el sujeto– está presente aquí, como también se halla determinado el lugar de la tragedia como plenitud intermedia entre los dos puntos extremos del proceso. En efecto, la tragedia ocupa un lugar medio entre epos y comedia, del mismo modo en que la obra de arte viva se encuentra a mitad de camino entre la obra de arte abstracta y la espiritual; o en que, en términos más amplios, la religión estética provee una instancia intermedia entre la religión natural y la fe revelada. La dialéctica de la *religión estética* (que presenta puntos de contacto con el tratamiento de la positividad en los períodos de Berna y Frankfurt) parte de una forma objetiva y aun no penetrada por la espiritualidad; en la obra de arte abstracta, el artista se olvida de sí mismo en la composición de la obra, y la figura la divinidad “streift [...] an ihr selbst auch die Bedürftigkeit der natürlichen Bedingungen des thierischen Daseins ab und deutet die innerlichen Anstalten des organischen Lebens in ihre Oberfläche verschmolzen und nur dieser angehörig an” (Hegel, 1971: III, 535). Aquí se encuentra un anticipo del arte simbólico, tal como habría de aparecer en la *Ästhetik* y tal como lo hemos detallado en la sección precedente; a este predominio de la universalidad abstracta sucede la unión inmediata de lo humano y lo divino en la obra de arte viviente: aquí, la encarnación de lo divino en el hombre como *existencia corpórea* (ya que no todavía como *interioridad*) se realiza a través de las fiestas y los juegos; es decir, a través del culto. Pero esta encarnación es, según Hegel,

ción ha desaparecido de la vida de los hombres y cuando las contraposiciones han perdido su relación y su reacción vivas, cobrando los contrapuestos sustantividad autónoma.

imperfecta, ya que le falta el elemento perfecto en el seno del cual la interioridad es tan exterior como la exterioridad interior: el lenguaje. Este componente de claridad y universalidad que solo puede aportar el lenguaje aparece realizado en la obra de arte espiritual en sus tres formas de objetivación: epopeya, tragedia y comedia. En el *epos*, el mundo olímpico parece acercarse a la realidad humana: es por eso que los dioses, integrados en la acción, se asemejan a hombres superiores, en tanto que los seres humanos, elevados a la universalidad, parecen dioses mortales. La forma épica realiza un vasto silogismo: uno de los extremos es el mundo de los elementos sustanciales, los dioses del Olimpo; el otro es el aedo que no hace más que llevar ese mundo dentro de sí; el medio es el mundo de los héroes, de los hombres semejantes al aedo, pero elevados a la universalidad por la grandeza del recuerdo. En una primera apariencia, el aedo es la forma pura de la singularidad humana de la consciencia de sí que será la verdad última de este silogismo.

En la tragedia, la impersonalidad del *aedo* ha sido sustituida por el espectáculo de hombres conscientes de *sí mismos*, que *saben* y saben decir su derecho y su finalidad, la potencia y la voluntad de su determinabilidad. Los personajes trágicos (en oposición a la expresividad emotiva que se despliega en la vida ordinaria) no emplean el lenguaje para expresar de un modo inconsciente e ingenuo la exterioridad de sus decisiones y emprendimientos, sino que a través del discurso expresan lo esencial, el derecho de su proceder; en consonancia con ello, revelan su *pathos* extrayéndolo de las circunstancias contingentes y la particularidad de las personalidades a fin de exponerlo en su individualidad universal. El terreno universal en que se mueven los personajes trágicos es, según Hegel la consciencia del primer lenguaje representativo y de su contenido privado de sí y abandonado a la disociación: “Es ist das gemeine Volk überhaupt, dessen Weisheit in dem *Chore des Alters* zur Sprache kömmt; es hat an dessen Kraftlosigkeit seinen Repräsentanten, weil es selbst nur das positive und passive Material der ihm gegenübertretenden Individualität der Regierung ausmacht” (Hegel, 1971: III, 535). Pero ante el *miedo* frente a las altas potencias en conflicto, y ante la *compasión* que excita el sufrimiento de un semejante, el coro no puede hacer más que refugiarse en un terror inoperante y en lamentos vanos, descubriendo al fin la paz de la resignación ante la fatalidad –fatalidad que no puede ser considerada como el resultado de la acción del personaje ni como un acto de la esencia absoluta–. En cuanto a la índole de la colisión trágica, esta es resultado de un desgarramiento en la sustancia ética en dos poderes antagónicos

[...] die als göttliches und menschliches, oder unterirdisches und oberes Recht bestimmt wurden, – jenes die *Familie*, dieß die *Staatsmacht*, – und deren das erstere der *weibliche*, das andere der *männliche Charakter* war, so schränkt sich der vorher vielförmige und in seinen Bestimmungen schwankende Götterkreis auf diese Mächte ein, die durch diese Bestimmung der eigentlichen Individualität genähert sind” (Hegel, 1971: III, 536).

Esta división de la sustancia entre ley humana (el Estado: Creonte) y ley divina (la piedad familiar: Antígona) no se individualiza en dos figuras divinas diferentes, sino en dos héroes trágicos; en cambio, la oposición entre saber y no saber que aparece en *cada uno* de los personajes recibe en la representación una figura particular: de un lado está el dios del oráculo que todo lo sabe y lo revela (Apolo, tal como aparece en la *Orestía*); del otro, el poder que se disimula y permanece al acecho (las Erinias). Pero en cada uno de los términos de las oposiciones puede verse que la raíz de la colisión trágica radica en la obstinada unilateralidad y en la incapaci-

dad para aceptar los derechos del contrario; pero ambos poderes tienen igualmente razón y, en consecuencia, en su oposición ocasionada por la actividad, están equivocados. De ahí la necesidad, pero también la posibilidad de una reconciliación: al admitir las partes en conflicto la esencial unidad de la sustancia ética, la escisión queda relegada al olvido, y eso es lo que nos muestra el final de la *Orestía*, con el juicio del Areópago que reestablece la armonía entre las Erinias y Apolo:

Die Versöhnung des Gegensatzes mit sich ist die *Lethe* der *Untervelt* im Tode – oder die *Lethe* der *Oberwelt*, als Freisprechung, nicht von der Schuld, denn diese kann das Bewußtsein, weil es handelte, nicht verläugnen, sondern vom Verbrechen und seine sühnende Beruhigung. Beide sind die *Vergessenheit*, das Verschwundensein der Wirklichkeit und des Thuns der Mächte der Substanz, ihrer Individualitäten und der Mächte des abstrakten Gedankens des Guten und des Bösen, denn keine für sich das Wesen, sondern dieses ist die Ruhe des Ganzen in sich selbst, die unbewegte Einheit des Schicksals, das ruhige Dasein und damit die Unthätigkeit und Unlebendigkeit der Familie und der Regierung, und die gleiche Ehre und damit die gleichgültige Unwirklichkeit Apolls und der Erinnye, und die Rückkehr ihrer Begeisterung und Thätigkeit in den einfachen Zeus (Hegel, 1971: III, 540).

Pero en tanto la consciencia pertenece a los caracteres, esta unificación es exterior y no pertenece al Sí: es solo una *hipocresía* –y Hegel se atreve a jugar aquí con las etimologías–, ya que el héroe se descompone entre su *persona* y la del actor, entre su máscara y el Sí efectivo. Es en la comedia donde el Sí obtiene la primera oportunidad de manifestarse como tal: en ella, los héroes abandonan las máscaras divinas y quedan convertidos en hombres comunes;²⁵ aquí, el *Demos* ofrece el contraste cómico de su necesidad y de su contingencia, de su universalidad y de su vulgaridad: despojada de toda divinidad, la humanidad se cree feliz mientras sucumbe en la desdicha. Bien podría decirse que, en ese sentido, una situación semejante representa el reverso de la sublimidad sensualista (para la cual lo esencial es inmanente a la realidad empírica) y el complemento del espiritualismo, en la medida en que este enfrenta a esa realidad huera, vaciada de sentido que aparece representada, según Hegel, en la comedia antigua, una sublimidad trascendente. Al margen de la riqueza de estas observaciones, debemos esperar hasta la *Estética* para hallar un análisis más hondo y comprensivo del género trágico. Es esto lo que, a la vez, nos permite determinar con la mayor precisión la situación específica de la teoría hegeliana en relación con las teorías de la tragedia sublime.

La preferencia por la tragedia ática, y, entre los modernos, por Shakespeare y Goethe, ayuda a comprender hasta qué punto Hegel se hallaba distanciado de la concepción sublime de la tragedia ideada, principalmente por Schiller y los Schlegel; es sugestivo que los modelos privilegiados por estos (Séneca, Corneille²⁶ y Calderón²⁷) aparezcan en la *Estética* relegados a la condición de intentos fallidos: la falta de concreción que

²⁵ “[...]das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht. Was dieß Selbstbewußtsein anschaut, ist, daß in ihm, was die Form von Wesenheit gegen es annimmt, in seinem Denken, Dasein und Thun sich vielmehr auflöst und preisgegeben ist, es ist die Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit seiner selbst, die hierdurch diese vollkommene Furcht- und Wesenlosigkeit alles Fremden und ein Wohlsein und Sich-wohlsein-lassen des Bewußtseins ist, wie sich außer dieser Komödie keins mehr findet” (Hegel, 1971: III, 544).

²⁶ Así, Hegel señala que las piezas de la *tragédie classique*, como las del clasicismo italiano “[...]die Motive ihrer Handlungen sowie den Grad ihrer Handlungen sowie den Grad und die Art ihrer Empfindungen zwar mit einem großen deklamatorischen Aufwand und vieler Kunst der Rhetorik zum besten geben, doch in dieser Weise der Explikation mehr an die Fehlgriffe des Seneca als an die dramatischen Meisterwerke der Griechen erinnern” (Hegel, 1955: II, 576-577).

²⁷ Debe admitirse que, de todos modos, el teatro barroco español aparece retratado en forma algo más benévola que la tragedia clásica francesa: “Auch die spanische Tragödie streift an diese abstrakte Charakterschilderung an. Hier aber ist das

revelan los caracteres de la tragedia sublime, el exceso en el *pathos* y la grandilocuencia y artificiosidad en el lenguaje, representan la antítesis de la simplicidad de costumbres propia de la edad heroica, en la cual sitúa Hegel el punto de florecimiento de la poesía épica y trágica más elevada.²⁸ No menos visible es el antagonismo entre los héroes del teatro griego, tal como se los describe en la *Estética*, y la aristocrática elevación de los personajes de Corneille: Hegel entiende que la auténtica tragedia no necesita erigir una muralla china entre las personalidades heroicas y los hombres ordinarios, sino que puede establecer entre ambos un contacto vigoroso y fluido, tal como lo muestra la relación entre el héroe y el coro.

Gracias al coro cobra voz en el drama la “consciencia simple” [einfaches Bewußtsein] del pueblo, cuya función es defender la sustancia ética frente a la *hybris* de los héroes actuantes;²⁹ es por eso que aquel no participa en el drama como personaje decorativo, destinado a formular reflexiones, sino que recae en él la tarea de representar la sustancia de la vida y de la acción heroica. Es que —a contrapelo de los suizos, Schiller o los Schlegel— Hegel considera que los héroes no se encuentran desgajados del pueblo y de la vida ordinaria, sino enlazados con ellos a través de numerosos lazos:

[...] den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben bedingt sind. So gehört der Chor wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwickelungen noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegenhalten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint und nur das Gleichmaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Kollisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muß (Hegel, 1955: III, 562).

El pueblo aporta el trasfondo dinámico ante el cual se desenvuelven los personajes: Hegel compara al coro con los templos destinados a circundar las esculturas de los dioses. Pero este arraigo de los héroes en el *ethos* popular supone la existencia de una comunidad libre e igualitaria, desprovista aun de los desgarramientos que habrán de caracterizar al mundo moderno: Hegel reconoce un enlace natural entre la “edad heroica” y las instituciones republicanas, pero también afirma la imposibilidad de resucitar el coro bajo las condiciones de la vida moderna e individualista. Luego de establecer la analogía entre el coro griego y los templos de los dioses, agrega:

Pathos der Liebe im Konflikt mit der Ehre, Freundschaft, königlicher Autorität, usf. selbst so abstrakt subjektiver Art und in Rechten und Pflichten von so scharfer Ausprägung, daß es, wenn es in dieser gleichsam subjektiven Substantialität als das eigentliche Interesse hervorstecken soll, eine vollere Partikularisation der Charaktere kaum zuläßt[...] die Spanier zugleich, der kahlen Einfachheit im Verlaufe französischer Tragödien gegenüber, auch im Trauerspiel den Mangel an innerer Mannigfaltigkeit durch die scharfsichtig erfundene Fülle interessanter Situationen und Verwickelungen zu ersetzen verstehen” (Hegel, 1955: II, 577).

²⁸ Hegel señala esto explícitamente, cf.: “Den allgemeinen Boden für die tragische Handlung bietet wie im Epos so auch in der Tragödie der Weltzustand dar, den ich früher bereits als den *heroischen* bezeichnet habe. Denn nur in den heroischen Tagen können die allgemeinen sittlichen Mächte, indem sie weder als Gesetze des Staats noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixiert sind, in ursprünglicher Frische als die Götter auftreten, welche sich entweder in ihrer eigenen Tätigkeit entgegenstellen oder als der lebendige Inhalt der freien menschlichen Individualität selber erscheinen” (Hegel, 1955: II, 560).

²⁹ Puesto que su objeto es encarnar el *ethos* comunitario, puede entenderse que el coro represente, a su vez, la opinión de los espectadores —así:ej., puntualiza Hegel: “[...]das Publikum an ihm [=dem Chor] in dem Kunstwerke einen objektiven Repräsentanten seines eigenen Urteils über das fände, was vor sich geht” (Hegel, 1955: II, 562)-; sin embargo, Hegel aclara

Bei uns [...] stehen die Statuen unter freiem Himmel ohne solch einen Hintergrund, den auch die moderne Tragik nicht braucht, da ihre Handlungen nicht auf diesem substantiellen Grunde, sonder auf dem subjektiven Willen und Charakter sowie auf dem scheinbar äußerlichen Zufall der Begebenheiten und Umstände beruhen (Hegel, 1955: II, 563).

La presencia del coro, que representa la voz serena de una comunidad expectante, presupone la existencia de un orden estable en cuya superficie se debaten —antes de volver a disolverse en el todo— los héroes del drama. Nada de esto sucede en el mundo cristiano: aquí no predomina ya la sustancia comunitaria, sino el sujeto individual; de ahí que los héroes del drama moderno no puedan asumir la función de representar una institución ética o moral definida: “In such cases —aclara Bradley— the end is more that personal; it represents a power claiming the allegiance of the individual; but, on the other hand, it does not always or generally represent a great *ethical* institution or bond like the family or the state. We have passed into a wider world” (Bradley, 1917: 76-77). Los caracteres modernos se han individualizado: son entidades duales, incapaces de constituir una personalidad íntegra; o, en todo caso, se encuentran escindidos en dos esferas vitales diferentes e igualmente venerables, y se ven obligados a escoger *una* de ellas con exclusión de la otra.

En un mundo relativamente simple como aquel en el cual se movían los habitantes de la ciudad antigua, era posible que un individuo se convirtiese en representante del *Weltzustand*, esto no puede ocurrir en un universo tan inabarcable y complejo como el moderno. Todo esto nos conduce a una problemática ya conocida: la diferencia entre las antiguas sociedades cerradas y la informe e inabarcable realidad del mundo burgués; o —para expresarlo en otros términos— entre el ideal de una sublimidad material y terrena tal como la que propone el sensualismo, y la infinita e inaprehensible *Erhabenheit* espiritualista. Hemos visto que esta alternativa suponía un enfrentamiento entre esa grandiosidad abarcable con una sola mirada en que consistía, para Herder, la sublimidad, y la fascinación kantiana ante una inmensidad superior a las posibilidades de la *Zusammenfassung* humana. A diferencia de Kant, Hegel se rehusa a adoptar una actitud celebratoria frente a la inconmensurable realidad moderna, y admite que el drama moderno debe ser forzosamente un drama de la disonancia y el desgarramiento, en el que no solo la acción ha de perder su importancia ante los caracteres, sino que estos se encontrarán también internamente desintegrados y entregados a una realidad azarosa

[...] in den modernen der eigentümliche Charakter als solcher, bei welchem es zufällig bleibt, ob er das in sich selbst Berechtigte ergreift oder in Unrecht und Verbrechen geführt wird, sich nach subjektiven Wünschen und Bedürfnissen, äußeren Einflüssen usf. entscheidet. Hier *kann* deshalb wohl die Sittlichkeit des Zwecks und der Charakter zusammenfallen, diese Kongruenz aber macht der Partikularisation der Zwecke, Leidenschaften und subjektiven Innerlichkeit wegen nicht die *wesentliche* Grundlage und objektive Bedingung der tragischen Tiefe und Schönheit aus (Hegel, 1955: II, 576).

Pero si una situación semejante es resultado del desgarramiento dualista provocado por el colapso de la antigua *Öffentlichkeit* y el viraje moderno hacia la subjetividad, y —más esencialmente— de la vasta transformación social impuesta por el desarrollo de la sociedad burguesa, es posible enfrentar a los caracteres modernos la “noble simplicidad” de los héroes antiguos, ya que el cotejo pone de relieve hasta qué punto la imagen hege-

liana del mundo griego provee una alternativa utópica frente a la realidad contemporánea. Tiene su cuota de razón Roland Galle cuando advierte en la teoría hegeliana de la tragedia una alternativa idealizada ante los desgarramientos del presente;³⁰ la reconstrucción del pasado no ejercería una función *histórica* sino, ante todo, *hermenéutica*.³¹

La grandeza y límites de los héroes de la tragedia antigua estriban en su solidez interna, en la nobleza con que asumen *con la totalidad de su ser* la responsabilidad de los actos realizados. Bajo tales condiciones, puede entenderse que los desgarramientos no se planteen en el interior del *sujeto*, sino a nivel de la *sustancia ética*: la colisión trágica surge a partir de la segregación y el enfrentamiento entre dos sustancias, cada una de las cuales reclama la incondicional preeminencia de las propias prerrogativas. “The essentially tragic fact –señala Bradley– ist the self-division and intestinal warfare of the ethical substance, not so much the war of good with evil as the war of good with good. Two of these isolated powers face each other, making incompatible demands. The family claims what the state refuses, love requires what honour forbids” (Bradley, 1917: 71-72). De lo que se trata es del conflicto entre los representantes de dos poderes esenciales, de dos sustancias que no colisionan a causa de la inclinación subjetiva de los héroes o por meras peculiaridades de personalidad, sino por la convicción de cada una de las partes en la absoluta justicia del propio derecho:

[der tragische Entschluß][...] indem er sich in einseitiger Besonderheit zur Ausführung bringt, verdetzt unter bestimmten Umständen, welche an sich schon die reale Möglichkeit von Konflikten in sich tragen, ein anderes, gleich sittliches Gebiet menschlichen Wollens, das nun der entgegenstehende Charakter als sein wirkliches Pathos festhält und reagierend durchführt, so daß dadurch die Kollision gleichberechtigter Mächte und Individuen vollständig in Bewegung kommt (Hegel, 1955: II, 564).³²

La verdadera culpa trágica no consiste, pues en un voluntario quebrantamiento de las normas morales, sino en la obstinación en defender la propia sustancia y en rechazar los derechos de la potencia antagónica. Es aquí donde podemos ver en qué aspectos se aproxima la teoría hegeliana al modelo de la tragedia sublime y cuáles son los puntos en que irremisiblemente se separa de él. Ante todo, Hegel reconoce como un elemento constitutivo de la poesía dramática el *criterio de intensidad*: como Corneille, como Schiller, como A.W. Schlegel y Kleist, Hegel considera que los héroes del drama, dominados por la *hybris*, reducen la multiplicidad

³⁰ Cf. Galle, 1980: 264. Hay que reconocer, sin embargo, que esta interpretación suele pecar de unilateralidad, en la medida en que descuida las deficiencias que encuentra el Hegel maduro en el universo trágico.

³¹ Basándose en Marcuse, Jameson distingue una reconstrucción *histórica* del pasado (de carácter predominantemente arqueológico) de una reconstrucción *hermenéutica*, encaminada a descubrir en el pasado precisamente aquellos elementos de que carece el presente; cf. Jameson, 1971: 83-84.

³² Se ha criticado la afirmación hegeliana de que en la tragedia se enfrentan poderes de igual legitimidad: así, Wellek se pregunta “¿quién no protestará de que se equipare a Creonte y Antígona? [...] Ni siquiera en *Antígona* hay una verdadera igualdad de fuerzas morales en choque” (Wellek, 1959: II, 372). Walter Kaufmann encuentra en aquella afirmación de identidad “el defecto fatal de su [= Hegel] concepción de colisión trágica”: “Hegel supuso que en tales conflictos siempre había algo bueno en ambas partes y que los dos lados estaban igualmente justificados. Es posible que sea así en las obras de Esquilo y Eurípides, de las cuales hemos dado algunos ejemplos; pero en Sófocles nunca ocurre de esta manera” (Kaufmann, 1978: 323). Bradley estima que la *Gleichberechtigkeit* afirmada por Hegel no implica que las dos sustancias en conflictos deban poseer igual validez desde la perspectiva del espectador, sino que cada una de ellas reclama por sí misma plena autenticidad: “[...] in the first place, it is most important to observe that Hegel is not discussing at all what we should generally call the moral quality of the acts and persons concerned, or, in the ordinary sense, what it was their duty to do. And, in the second place, when he means, and, indeed, sometimes says, is that these powers are *in themselves* equally justified” (Bradley, 1917: 74).

de sus posibilidades vitales a una única obsesión capaz de alejarlos de los hombres corrientes;³³ la acción trágica comienza en cuanto las dos sustancias éticas deciden resignar la armonía de su personalidad, entregando toda su vida al cumplimiento del *pathos* con el que se han identificado. Pero, a diferencia de los teóricos espiritualistas de la tragedia —para quienes la verdad pertenece a la subjetividad enfrentada al *totum social*—, el autor de la *Estética* considera que la tragedia debe cerrarse con una *Versöhnung*: puesto que el error del héroe trágico consiste en la incapacidad para reconocer la legitimidad de la posición contraria, el final debe mostrar la superación de la antítesis y la reunificación de las sustancias en conflicto. Para Hegel, el todo es lo verdadero, y a él corresponde la prioridad frente a la ceguera de las individualidades intransigentes; es justificado decir que aquí encontramos a un continuador de la teoría sensualista, en la medida en que esta se había destacado por una justificación del todo frente a la voluntad anárquica de los individuos demoníacos. Esto puede verse, por ejemplo, en el teatro del Goethe maduro, con su énfasis sobre la renuncia [Entsagung] a las posturas extremas y la búsqueda de mediación entre contrarios: Antonio y Tasso, Prometeo y Epimeteo, Orestes y Toas aparecen en Goethe como “sustancias éticas”; en cada una de estas polaridades vemos enfrentados a dos hombres que solo son enemigos porque la naturaleza no puede hacer de los dos uno. Vimos que Hegel entiende que la culpa trágica no procede de una maldad subjetiva, sino de una *hybris*, en el sentido etimológico; es la renuencia a reconciliarse con la totalidad mediando con la posición contraria la verdadera causa de las colisiones:

So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so notwendig als die tragische Kollision ist daher[...]die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualitäten herstellt. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll betätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die *einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben oder sich wenigstens genötigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resignieren (Hegel, 1955: II, 549-550).

Pero si Hegel sostiene que la más grande inocencia no es incompatible con el más grande pecado, ya Lessing había notado que es posible obrar en consonancia con los dictados de la propia conciencia y provocar, sin embargo, un perjuicio objetivo (baste con mencionar el ejemplo de *Philotas*). Al enfrentarse con su propio destino, los héroes del drama clásico reparan, según Hegel, en esta evidencia, pero su grandeza moral los conduce a reconocer como propia la falta perpetrada, en la medida en que no perciben diferencia entre *hecho* y *acción*.

Das heroische Selbstbewußtsein (wie in den Tragödien der Alten, Oedipus u.s.f.) ist aus seiner Gediegenheit noch nicht zur Reflexion des Unterschiedes von *Tat* und *Handlung*, der äußerlichen Begebenheit und dem Vorsatze

³³ “However varied and rich his inner life and character may be, in the conflict it is all concentrated in one point. Antigone is the determination to do her duty to her dead brother; Romeo is not a son or a citizen as well as a lover; he is lover pure and simple, and his love is the whole of him” (Bradley, 1917: 72).

und Wissen der Umstände, so wie zur Zersplitterung der Folgen fortgegangen, sondern übernimmt die Schuld im ganzen Umfange der Tat (Hegel, 1971: VII, § 118, 219).

Esta alusión al rey de Tebas no es ociosa, sobre todo si se piensa que el *Edipo Rey* es el modelo que elige Hegel en la *Estética* para dar cuenta de esta problemática: el personaje de Sófocles —exponente de la edad heroica— sabe que sus crímenes no son el resultado de sus *intenciones*, pero, sin refugiarse en justificaciones o atenuantes, asume la responsabilidad por el parricidio y el incesto; una vez más, la caracterización del héroe griego es una indirecta crítica a la mentalidad burguesa:

Das Recht unseres heutigen, tieferen Bewußtseins würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Willen gelegen haben, auch nicht als die Taten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseins und in das, was die objektive Sache ist[...]An diesen nun wollen sie [=die Heroen] nicht etwa unschuldig sein. Im Gegenteil: was sie getan, wirklich getan zu haben, ist ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Denn nicht das Substantielle, sondern die subjektive Vertiefung der Persönlichkeit, das *subjektive* Leiden rührt. Ihr fester, starker Charakter aber ist eins mit seinem wesentlichen Pathos, und dieser unscheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung, zu der auch Euripides erst übergegangen ist (Hegel, 1955: II, 566).

La aceptación de la culpa constituye un avance hacia el restablecimiento de la armonía: desde el momento en que el héroe advierte que aquello que aparecía como caos es producto de la racionalidad, se abre el camino para la reunificación de la sustancia ética y la supresión de la antítesis. A diferencia de lo que vanamente sostienen los modernos, el mundo griego desconoce un *fatum* irracional; el poder supremo que postula la tragedia antigua actúa de acuerdo con una lógica inquebrantable, rectificando los excesos de las potencias unilateralmente autónomas y defendiendo la prioridad del todo. La reconducción de la individualidad rebelde permite restituir la armonía reclamada por el coro. Pueden verse las diferencias entre la teoría hegeliana y el modelo de tragedia sublime propuesto por la estética espiritualista: así como un Schiller o un Kleist insisten en defender la preeminencia de los personajes extremos —orientados a lo ideal— frente al “rudo” materialismo de los hombres corrientes, Hegel concede la verdad a la consciencia común representada por el coro, y a la sustancia ética total previa a la escisión. Insistimos en señalar que es lícito asociar estas propuestas con la teoría sensualista: en términos similares a los hegelianos había defendido Lessing las prerrogativas de la áurea medianía burguesa (Odoardo, Minna) frente a la ausencia de límites de la moral cortesana (Hettore Gonzaga, Marinetti). Pero si Lessing había visto en la catarsis un instrumento para reducir las pasiones desmedidas y convertirlas en disposiciones virtuosas, también Goethe concede al *Erdegeist* la tarea de moderar las propensiones de Fausto hacia un inmoderado titanismo. No necesitamos detenernos a mostrar la semejanza entre la armonía sugerida por la estética hegeliana y la convicción de Herder en que el infortunio trágico debe concluir en un *Rubepunkt*. Hegel, en consonancia con el sensualismo precedente, se empeña en negar la autonomía de los individuos sublimes y en destacar su arraigo en la tradición y en la vida ordinaria.

CAPÍTULO XIV

LO SUBLIME Y LA ANULACIÓN DEL DESEO.

LA ESTÉTICA DE ARTHUR SCHOPENHAUER (1788-1860)

Y LA DECLINACIÓN DE LA TRADICIÓN ESPIRITUALISTA

1. La sublime trascendencia y la muerte del deseo

Puede decirse que en Schopenhauer alcanza su culminación la estética espiritualista de estricta procedencia kantiana; aquí nos enfrentamos con una intensificación, en apariencia, carente de vacilaciones, de aquel desprecio por la realidad mundana y por las facultades sensitivas que ya por momentos se anunciaba en el autor de las tres *Críticas*. Por cierto que aquí se acentúan los componentes contemplativos y quietistas, del mismo modo en que Hegel había procurado subrayar el elemento activo y socialmente beneficioso implícito en la teoría kantiana. El proyecto de reinterpretar a Kant en clave platónica¹, tal como aparece desplegado en *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819)² profundiza los ingredientes antiseculares presentes en la *Kritik der Urteilskraft*, ratificando, al mismo tiempo, la expulsión de los valores más allá de los límites de la realidad tangible, hacia una esfera trascendente y “sublime”³; a la vez, también se exacerban aquí las tendencias ascéticas de la estética espiritualista: si lo esencial —la “cosa en sí”— se identifica con una voluntad omnipresente y tiránica, con un predominio del querer por sobre el conocimiento puro, la única alternativa ha de consistir en la liquidación de todo apetito. Solo a través de la inhibición de los reclamos de la sensibilidad puede el hombre librarse de esa labor de Sísifo a la que se han visto secularmente condenadas las criaturas: convertido en sujeto puro del conocimiento, extrae a las cosas de su enlace causal y las contempla como representaciones. Aunque menos perdurable, el arte provee una alternativa similar para la rueda de Ixión del *Wollen*; es así que las obras artísticas —enderezadas a provocar en el espectador una “complacencia desinteresada” [interesseloses Wohlgefallen]— consiguen el momentáneo distanciamiento respecto de la voluntad:

Wann aber äußerer Anlaß, oder innere Stimmung, uns plötzlich aus dem endlosen Strome des Wollens heraushebt, die Erkenntniß dem Sklavendienste des Willens entreißt, die Aufmerksamkeit nun nicht mehr

¹ Es característico que Korff haya destacado positivamente este “neoplatonismo” de Schopenhauer, presentándolo como continuación de la estética schellinguiana: “Das Gegenstück zu Schellings Kunstphilosophie ist das dritte Buch der Welt als Wille und Vorstellung, das *Schopenhauers Kunstphilosophie* enthält. Denn diese ist einerseits die Vollendung der platonisierenden Ästhetik, die, auf Goethe fußend, von Schelling philosophisch begründet war, aber andererseits eine Vollendung auf Grund einer völlig entgegengesetzten metaphysischen Grundanschauung. Auch für Schopenhauer ist die Kunst eine Offenbarung des Absoluten, das sich für ihn ebenso wie für Schelling in seine Ideen auseinanderlegt. Diese Ideen, die Schopenhauer ausdrücklich mit den Platonischen Ideen identifiziert, sind die Objektivationsstufen des *Willens* — genauso wie man Schellings Ideen als Objektivationsstufen des *Geistes* bezeichnen könnte. Und die Kunst *entsteht* mit der Erkenntnis dieser Ideen und *besteht* in ihrer Varanschaulichung (Korff, 1953: IV, 708).

² Las “Ergänzungen” que componen el segundo volumen de la obra aparecen en 1844.

³ “There is positive value in bourgeois society, but its origins are deeply mysterious. As with the early Wittgenstein, himself a devoted disciple of Schopenhauer, value cannot really be *in* the world at all, but must be transcendental of it” (Eagleton, 1991: 166).

auf die Motive des Wollens gerichtet wird, sondern die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen auf-
faßt, also ohne Interesse, ohne Subjektivität, rein objektiv sie betrachtet, ihnen ganz hingegeben, sofern sie
bloß Vorstellungen, nicht sofern sie Motive sind: dann ist die auf jenem ersten Wege des Wollens immer ge-
suchte, aber immer entfliehende Ruhe mit einem Male von selbst eingetreten, und uns ist völlig wohl (Scho-
penhauer, 1977: I, 252-253).

Puede verse que la estética de Schopenhauer lleva la defensa del ascetismo más lejos de lo que aspiraba a hacerlo el espiritualismo precedente. Aun la teoría kantiana admitía, a través del *Geschmacksurteil*, la posibilidad de una experiencia estética positivamente vinculada con la realidad tangible; más radical en su antiseccularismo, Schopenhauer solo admite un arte capaz de enfrentarse con un mundo en el que la voluntad despliega su potestad ineluctable. En esta concepción se muestra el más radical apartamiento de los objetivos originarios de la estética: si al crear dicha disciplina Baumgarten ambicionaba hacer del arte un medio para la emancipación de la sensibilidad corpórea respecto de la legislación de las ideas abstractas, la teoría de Schopenhauer, en cambio, presenta a lo estético como un medio de escape de la realidad material y concreta, y como una herramienta destinada al acallamiento de los reclamos de la sensibilidad. Aquí, como en los románticos y en Schelling, no se trata de enfrentar a la tiranía del concepto una lógica de lo plausible —y, al *verum* filosófico, el *certum* del *ars rhetorica*—, sino de diseñar frente a ambos, como tercera vía, una intuición [Anschauung] capaz de aprehender las Ideas eternas *per hiatus irrationalem*. Incomunicable y, por ende, abierto solo para los espíritus sublimes, un conocimiento semejante provee, tal como hemos señalado a propósito de Schelling, el complemento del racionalismo abstracto y universalista: a semejanza de este, el pensamiento irracionalista se obstina en condenar la cotidianidad, junto con la sensibilidad corpórea, al campo de lo accesorio e indigno de consideración filosófica, a la vez que en subordinar el universo tangible bajo las determinaciones de una realidad pensada (y no importa ya si en el lugar del intelectualista *Begriff* se han emplazado ahora las inmediatamente intuitibles Ideas platónicas).

La tradición sensualista había definido a la *cognitio aesthetica* como el punto de confluencia de lo racional y lo intuitivo, de lo intelectual y lo corpóreo; con ello, aspiraba a preservar la autonomía relativa de la esfera estética, salvaguardándola de los intentos de subordinar el arte bajo la tiranía del pensamiento discursivo (en la teoría del racionalismo) o de la *cognitio obscura* (por parte del pensamiento irracionalista); para ello, había mantenido al arte en contacto con la vida pública y activa. Schopenhauer, en cambio (y en esto coincide con la tradición racionalista), no solo exige un total apartamiento de la vida comunitaria, sino también un repliegue del individuo hacia una actitud contemplativa; tal como observa Safranski: “Bei Schopenhauer [...] ist das Glück der Einsicht gebunden an den Ausstieg aus der Arbeit der praktischen Lebensbewältigung, der Geschichte und den Umtrieben des Sinnlichkeit. Man nannte das früher: Vita contemplativa” (Safranski, 1987: 328). La proliferación de afanes a los que se entregan los hombres corrientes, es prueba de la perversión del universo visible:

Aus Schopenhauers Willensbegriff indes ist der arbeitende Geist ausgetrieben. Der Wille hat kein Ziel, er kreist als blinder Drang. Er berechtigt zu keinen Hoffnungen. Man kann ihm das Projekt einer geschichtli-

chen Vernunft nicht anvertrauen. Der Wille hält einen in Bewegung, aber es sind Sklavendienste, die man dabei verrichtet. In der Werkstatt des Willens wird kein künftiges Glück geschmiedet, deshalb ist es besser, man sucht das Weite, wo man untätig bleiben kann. Von dort aus läßt sich dann das Willensschauspiel sogar genießen. Der Schopenhauersche 'Wille' ist noch weit aktivistischer konzipiert als alle die Geist-Subjekte von Fichte bis Hegel. Aber sein Aktivismus ist Qual ohne Zukunft, ohne Verheißung. Vor diesem Hintergrund muß die *Vita contemplativa* einen gänzlich anderen Stellenwert bekommen als bei den Philosophen des Tatendurstes (Safranski, 1987: 330).

Schopenhauer no ha sido el primero en colocar la experiencia estética en contraposición con la vida activa; pero su apología del quietismo posee una contundencia superior a la del espiritualismo precedente. Ninguno de los teóricos considerados hasta aquí había delimitado tan tajantemente la sublime atemporalidad de las Ideas trascendentes respecto de la existencia mundana⁴. Sin embargo, la resolución de escapar a las contradicciones de la realidad política refugiándose en la trascendencia se encuentra atravesada por condicionamientos sociales. Eagleton ha mostrado que la estética de Schopenhauer (a pesar de su pretendido distanciamiento de la realidad política) supone como condición la existencia de un capitalismo desarrollado, en el cual el deseo —emancipado de sus fines inmediatos— se transforma en fetiche. Dotado de sustantividad autónoma, el deseo se independiza de los sujetos reales de la misma manera en que, en la producción mercantil, los objetos se liberan de quienes los han producido:

With Schopenhauer, desire has become the protagonist of the human theatre, and human subjects themselves its mere obedient bearers or underlings. This is not only because of the emergence of a social order in which, in the form of commonplace possessive individualism, appetite is now becoming the order of the day, the ruling ideology and dominant social practice; it is more specifically because of the perceived *infinity* of desire in a social order where the only end of accumulation is to accumulate afresh (Eagleton, 1991: 159).

El egoísmo burgués se eleva al rango de fuerza cósmica: desde la más elemental naturaleza inorgánica, el universo todo parece penetrado por el espíritu mercantil, lo cual, apunta Eagleton, redundando tanto en una justificación como en una crítica de la *Weltanschauung* burguesa⁵. Es legítimo ver aquí una escisión entre la empírica sociedad civil —como una proliferación de innumerables y titánicos deseos— y su proyección idealizada, en la que los hombres se elevan a una idílica *Mitmenschlichkeit*.⁶ Pero la ausencia de orientación dialéctica hace que, en Schopenhauer, el pasaje de la realidad cotidiana a esa utópica trascendencia resulte aun menos explicable que en la *Kritik der Urteilskraft* o que en Novalis. De esto se de-

⁴ No en vano la ética de Schopenhauer hace equivaler la perversidad moral con el abandono de lo ideal y la búsqueda de placeres mundanos: "The bad man is an exile from the realm of Ideas. He is enmeshed in the net of Maya, in the web of illusions. He is a captive in Babylon and he knows it not. He is aware of his own individuality directly and sees the world as through a fog, as covered with a veil. He thinks his ephemeral self, his momentary present, his immediate gratification, is the sole reality. He does not perceive the illusoriness of the *principium individuationis*, of the phantom-world of time, space, and causality; and, in consequence, he does not divine that *his* joy and the sorrows of many *others* are alike manifestations of the same blind, single, striving Cosmic Will. The happiness of the bad man is like the dream of the mendicant in which he is a king; it is a dream rudely blasted by the daylight of reality" (Knox, 1958: 157-158).

⁵ "You can drain off the ideological substance of the system —freedom, justice, reason, progress— and fill that system, still intact, with the actual degraded materials of everyday bourgeois existence [...] The result of this move is ambivalent. On the one hand, it naturalizes and universalizes bourgeois behaviour: everything from the forces of gravity to the blind stirrings of the polyp or rumblings of the gut is invested with futile craving, the whole world recast in the image of the market place. On the other hand, this grandly generalizing gesture serves to discredit bourgeois Man all the more thoroughly, write him repellently large, project his sordid appetites as the very stuff of the cosmos. To reduce Man to the poly is at one to exculpate him as a helpless puppet of the will, and to insult him" (Eagleton, 1991: 160).

duce que, como en Schiller o en los románticos, no se trata aquí de encontrar una salida práctica para las contradicciones de una realidad opresiva, sino de postular una esfera ideal libre de disentimientos y asperezas. De ahí que el arte aparezca como momentánea y fugaz interrupción de la existencia ordinaria: la vida del hombre corriente está a tal punto dominada por el *ennui* que necesita encontrar un efímero lenitivo en el arte. Lo que este ofrece es una vivacidad y un movimiento ideales; esto lo ilustra el paralelo con los contoneos de un agua turbulenta:

Das Leben des Menschen, wie es in der Wirklichkeit sich meistens zeigt, gleicht dem Wasser, wie es sich meistens zeigt, in Teich und Fluß: aber im Epos, Roman und Trauerspiel werden ausgewählte Charaktere in solche Umstände versetzt, an welchen sich alle ihre Eigenthümlichkeiten entfalten, die Tiefen des menschlichen Gemüths sich aufschließen und in außerordentlichen und bedeutungsvollen Handlungen sichtbar werden (Schopenhauer, 1977: I, § 51, 318).

Pero si el destello de la emoción estética irrumpe en medio de la monotonía de la vida diaria —y si, según veremos, los súbitos instantes de inspiración suspenden el hastío de los individuos geniales—, las instancias de plenitud que presenta la obra de arte solo pueden mantenerse en su máxima intensidad durante breves lapsos: en una obra extensa, el autor necesita recurrir a la técnica y a la práctica para cubrir los hiatos que separan los breves pasajes de auténtica y eficaz inspiración⁷. Se ha señalado que la vindicación de los géneros breves y la exaltación del criterio de intensidad constituyen, durante los siglos XVIII y XIX, dos de las más importantes derivaciones de la teoría longiniana⁸; pero rara vez se ha puesto de relieve el papel desempeñado por Schopenhauer en esta rehabilitación de la *brevitas*. En “Über das Interessante” (1821, publ. en 1864), el filósofo alemán destaca la inconveniencia de las obras largas, forzadas a recaer en inevitables pasajes intrascendentes⁹. Por otra parte, esta idea se adecua a la orientación general del pensamiento de Schopenhauer: para este (todavía más que para Schelling) la felicidad se identifica con una detención utópica del devenir histórico; toda duración implica un sufrimiento y una recaída en el *spleen*, y la meta auténtica del arte consistirá, pues, en retirar al hombre de la realidad sucesiva y apariencial, y elevarlo a una perspectiva desde la cual podrá contemplar el mundo *sub specie aeternitatis*. De esto se deriva una equiparación de la realidad histórica y social con ese mundo

⁶ Podrán verse luego las repercusiones de esta defensa de la común humanidad podrán verse al hacer referencia a la justificación de la compasión en relación con la teoría de la tragedia.

⁷ Cabe recordar que ya en la retórica de la antigüedad tardía puede verse la afinidad entre el colapso de las instituciones democráticas, el nacimiento de la *sublimitas* y el florecimiento del fragmentarismo y la exaltación del criterio de intensidad estética. Cf.: “[...] à l'époque justement où la démocratie antique était étouffée, on voit apparaître la théorie que exalte le petit poème, c'est-à-dire la brachylogie, vu qu'elle ne reflète pas 'le goût des masses' —selon l'expression de Callimaque. La sentence, l'épigramme, ciselés à l'excès et tellement en honneur à l'époque hellénistique, représentent l'anti-démocratisme du type *odi profanum vulgus* d'Horace. L'idylle, qui s'impose comme forme poétique dominante à cette même époque, s'explique de la même manière. En l'absence d'une véritable vie politique, rien d'étonnant si l'on voit naître le goût de fuir les villes, de rechercher la vie calme des campagnes, de refuser à vivre le tumulte de l'*agora* et du *forum*” (Florescu, 1982: 25).

⁸ Cf.:ej.: “The tendency to isolate a supremely poetic quality —‘pure poetry’, the ‘poetry of a poem’— and to locate this quality in the electrifying and transporting image or passage, rather than in the larger aspects of plot or design, is visible in all eighteenth-century critics who felt strongly the impact of Longinus” (Abrams, 1953: 133). Abrams persigue el desarrollo de este motivo en la crítica decimonónica, hasta “The Poetic Principle” de Poe.

⁹ Wellek advierte la presencia de estas reflexiones en Schopenhauer, y las compara con la teoría de Poe, pero no se ocupa de indicar la vinculación que aquellas mantienen con la sublimidad longiniana (1959: II, 347-348).

aparente y agitado por la voluntad al que se contraponen las Ideas; para Schopenhauer, como para Novalis o A.W. Schlegel, el arte sublime es compatible con la tiranía. Para el “libre” espectador de la obra de arte, las condiciones de la vida comunitaria tienen que resultar inesenciales, ya que, desde el punto de vista de un sujeto emancipado de todo querer, “Es ist [...] einerlei, ob man aus dem Kerker, oder aus dem Palast die Sonne untergehen ist” (Schopenhauer, 1977: I, § 38, 253). A diferencia de un Winckelmann o un Herder –pero en conformidad con la leyenda de la “Sublime Germania”– cree Schopenhauer que el artista alcanza sus propósitos cuando renuncia a una realidad indigna y se entrega al culto de la propia interioridad.

Pero por idealista y antisecular que sea una teoría estética, Schopenhauer no puede dejar de rendir aunque más no sea un leve tributo a la vivacidad de las imágenes poéticas y de las formas plásticas. Y es así que procura conciliar su platonismo con una concepción según la cual “las Ideas no son conceptos generales, sino las esencias de las cosas. En el arte, dichas ideas son intuitivas, no percibidas, no simplemente pensadas [...] La Idea [...] es intuitiva, no conceptual; aunque representa un número infinito de cosas particulares está [...] totalmente determinada” (Wellek, 1959: 348). De ahí que afirme que “el concepto es ‘eternamente estéril’ para el arte” (Wellek, 1959: 348), y que sostenga el carácter intuitivo de la *cognitio aesthetica*. Esta indecisión entre un idealismo extremado y la necesidad de justificar la concreción estética conduce a Schopenhauer, como ya señaló Volkelt, a una duplicidad:

[...]Schopenhauers Gehaltsästhetik [charakterisiert sich] durch eine gewisse Zweideutigkeit. Nicht nur der Ursprung der Kunst besteht in der Erkenntnis der Ideen: sondern es ist ihr Zweck, durch Anschauung die Erkenntnis der Ideen anzuregen. Nun aber sind die Ideen doch außer Raum und Zeit, das künstlerische Betrachten müsste also darin enden, dass wir uns von dem Einzeldinge, als welches sich das Kunstwerk darstellt, losreißen und uns zu der unräumlichen, unzeitlichen, unsinnlichen Idee emporschwingen. Das künstlerische Betrachten würde also in völliger Anschauungsflucht gipfeln. Auf der andern Seite aber legt Schopenhauer auf die anschauliche Natur des ästhetischen Betrachtens größten Nachdruck. Die Idee tritt in den Gestalten der Kunst durchaus anschaulich hervor. Schopenhauer hätte zwischen der unsinnlichen Idee an sich und der ästhetischen Idee, die in der sinnlichen Erscheinung verleblicht hervortritt, unterscheiden müssen (Volkelt, 1900: 277-278)¹⁰.

El duelo entre concreción y abstracción, entre creación y pasividad, entre vivacidad e inercia, aparece siempre resuelto a favor del segundo elemento (ascético y trascendente) sobre el primero (dinámico y mundano). La teoría de lo sublime confirma esta victoria de lo ideal sobre la sensibilidad corpórea.

2. La teoría de lo sublime en *Die Welt als Wille und Vorstellung*

Para entender en qué términos concibe Schopenhauer lo sublime, convendrá establecer un paralelo con aquello a lo que se define como su estricto contrario: *lo atractivo* [das Reizende]; en líneas generales, el contraste es semejante al que realiza Kant entre *das Erhabene* y *das Angenehme*: lo atractivo es expulsado de la esfera artística y considerado como capitulación ante los encantos de la realidad aparente. El

sentimiento de lo sublime, afirma Schopenhauer, siguiendo la tradición iniciada por Burke, supone la presencia de un objeto desagradable para la sensibilidad humana —o, para ser más específicos, “desfavorable [ungünstig] para la voluntad”—; lo atractivo, en cambio, tiene como propósito la gratificación *inmediata* de la sensibilidad, con lo cual el sujeto queda inhabilitado para elevarse a la esfera de las ideas:

[...]das Reizende [zieht] den Beschauer aus der reinen Kontemplation, die zu jeder Auffassung des Schönen erfordert ist, herab, indem es seinen Willen, durch demselben unmittelbar zusagende Gegenstände, nothwendig aufreizt, wodurch der Betrachter nicht mehr reines Subjekt des Erkennens bleibt, sondern zum bedürftigen, abhängigen Subjekt des Wollens wird (Schopenhauer, 1977: I, § 40, 255-256).

Schopenhauer reconoce dos variedades dentro de lo atractivo. En primer término se encuentran las naturalezas muertas de los holandeses, en las que se presentan, con la mayor fidelidad posible al original, toda clase de manjares, reproducidos con el propósito de cautivar el apetito del espectador; en segundo lugar, y levemente por encima de la primera clase, son mencionados aquellos desnudos en que el pintor o el escultor, a través de la semidesnudez y la pose de las figuras, busca excitar la libidinosidad [Lüsternheit] del espectador. Este último caso significa un problema, ya que una reprobación consecuente de la desnudez debía concluir en la invalidación de las obras de la plástica griega. La respuesta dista de ser satisfactoria, ya que Schopenhauer solo consigue justificar el arte griego apoyándose en las intenciones idealizantes de los artistas antiguos: “Die Antiken sind, bei aller Schönheit und völliger Nacktheit der Gestalten, fast immer davon frei, weil der Künstler selbst mit rein objektivem, von der idealen Schönheit erfülltem Geist sie schuf, nicht im Geiste subjektiver, schnöder Begierde” (Schopenhauer, 1977: I, § 40, 266). Pero si en lo atractivo se advierte el predominio de lo material y, por ende, de la voluntad, lo sublime es el polo contrario, en que lo ideal parece haber dejado atrás todo rastro de deseo. El hecho de que el objeto percibido no halague las facultades sensitivas, resguarda al sujeto del despotismo de la voluntad; sin embargo, no hay que confundir lo sublime con lo directamente repugnante [das Ekelhafte]: en la medida en que su propósito es excitar la voluntad desplegando ante ella objetos aborrecibles, lo repugnante es el complemento de lo atractivo, y eso explica que Schopenhauer lo defina como *ein Negativ-Reizendes*.

A semejanza de lo repugnante, la sublimidad resulta desagradable para la sensibilidad; a diferencia de aquel, su objeto no es excitar la voluntad, sino convertir al sujeto en espectador libre y *desinteresado* —en el sentido de Kant, pero también en el del lenguaje ordinario— de las puras ideas. Este último rasgo es común a lo sublime y a la belleza, por lo que convendría, en una segunda instancia, establecer una distinción entre ambos términos: Schopenhauer señala que las diferencias son aquí relativas, y que el tránsito de una experiencia a otra depende de una modificación subjetiva. En los dos casos, la percepción de un objeto consigue, por un lado, que el sujeto se torne *objetivo* (es decir, que no se experimente a sí mismo como un individuo, sino co-

¹⁰ La propuesta de Volkelt de reconocer en la estética de Schopenhauer la unión “...der Anschauung der *sinnlichen* Offenbarung der Idee in dem Kunstwerk [...] [mit der] mystische Erschauung der *unsinnlichen* Idee selber” (Volkelt, 1900: 277-278), contribuye a subrayar la ambigüedad antes que a resolverla.

mo un sujeto puro del conocimiento, carente de voluntad); por otro, que el objeto no sea contemplado ya como una cosa individual, sino que se descubra su Idea –la cual, por su parte, se encuentra al margen del principio de razón–; en esas condiciones, tanto el sujeto como el objeto parecen liberarse de toda diferencia temporal [Zeitunterschied] para mostrarse *sub specie aeternitatis*: “Daher, wenn ich z.B. einen Baum ästhetisch, d.h. mit künstlerischen Augen betrachte, also nicht ihn, sondern seine Idee erkenne, es sofort ohne Bedeutung ist, ob es dieser Baum oder sein vor tausend Jahren blühender Vorfahr ist, und eben so ob der Betrachter dieses, oder irgend ein anderes, irgendwann und irgendwo lebendes Individuum ist” (Schopenhauer, 1977: I, § 41, 268). No cabe insistir sobre la destrucción de toda particularidad y la entronización de lo universal que se deriva de una definición tal; lo que importa es concentrarse en las propiedades de la belleza, a fin de comprender luego la sublimidad. Desde el punto de vista subjetivo, la experiencia de lo bello reclama la presencia de dos condiciones: “Die Befreiung des Erkennens vom Dienste des Willens, das Vergessen seines Selbst als Individuums und die Erhöhung des Bewußtseyns zum reinen, willenlosen, zeitlosen, von allen Relationen unabhängigen Subjekt des Erkennens” (Schopenhauer, 1977: I, § 38, 256). Esta precisión conduce a una serie de reflexiones en torno a la incidencia de los sentidos en la experiencia estética; reflexiones que se conectan con la “tiranía de lo ocular” que, como hemos visto a propósito de los suizos y Herder, ha acompañado a la sublimidad espiritualista¹¹. El irracionalista Schopenhauer –fiel a sus simpatías kantianas– avala el despotismo de la visión; para él, esta carece de relación inmediata con la voluntad: el placer que se experimenta ante la luz no se relaciona con una gratificación de la sensibilidad corpórea: “Die Freude über das Licht ist [...] in der That nur die Freude über die objektive Möglichkeit der reinsten und vollkommensten anschaulichen Erkenntnißweise” (Schopenhauer, 1977: I, § 38, 257). De ahí que las percepciones ópticas contribuyan al goce [Genuß] estético; los otros sentidos se encuentran bajo la órbita de la voluntad y carecen de predisposición para el conocimiento puro:

Schon beim Gehör ist dies anders: Töne können unmittelbar Schmerz erregen und auch unmittelbar sinnlich, ohne Bezug auf Harmonie oder Melodie, angenehm seyn. Das Getast, als mit dem Gefühl des ganzen Leibes Eines, ist diesem unmittelbaren Einfluß auf den Willen noch mehr unterworfen: doch giebt es noch ein schmerz- und wollustloses Tasten. Gerüche aber sind immer angenehm oder unangenehm: Geschmäcke noch mehr. Die beiden letzteren Sinne sind also am meisten mit dem Willen inquinirt: daher sind sie immer die unedelsten und von Kant die subjektiven Sinne genannt worden (Schopenhauer, 1977: I, § 38, 257).

En cuanto a las cualidades del objeto capaz de convertirnos en sujetos puros del conocimiento, Schopenhauer señala que, aun cuando es posible descubrir belleza en las cosas más insignificantes, por lo que no puede decirse que todas las cosas son bellas, ciertos elementos parecen favorecer la contemplación objetiva, y eso nos induce a calificarlos de *bellos*. Estos objetos se distinguen: 1) por la relación clara, puramente determinada y significativa que presentan sus partes, la cual favorece la expresión de la Idea de su género; 2) porque la propia Idea que deslumbra al espectador representa un estadio elevado de objetivación de la voluntad. A esta razón obedece, ante todo, la preeminencia de la belleza humana, ya que, para Schopenhauer,

¹¹ Cf., sobre todo, la sección 5 del capítulo II y la sección 2 del capítulo IX.

“Menschliche Gestalt und menschlicher Ausdruck sind das bedeutendste Objekt der bildenden Kunst, so wie menschliches Handeln das bedeutendste Objekt der Poesie” (Schopenhauer, 1977: I, § 41, 269).

Según Schopenhauer, es solo una leve modificación en lo subjetivo lo que diferencia a la sublimidad de la belleza: si en esta la suspensión de la voluntad se produce espontáneamente y sin resistencia —provocada, por así decirlo, por los propios encantos del objeto—, en lo sublime es el individuo el que debe sobreponerse a las provocaciones de la voluntad, ya que el objeto se muestra hostil, o incluso amenazante y destructor; de ahí que, a semejanza de lo que ocurría en Burke y Kant, en Schiller y Hegel, la relación entre ambas categorías sea comparable con la que existe entre *consenso* y *coerción*: en un caso, el sujeto se siente espontáneamente maravillado por la gracia de un espectáculo cautivante; en el otro, necesita sobrepujar con su dignidad una perspectiva abrumadora. De esto podemos concluir que el rasgo distintivo de la sublimidad, a pesar de lo que el filósofo afirma, no consiste solo en una predisposición del sujeto, sino que ha de necesitar que el objeto presente ciertas características; en todo caso, puede decirse que aquí el sujeto necesitará llevar a cabo un esfuerzo considerable, del que puede desentenderse el espectador de la belleza. Sobre todo, deberá mantenerse en estado de alerta, a fin de evitar que la emoción estética se convierta en terror y domine la escena el *principium conservationis*; como en la tercera *Crítica* kantiana, también aquí se requiere que el observador se encuentre a salvo de la amenaza del objeto sublime, ya que solo así podrá convertirse en sujeto puro del conocimiento

Una vez determinada la condición subjetiva para que se produzca la sublimidad, Schopenhauer reconoce en esta diversos grados: “je nachdem dieser Zusatz stark, laut, dringend, nah, oder nur schwach, fern, bloß angedeutet ist, mehrere Grade des Erhabenen, ja, Übergänge des Schönen zum Erhabenen” (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 260). Los ejemplos aducidos consisten en imágenes visuales: Schopenhauer no solo coloca a la visión en proximidad con el conocimiento puro, sino que le concede, dentro de la economía de los sentidos, un papel comparable con el que cumplió el hombre en la economía de la creación. Esto permite comprender por qué la luz es presentada como el más perfecto *analogon* del ser humano:

Wie der Mensch zugleich ungestümer und finsterer Drang des Wollens (bezeichnet durch den Pol der Genitalien als seinen Brennpunkt) und ewiges, freies, heiteres Subjekt des reinen Erkennen (bezeichnet durch den Pol des Gehirns) ist, so ist, diesem Gegensatz entsprechend, die Sonne zugleich Quelle des Lichtes, der Bedingung zur vollkommensten Erkenntnißart, und eben dadurch des erfreulichsten der Dinge, – und Quelle der Wärme, der ersten Bedingung alles Lebens, d.i. aller Erscheinung des Willens auf den höheren Stufen derselben. Was daher für den Willen die Wärme, das ist für die Erkenntniß das Licht (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 260).

La *gradatio* que Schopenhauer establece parte de los niveles más ínfimos de sublimidad hasta arribar a los ejemplos más netos. En primer término, se ofrece el ejemplo de un paisaje invernal, en el que los rayos del sol son rechazados por moles de piedra, a las que aquellos consiguen apenas iluminar, pero sin llegar a entibiárlas. Un paisaje semejante es apto para transportarnos, como lo hace toda belleza, al estado del conocimiento puro; pero en cuanto se repara en que esos rayos se encuentran casi desprovistos de calor y, por ende, de fuerza vital, tendrá lugar una cierta elevación por sobre el interés de la voluntad, una invitación a permanecer en el conocimiento puro y a dejar de lado todo deseo: “eben dadurch [...] ein Übergang vom Ge-

fühl des Schönen zu dem des Erhabenen ist” (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 261). El segundo ejemplo, más nítido y, en esa medida, menos contaminado por la belleza, es el de un paraje solitario, en que el horizonte se extiende ilimitadamente y donde todo contribuye a presentar la imagen de la más extrema quietud: el viento está inmóvil, no hay animales, hombres ni aguas corrientes; por tanto, el silencio no se ve interrumpido por sonido alguno, y el espectador se siente afectado por una cierta sublimidad. Pero este paisaje (que se adecua a las tradicionales descripciones de la sublimidad natural, según aparecen en Addison o Burke) es todavía uno de los niveles inferiores, ya que al estado del conocimiento puro se añade, como elemento de contraste, la dependencia y miseria de una voluntad necesitada de agitación incesante. Si a este mismo paisaje se lo priva de toda vida vegetal, y no quedan en él más que rocas desnudas, la ausencia de elementos útiles para la subsistencia producirá un efecto trágico: “die Erhebung zum reinen Erkennen geschieht mit entschiedenerem Losreißen vom Interesse des Willens, und indem wir im Zustande des reinen Erkennens beharren, tritt das Gefühl des Erhabenen deutlich hervor” (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 262). Esta emoción se incrementará cuando la naturaleza se muestra agitada, y el hombre —consciente de la propia debilidad e indefensión— se mantiene impasible ante objetos que amenazan y aterrorizan la voluntad. El grado supremo se alcanzará cuando el sujeto se encuentre en presencia de fuerzas naturales sublevadas en toda su grandiosidad:

wenn in jener Umgebung ein fallender Strom durch sein Toben uns die Möglichkeit die eigene Stimme zu hören benimmt; – oder wenn wir am weiten, im Sturm empörtèn Meere stehen: häuserhohe Wellen steigen und sinken, gewaltsam gegen schroffe Uferklippen geschlagen, spritzen sie den Schaum hoch in die Luft, der Sturm heult, das Meer brüllt, Blitze aus schwarzen Wolken zucken und Donnerschläge übertönen Sturm und Meer (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 262).

Aquí se ponen de manifiesto las consanguinidades con la tradición espiritualista: en consonancia con esta, Schopenhauer se empeña —apoyándose en una contraposición dualista entre el mundo sensible y el inteligible— en separar la sujeción del ser humano a la voluntad fenoménica, de su condición de inmortal e inmovible sujeto del conocimiento; como en Kant o Schiller, asistimos aquí a un enfrentamiento entre una hermosura mundana y una etérea grandeza que resulta de la destrucción de la existencia natural y corpórea. La explicación que acabamos de detallar parece estar mucho más cerca de la “Analytik des Erhabenen” que de los argumentos schillerianos; Schopenhauer se apoya preferentemente en ejemplos de sublimidad natural, y parece encontrar en ella la confirmación de la preeminencia espiritual humana. Ya Burke había destacado que la naturaleza es sublime cuando se niega a doblegarse ante el poder humano; para Kant y Schiller, la superioridad de la *sublimitas* frente a la belleza radica en que, a contrapelo de la terrenalidad de esta, aquella coadyuva a que el hombre descubra su disconformidad con la realidad terrena y se haga consciente de su destino suprasensible. En oposición a los presupuestos monistas y materialistas del sensualismo, la tradición kantiana profundiza la opresión de la naturaleza y el desgarramiento de la personalidad humana.

En tanto Baumgarten o Herder promovían una reconciliación entre hombre y naturaleza, y la anulación de la confrontación idealista entre espíritus sublimes y criaturas prosaicas, Schopenhauer perpetúa el dualismo y legitima la tiranía de la Idea. El tratamiento de la diferenciación entre lo sublime dinámico y lo sublime

matemático confirma este hecho; aun cuando acepta los términos kantianos, Schopenhauer solo se ocupa con detenimiento de *das Mathematischerhabene*, es decir: de la contemplación de una grandeza ante la cual el hombre queda reducido a la medida de un partícula insignificante. Como Klopstock, el filósofo irracionalista sostiene la consideración de los espacios ilimitados no implica una ofensa al narcisismo antropocentrista, sino que, a la inversa, debe contribuir a legitimar la tiranía sobre el universo; la meditación sobre la fragilidad y pequeñez del hombre ante el cosmos infinito está orientada a confirmar que la “verdadera” majestad del hombre procede de su pertenencia a lo suprasensible: “[...] erhebt sich gegen [das] Gespenst unser eigenen Nichtigkeit [...] das unmittelbare Bewußtseyn, daß alle diese Welten ja nur in unserer Vorstellung dasind, nur als Modifikationen des ewigen Subjekts des reinen Erkennens, als welches wir uns finden, sobald wir die Individualität vergessen, und welches der nothwendige, der bedingende Träger aller Welten und aller Zeiten ist” (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 263). El horror es sustituido por el orgullo en cuanto se advierte que la insignificancia humana es un engaño de los sentidos: “Die Größe der Welt, die uns vorher beunruhigte, ruht jetzt in uns: unsere Abhängigkeit von ihr wird aufgehoben durch ihre Abhängigkeit von uns” (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 263).

Esta impresión, propia de lo sublime matemático, tiene lugar en presencia de un espacio más pequeño que el mundo, pero lo bastante grande como para reducir la medida el cuerpo humano a dimensiones casi infinitamente pequeñas. Estos razonamientos contradicen parcialmente los de Kant: ya hemos visto que este fundaba la diferencia entre belleza y *sublimitas* en el hecho de que, en la primera, existía plena armonía entre imaginación y entendimiento, ya que el objeto podía ser abarcado en una sola mirada, mientras que, en el segundo, el *quantum* escogido era demasiado considerable como para que se haga posible la *Zusammenfassung*. La sublimidad kantiana resulta, pues, de un vano intento por parte de la imaginación para abarcar la grandiosidad del objeto; Schopenhauer, en cambio, estima que la experiencia de la elevación se incrementa cuando el sujeto efectúa inmediatamente la *comprehensio*: como Home o Herder (en quienes la proclividad por los espectáculos abarcables condecía con el amor por las sociedades cerradas, en las que el funcionamiento del *totum* social podía ser dominado con la mirada) afirma que no podrá producir un sentimiento inmediato de sublimidad un espacio vacío para la percepción: “[...]daher nie ein offener, sondern nur ein durch die Begränzung nach allen Dimensionen unmittelbar wahrnehmbarer, also ein sehr hohes und großes Gewölbe, wie das der Peterskirche in Rom, oder der Paulskirche in London” (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 264).

La sensación que se experimenta cuando, sin que intervenga la reflexión, se contempla el cielo estrellado, no procede de la infinitud real de este, sino de su grandeza aparente, que puede ser definida por comparación con la pequeñez del observador; del mismo modo, también sucede que ciertos objetos no exciten la impresión de lo sublime a causa de su intrínseca grandiosidad, sino porque sus dimensiones espaciales o su gran antigüedad, como también su duración temporal, nos hacen sentir nuestra propia insignificancia: dentro de este género se incluyen las montañas muy altas, las pirámides egipcias, las ruinas de la antigüedad. Schopenhauer no olvida extender la sublimidad al ámbito de lo ético [das Ethische], y define al carácter sublime

como un sabio estoico en quien prima el conocimiento por sobre el deseo: “Ein solcher Charakter wird [...] die Menschen rein objektiv betrachten, nicht aber nach den Beziehungen welche sie zu seinem Willen haben könnten: er wird [...] ihre Fehler, sogar ihren Haß und ihre Ungerechtigkeit gegen ihn selbst, bemerken, ohne dadurch seinerseits zum Haß erregt zu werden; er wird ihr Glück ansehen, ohne Neid zu empfinden” (Schopenhauer, 1977: I, § 39, 265). Reconocerá las buenas cualidades de los hombres, pero rehusará el contacto con ellos y percibirá la belleza de las mujeres sin sentirse atraído por ellas. Una declaración tan cargada de misantropía y misoginia acentúa la predilección por la *sublimitas*, ante todo en vista de que, en la estética espiritualista, esta última es propiedad distintiva de los varones (por oposición a las “bellas” mujeres) y, entre estos, de los caracteres insociables (por oposición a los individuos a los que domina el instinto gregario). Schopenhauer destaca que los caracteres sublimes, a pesar de su obstinada reclusión, o justamente por efecto de ella, albergan una medida suficiente de generosidad para observar, en su vida y en sus desdichas, no ya su destino individual, sino la suerte de la humanidad toda; de ahí que ante la miseria humana no se comporten como criaturas sufrientes, sino como libres sujetos del conocimiento.

3. La genialidad y el carácter sublime

Es en la consideración de la genialidad donde aparecen más claramente las dualidades de la estética de Schopenhauer: la fluctuación entre la fraternización universal y un radical elitismo, entre la exaltación de la *Mitleid* y la de los grandes hombres. Se presentan aquí algunos puntos de contacto con el pensamiento de Schelling: como este, Schopenhauer no solo coloca a la genialidad en relación con la intuición y en contraposición con el pensamiento discursivo, sino que también la define como una gracia de nacimiento, por la que el elegido se sitúa más allá de la esfera de los hombres corrientes. El filósofo excluye a los artistas sublimes del ámbito de la *vita activa*, confinándolos a un trabajo de producción que, en la medida en que es definido como puramente *ideal*, no puede dejar de calificarse de contemplativo¹². De esto se deduce una separación entre el genio verdadero y el hombre de acción: en tanto este renuncia a todo ánimo reflexivo y se entrega prioritariamente al servicio de la voluntad, el primero vive encerrado en sí mismo, indiferente ante el destino del mundo externo. La encarnación más cabal de estos dos tipos humanos la encuentra Schopenhauer en los personajes de Antonio y Tasso, tal como aparecen en la tragedia goetheana. En relación con esto, vale la pena indicar la forma errónea en que interpreta Schopenhauer las intenciones de Goethe: el filósofo cree encontrar en el *Torquato Tasso* una feliz y propicia caracterización de la naturaleza del poeta, a la vez que un alegato demoledor contra el filisteísmo de los “hombres prácticos”. Nada más lejos de los ánimos del autor: en primer término, porque la teoría y la praxis trágicas goetheanas se orientan hacia la búsqueda de una *conciliación*, antes

¹² “Das glücklichste Loos, was dem Genie werden kann, ist Entbindung vom Thun und Lassen, als welches nicht sein Element ist, und freie Muße zu seinem Schaffen” (Schopenhauer, 1977: I, 32, 462).

que a una ahondamiento de las escisiones; en segundo término, porque el escritor ha pugnado por establecer una *mediación* entre pensamiento y acción, entre poesía y vida, entre *vita contemplativa* y *vita activa*. Todo esto permite entender mejor el pensamiento de Schopenhauer, para quien la verdad no pertenece al *totum* social ni resulta de una mediación entre las posturas extremas, sino que reside en el individuo desmesurado, en el genio enceguecido y apartado de las ocupaciones ordinarias.

De aquí es posible extraer varias conclusiones. La primera es que, tanto en lo ético como en lo estético, Schopenhauer antepone la perfección *intensiva* a la *extensiva*. Si la teoría sensualista de la tragedia condena la *hybris* de los personajes extremos (quienes reducen la multiplicidad de sus posibilidades vitales a una obsesión única que los separa de la especie), a la vez que pretende reconducirlos a la vida comunitaria, Schopenhauer coloca el desarrollo exhaustivo de cualidades aisladas por encima de la armonía conjunta de la personalidad. El genio es, como el héroe trágico, un *monstrum per excessum*: para cumplir con sus potencialidades, necesita resignar la armonía conjunta y entregarse a una finalidad unívoca:

Alle große theoretische Leistungen, worin es auch sei, werden [...] zu Stande gebracht, daß ihr Urheber alle Kräfte seines Geistes auf Einen Punkt richtet, in welchen er sie zusammenschießen läßt und konzentriert, so stark, fest und ausschließlich, daß die ganze übrige Welt ihm jetzt verschwindet und sein Gegenstand ihm alle Realität ausfüllt. Eben diese große und gewaltsame Konzentration, die zu den Privilegien des Genies gehört, tritt nun für dasselbe bisweilen auch bei den Gegenständen der Wirklichkeit und den Angelegenheiten des täglichen Lebens ein, welche alsdann, unter einen solchen Fokus gebracht, eine so monströse Vergrößerung erhalten, daß sie sich darstellen wie der im Sonnenmikroskop die Statur des Elephanten annehmende Floh (Schopenhauer, 1977: I, 32, 461).

Goethe no solo defendía el ideal de la personalidad armónica, sino que también entendía que la posibilidad de alcanzar tal armonía se encontraba abierta para cualquier sujeto normal; lo esencial consistía en hacer concordar entre sí “democráticamente” las capacidades, sin que una de ellas aspirase a aislarse autárquicamente y a reclamar la hegemonía. En una de las *Maximen und Reflexionen* afirma: “Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt” (Goethe, 1998: VIII, 288). En contraposición con Goethe, Schopenhauer afirma que el genio es incapaz de moderación, y que en ello difiere del hombre normal [Normalmensch], cuya ecuanimidad y *aurea mediocritas* contrastan con los excesos de aquel. La aseveración de que los arrebatos del genio —a causa de su desmesura— no pueden mantenerse largo tiempo en un *maximum* de intensidad (por lo que en ocasiones aquel se verá relegado a la condición de “mero” ser humano) se aviene con el ya mentado disgusto por las obras extensas¹³. Otro detalle que requiere atención es el autotelismo que Schopenhauer reclama para la obra artística como para la *enérgeia* productora del genio:

Eben dieses nur ferner, daß das Genie im Wirken des freien, d.h. vom Dienste des Willens emancipirten Intellekts besteht, hat zur Folge, daß die Produktionen desselben keinen nützlichen Zwecken dienen [...] ein Werk des Genies ist kein Ding zum Nutzen. Unnütz zu seyn, gehört zum Charakter der Werke des Genies: es ist ihr Adelsbrief. Alle übrigen Menschenwerke sind da zur Erhaltung, oder Erleichterung unserer Existenz; bloß die hier in Rede

¹³ “Wie nun offenbar die Allermeisten *stets* klein seyn müssen und *niemals* groß seyn können; so ist doch das Umgekehrte nicht möglich, daß nämlich Einer durchaus, d.h. stets und jeden Augenblick, groß sei: ‘Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht, / Und die Gewohnheit nennt er seine Amme’” (Schopenhauer, 1977: I, § 31, 456).

stehenden nicht: sie allein sind ihrer selbst wegen da, und sind, in diesem Sinn, als die Blüthe, oder der reine Ertrag des Daseyns anzusehen [...]sehen wir [...] das Schöne selten mit dem Nützlichen vereint [...] Die schönsten Gebäude sind nicht die nützlichen: ein Tempel ist kein Wohnhaus. Ein Mensch von hohen, seltenen Geistesgaben, genöhigt einem bloß nützlichen Geschäft, dem der Gewöhnlichste gewachsen wäre, obzuliegen, gleicht einer köstlichen, mit schönster Malerei geschmückten Vase, die als Kochtopf verbraucht wird; und die nützlichen Leute mit den Leuten von Genie vergleichen, ist wie Bausteine mit Diamanten vergleichen (Schopenhauer, 1977: I, § 31, 460).

Sería justificado aplicar a este contexto las conclusiones que extrae Eagleton al considerar la teoría estética del romanticismo: orientada a preservar el objeto artístico del contacto con una realidad cosificada –en la que los hombres se convierten en servidores de los objetos por ellos creados–, la poética autotélica solo consigue presentar a aquel bajo la apariencia de un fetiche, cuya falta de concreción y cuya autosuficiencia constituyen un *analogon* de la forma mercantil; procurando huir de un mundo mercantilizado, el artista se refugia en la depurada creación de una mercancía idealizada, sublimada. La eminencia de la obra artística es el correlato de la sublimidad del genio. El egoísmo de este (que, como hemos visto, Schopenhauer opone al *modus vivendi* de los hombres de acción) también es el complemento del individualismo burgués: el *quisquis sibi Deus* proclamado por el genio redundante en una generosidad enigmática, del mismo modo que los *private vices* burgueses conducen providencialmente a la *public virtue*. Schopenhauer ataca el excesivo personalismo de los meros talentos; reinterpretando una vez más la célebre categoría goethena, define al arte mediocre como simple *manner*, es decir: como un arte de la expresión superficial y, por lo tanto, subjetivo. El genio se define por una encubierta generosidad, por una empatía con sus semejantes y con el conjunto del universo, *justamente porque renuncia a toda solidaridad consciente y se refugia en una inaccesible inmanencia*, en la medida en que así actúa, alcanza el estatuto de individuo sublime: “*Daß er nicht sich und seine Sache sucht, indes macht ihn, unter allen Umständen, gross. Klein* hingegen ist alles auf persönliche Zwecke gerichtete Treiben; weil der dadurch in Thätigkeit Versetzte sich nun in seiner eigenen, verschwindend kleinen Person erkennt und findet” (Schopenhauer, 1977: I, § 31, 456). La soledad más extrema es compatible con la más intensa compenetración con la esencia del cosmos; el héroe genial que renuncia a su propia naturaleza y al reclamo de su voluntad para entregarse a la creación estética, trasciende su existencia finita para fundirse con la humanidad entera: “[...] wer *gross* ist, erkennt sich in Allem und daher im Ganzen [...] Darum eben ist das Ganze ihm angelegen, und er sucht es zu erfassen, um es darzustellen, oder um es zu erklären, oder um praktisch darauf zu wirken. Denn ihm ist es nicht fremd; er fühlt daß es ihn angeht” (Schopenhauer, 1977: I, § 31, 456). En Schopenhauer, el pasaje de un extremo individualismo a una generosidad desbordante, del heroísmo aristocrático y secesionista a la democrática *Mitleid*, es un hecho providencial, así como, en la sociedad civil, el tránsito del anárquico egoísmo de los particulares a la armonía ideal del todo es un inexplicable *je ne sais quoy*. El espíritu de sacrificio que reconoce Schopenhauer en el genio también representa una versión idealizada del ascetismo burgués; ante todo, si se piensa que la relación entre el inmediato sacrificio particular y el placer retardado, objetivo, es cotejable con la dialéctica kantiana de *Hemmung* y *Ergießung*. En congruencia con lo que se ha advertido en otros aspectos de la estética de Schopenhauer, el desborde de alegría espiritual (directo resultado de la inhibición

de los placeres terrenos) relumbra solo en forma momentánea, para devolver luego al genio a una invariable aflicción; un símil al que se recurre para explicar el temperamento genial es, a la vez, un frecuente ejemplos de sublimidad: el Mont Blanc. Así como la más alta cumbre de Europa abandona solo por breves instantes su semblante sombrío para revelar un espectáculo capaz de excitar alegría, “So zeigt auch das meistens melancholische Genie zwischendurch die schon oben geschilderte, nur ihm mögliche, aus der vollkommensten Objektivität des Geistes entspringende, eigenthümliche Heiterkeit, die wie ein Lichtglanz aus seiner hohen Stirne schwebt” (Schopenhauer, 1977: I, § 31, 454). Una relación hostil con la realidad mundana es condición para el nacimiento de la genialidad y, por ende, una garantía de pertenencia a un orden suprasensible; cuanto menos afortunadas sean las relaciones con el *mundus sensibilis*, tanto más estará inclinado el hombre a dirigir su atención a las ideas. En tales términos interpreta Schopenhauer la “melancolía del genio”:

[...] da der Wille seine ursprüngliche Herrschaft über den Intellekt stets wieder geltend macht, dieser, unter ungünstigen persönlichen Verhältnissen, sich leichter derselben entzieht, weil er von widerwärtigen Umständen sich gern anwendet, gewissermaßen um sich zu zerstreuen, und nun mit desto größerer Energie sich auf die fremde Außenwelt richtet, also leichter rein objektiv wird. Günstige persönliche Verhältnisse wirken umgekehrt. Im Ganzen und Allgemeinen jedoch beruht die dem Genie beigegebene Melancholie darauf, daß der Wille zum Leben, von je hellerem Intellekt er sich beleuchtet findet, desto deutlicher das Elend seines Zustandes wahrnimmt (Schopenhauer, 1977: I, § 31, 454).

Puede entenderse que el genio, tal como aquí se lo concibe, sea un protector del orden vigente; Lukács señala que una ética y una estética como las que Schopenhauer propone, destinadas a exaltar la grandeza de los “hombres sublimes” frente a la prosaica indignidad de los individuos ordinarios, supone una disposición acquiescente ante la marcha del mundo: la más extrema negación de lo real coincide con su más intensa afirmación¹⁴. Este estado de cosas será alterado luego por la teoría estética de Nietzsche.

¹⁴ “[...] die Sinnlosigkeit des Lebens bedeutet vor allem die Befreiung des Individuums von allen gesellschaftlichen Pflichten, von aller Verantwortung der Vorwärtsentwicklung der Menschheit gegenüber, die in Schopenhauers Augen gar nicht existiert. Und das Nichts als Perspektive der Pessimismus, als Lebenshorizont kann das Individuum, nach der bereits dargelegten Schopenhauerschen Ethik, keineswegs daran hindern oder auch nur darin hemmen, ein genußreiches kontemplatives Leben zu führen. Im Gegenteil. Der Abgrund des Nichts, der düstere Hintergrund der Sinnlosigkeit des Daseins geben diesem Lebensgenuß nur noch einen pikanten Reiz. Dieser wird noch dadurch erhöht, daß der stark pointierte Aristokratismus der Schopenhauerschen Philosophie deren Anhänger – in ihrer Einbildung – hoch über jenen miserablen Pöbel erhebt, der so bomiert ist, für eine Verbesserung der gesellschaftlichen Zustände zu kämpfen und zu leiden” (Lukács, 1962: 219).

CAPÍTULO XV

EL FINAL DEL 'PERÍODO ARTÍSTICO' Y EL DESVANECIMIENTO

DE LAS TEORÍAS ESPIRITUALISTAS DE LO SUBLIME

1. Estética y política en el *Vormärz*. La "emancipación de la prosa"

La fase preparatoria del *Vormärz* reveló importantes cambios en las condiciones sociales y políticas de Alemania que contribuyeron a preparar las innovaciones que habrían de producirse durante el período de la fundación del imperio [Gründerzeit]. Los efectos que tales alteraciones tuvieron en la esfera cultural pueden verse en una serie de fenómenos en los que se revela el progresivo abandono de los parámetros filosóficos, estéticos y políticos que habían dominado durante el periodo clásico —de la Ilustración al Clasicismo y el Romanticismo— y el desarrollo de tendencias que muestran ya algunos síntomas de aproximación al realismo. Todo el período de la Restauración constituye una etapa atravesada por tendencias contradictorias; circunstancia que se traduce, en el campo de la literatura, en una polarización entre, por un lado, tendencias intimistas y quietistas que revelan una cierta medida de resignación apolítica y adaptación a las circunstancias contemporáneas y, por otro, tendencias políticamente comprometidas, que hallan su expresión más significativa en la lírica y el periodismo. La expansión del mercado literario que tuvo lugar entre 1820 y 1847, propiciada por el crecimiento del público lector y la introducción de nuevas técnicas para la producción y difusión de libros y revistas¹, fueron acompañadas por una multiplicación de publicaciones periódicas (diarios, revistas, suplementos literarios) y un interés creciente por la crítica ocasional, a la vez que por una disminución de la producción y recepción de obras vinculadas con la estética especulativa y la poética normativa.

Se ha dicho que los tres hechos que decisivamente marcaron esta época han sido la Revolución de Julio y las muertes de Hegel (1831) y Goethe (1832)², y es preciso atender a tales circunstancias si se busca considerar la situación de la teoría literaria y estética a partir del cierre del *Goethezeit*. El estallido

¹ "Grundlegend für die Entwicklung der Literatur der Zeit war die rasche, von 1820 bis 1847 anhaltende Expansion des literarischen Marktes. Sie hatte soziale und technologische Entwicklungen zur Voraussetzung, die z. T. schon früher eingesetzt hatten und jetzt ihre Breitenwirkung erreichten: Die steigende Alphabetisierung (Anwachsen der Quote der Lesefähigen auf über 80 Prozent bis 1840), die Öffnung neuer (zuvor auf religiöse Schriften beschränkter) Leserschichten für belletristische Lektüre, die 'Emanzipation der Frauen bestimmter Schichten als Leserinnen' [...] und veränderte Lesegewohnheiten der alten Leserschichten (von der intensiven [Wiederholungs] zur extensiven Lektüre) trugen die verstärkte Nachfrage nach belehrender und unterhaltender weltlichen Lektüre. Daß sie besser (und vor allem zu geringen Kosten) befriedigt werden konnte, lag an der frühen industriellen Organisation der Literaturproduktion: Die ab 1818 eingeführten Papier Dampfmaschinen, die Dampf Schnellpressen sowie der Anstieg der Zahl der Buchhandlungen und Leihbibliotheken ermöglichten die rasche Steigerung des Literaturangebots und erlaubten die Herstellung von (billigen) Massenaufgaben. (So geht der Bandpreis von Cottas Schiller Ausgabe von 14 Talem auf 4 3/4 Taler zurück; von dieser billigen Massenaufgabe werden 50000 Exemplare abgesetzt.) Nach 1820 wurde die Belletristik teilweise zum verlegerischen Spekulationsobjekt" (Köster, 1992: 107).

² "Ähnlich wie Friedrich Schlegel um 1800 'die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister' als 'die größten Tendenzen des Zeitalters' bezeichnete, lassen sich auch für die Zeit um und nach 1830 drei Ereignisse be-

de la Revolución de Julio (1830) en París infundió vitalidad a una nación que se encontraba signada por el entumecimiento de la vida pública. Los efectos en suelo alemán de la “Gran Semana” del 26 al 31 de julio de 1830 no solo se hicieron sentir a través de numerosas manifestaciones y sublevaciones y de una revitalización de los ideales democráticos; también fueron significativas las repercusiones sobre la literatura. El poeta Georg Herwegh escribió, en 1840, que “Die neue Literatur ist ein Kind der Juliusrevolution. Sie datiert von der Reise Börne’s nach Frankreich, von Heinrich Heines Reisebildern. Sie datiert von der Opposition gegen Göthe [...] Das Abzeichen der modernen Literatur ist es eben, daß sie ein Kind der Politik [...] ist” (cit. en Balzer, 1979: 277). El ascenso al trono de Federico Guillermo IV (1840) acentuó aun más el despertar político, en la medida en que las expectativas de democratización cifradas en él se vieron frustradas a raíz de una intensificación de las medidas represivas y una limitación todavía mayor de la libertad de expresión. Tal como indica Schmid:

Zwar verfolgte *Friedrich Wilhelm IV.* noch einige Zeit eine schwankende Politik, die aber bald in eine offen reaktionäre Haltung umschlug. Romantisch-pietistische Tendenzen wurden Grundlage der Politik Preußens, so wurden die Anhänger *Hegels* von der Universitäten entfernt und durch orthodox-protestantische Professoren ersetzt, und in der Verfassungsfrage war der König [...] zu keinerlei Konzession bereit. Er gefiel sich, seinem bramarbasierenden Nachfahren Wilhelm II. ähnlich, in verschiedenen, meist pseudomittelalterlichen Posen, worüber schon 1842 ein österreichischer Geheimagent aus Frankfurt berichtet: ‘In Preußen selbst verhehlt man sich aber nicht, daß der König selbst gern als schauspielender König erscheint und sich in den verschiedenartigsten Rollen versucht’ (Schmid, 1973: 20).

La rehabilitación de lo corpóreo, la propuesta de emancipación de la mujer y la crítica de la moral cristiana son motivos recurrentes de la literatura de la época, y funcionan como sustituto para la –por entonces, imposible– revolución social³. Dadas tales condiciones, resulta explicable el proceso de politización de la literatura que tuvo lugar durante este período. En el sentido de una tal politización se movieron las propuestas liberales de borrar todo límite entre arte y vida, entre estética y ética, entre ciencia y política; como también la voluntad de promover una legitimación y emancipación de la prosa [Emanzipation der Prosa]⁴ ante la primacía hasta entonces acordada al lenguaje poético⁵. Heine acuñó, para designar el proceso, la expresión de “fin del período artístico” [Ende der Kunstperiode], con la que

nennen, die die politischen, philosophischen und literarischen Tendenzen der Epoche brennpunktartig zusammenfassen: es sind die *Julirevolution* in Frankreich (1830), der Tod *Hegels* (1831) und der Tod Goethes” (Schmid, 1972: 11).

³ Balzer señala, a propósito de los límites de estas propuestas emancipatorias: “An die Stelle der sozialen Revolution trat im Deutschland der dreißiger Jahre die geistige bzw. ethische. Die aufgrund der gesellschaftlichen Entwicklung in Frankreich entstandenen Gesellschaftstheorien wurden, um eben diese soziale Basis reduziert, zur Grundlage der literarischen und philosophischen Diskussion. Emanzipation des Fleisches, der Frauen, Emanzipation vom Christentum, aber nicht die soziale Umwälzung - das waren um die Mitte des Jahrzehnts die Schlagworte der Bewegung. Zunächst jedoch wurde die literarische Revolution durch die Kritik« eingeleitet’ (Gutzkow)” (Balzer, 1979: 307).

⁴ La expresión fue acuñada por Mundt: “Die Emanzipation der Prosa, wofür man ihre innere Gleichstellung mit der Poesie oder vielmehr ihre bloß dem Gedanken folgende Darstellungsfreiheit ansehen könnte, ist in der deutschen Literatur noch nicht seit lange erreicht, keineswegs aber schon zu einer allgemeineren Durchbildung, selbst bei den Schriftstellern, vorgeschritten” (En: Hermand, 1972: 109)

⁵ “An die Stelle einer verklärenden Poesie, einer Poesie, die durch eine verkitschte, mißverständene Romantik unter die Räder der Trivialität gekommen ist, tritt die Prosa, die sich einmischt, die vulgärer geworden, nähemili - durchaus mit Hegel - am praktischen Alltagsleben der Bürger orientiert ist und die sich historisch von den Neuerungen seit der Französischen Revolution (Pressewesen, Feuilletonismus, eingreifende Prosa) herschreibt, deren ‘Appellfunktion’ folglich im Mittelpunkt steht” (Jung, 1997: 120-121)

aludía tanto a la descomposición del culto idealista de la forma que había dominado durante el período clásico como a los síntomas de un naciente realismo que se insinúan en la literatura alemana desde la muerte de Goethe. En una reseña del tratado de Wolfgang Menzel sobre la literatura alemana, sostiene que “Das Prinzip der Goetheschen Zeit, die Kunstidee, entweicht, eine neue Zeit mit einem neuen Prinzip steigt auf, und, seltsam! [...] sie beginnt mit Insurrektion gegen Goethe” (Heine, 1993: 10, 247). Por oposición al período artístico, en el que primaba la escisión entre vida y arte, el presente se halla dominado, según Heine, por un arte irónico y subjetivo, al que tiene que suceder la conciliación entre literatura y sociedad. De un modo análogo señala Ludolf Wienbarg (1802-1872) que

[...] die Schriftstellerei ist kein Spiel schöner Geister, kein unschuldiges Ergötzen, keine leichte Beschäftigung der Phantasie mehr, sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt im Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte, die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr wie vormals allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst des Vaterlandes, und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie verbunden (cit. en Hömberg, 1985: 84).

La rebelión contra Goethe es uno de los motivos recurrentes en la literatura de la época, expresión emblemática de la voluntad de ruptura con el desarrollo precedente; la encontramos, entre otros, en Wolfgang Menzel (1798-1873), Alexander von Ungern-Sternberg (1806-1868), Charlotte Stieglitz (1806-1834), e incluso –aunque de un modo mucho más matizado– en el propio Heine. Pero ha sido Ludwig Börne (1786-1837) el principal propulsor de la causa antigoethiana. Defensor del republicano, Börne expuso en sus artículos periodísticos, con sostenida –e influyente– insistencia, un modelo cultural y político que impulsaba, tal como expone Inge Rippmann, “[ein] Programm der Integration aller wesentlichen Lebensbereiche in einem neuen bürgerlichen Bewußtsein; von dem Wirkungszusammenhang zwischen kulturellen und gesellschaftlich-politischen Zuständen ausgehend, suchte er mit dem Plädoyer für Pressefreiheit und Volksvertretung die literarische Öffentlichkeit zur politischen umzugestalten” (Rippmann, 1992: 84). La Revolución de Julio incitó a Börne a trasladarse a París, desde donde informó al público alemán –particularmente, en sus *Briefe aus Paris* (1832-1834)– acerca de los acontecimientos que tenían lugar en Francia, sosteniendo, al mismo tiempo, la necesidad de una revolución en Alemania. En las *Dramaturgische Blätter* (1835) se desarrollan las principales ideas de Börne en materia de literatura; el crítico ve en esta un simple espejo de la vida nacional, y sostiene que los alemanes no solo *no poseen* un teatro, sino que tampoco *podrían* tenerlo: “Das erstere war mir gleichgültig – man kann ein sehr edles, ein sehr glückliches Volk sein, ohne gutes Schauspiel – aber das andere betrübte mich” (Börne, s/a: II, 218-219). La penuria teatral se debe, según Börne, a la falta de compromiso de los individuos con la vida nacional, a la ausencia de espíritu ciudadano; de ahí que las deficiencias del drama germánico puedan explicarse a partir del *antinacionalismo* de los alemanes:

Alle unsere dramatischen Dichter, die schlechten, die guten und die besten, haben das Nationale der Unnationalität, den Charakter der Charakterlosigkeit. Unser stilles, bescheidenes, verschämtes Wesen, unsere Tugend hinter dem Ofen und unsere Scheinschlechtigkeit im öffentlichen Leben, unsere bürgerliche Unmündigkeit und unser großes Maul am Schreibtische – alles dieses vereint, steht der Entwicklung der

dramatischen Kunst mächtig in Wege. Reden heißt uns handeln, und schweigen groß handeln (Börne, s/a: II, 218-219).

Goethe es el exponente más eminente, pero también el más representativo de estas debilidades del carácter alemán; Börne considera que el autor de *Fausto*

[...] hätte ein Herkules sein können, sein Vaterland von großem Unrate zu befreien; aber er holte sich bloß die goldenen Äpfel der Hesperiden, die er für sich behielt, und dann setzte er sich zu den Füßen der Omphale und blieb da sitzen. Wie ganz anders lebten und wirkten die großen Dichter und Redner Italiens, Frankreichs und Englands! [...] Nie hat er ein armes Wörtchen für sein Volk gesprochen, er, der unverletzlich, hätte sagen dürfen, was kein anderer wagen dürfte [...] Goethe war glücklich auf dieser Erde und erkennt sich selbst dafür. Er wird hundert Jahre erreichen; aber auch ein Jahrhundert geht vorüber und ewig sitzt die Nachwelt Sie, die furchtlose, unbestechliche Richterin, wird Goethe fragen: Dir ward ein hoher Geist, hast du je die Niedrigkeit beschämt? Der Himmel gab dir eine Feuerzunge, hast du je das Recht verteidigt? Du hattest ein gutes Schwert, aber du warst nur immer dein eigener Wächter! Glücklich hast du gelebt, aber *du hast* gelebt (Börne, s/a: II, 192-193).

En esta caracterización se ponen de manifiesto tanto los méritos como los límites de la concepción de Börne: la determinación de convertir a Goethe en reflejo o, más aun, en responsable de la miseria política y cultural de Alemania supone, cuando menos, una lectura parcial. La perspectiva crítica de Börne, mucho más que la de un Georg Forster o la de un Hölderlin, muestra las limitaciones propias de un jacobinismo tardío⁶; de ahí que, en sus análisis histórico-sociales, exagere la importancia de los factores políticos, colocándolos por encima de los económicos; de ahí, también, que en sus estudios literarios vea en la poesía un vehículo para la difusión de ideas políticas.

2. La "Joven Alemania" y la poética del *Vormärz*

A la sombra de Heine y Börne se gestó el movimiento más conocido de la época: la *Joven Alemania* [Das junge Deutschland]. Es revelador que el término que designa al grupo no proceda de los propios escritores, sino de una prohibición promulgada por el 14 de noviembre de 1835 por el Ministerio de Interior de Prusia, y en la que se dictan medidas represivas "gegen Verfasser, Verleger, Drucker und Verbreiter der Schriften aus der unter der Bezeichnung 'das junge Deutschland' oder 'die junge Literatur' bekannten literarischen Schule" (cit. en Köster, 1992: 107). La prohibición afectaba, por un lado, a la editorial Hoffmann und Campe, de Hamburgo; por otro, a Heine, Wienberg, Heinrich Laube (1806-1884), Theodor Mundt (1808-1861) y Karl Gutzkow (1811-1878). Si se exceptúa a Heine, al que cabría considerar como modelo de la Joven Alemania, puede decirse que los escritores mencionados en la ordenanza reúnen algunos atributos comunes: el origen pequeñoburgués, la formación humanística y teológica, el establecimiento como escritores profesionales. Udo Köster señala que

[...] vergleichbar sind auch bei allen Jungdeutschen die Themenwahl (emanzipatorische Umformulierung und Politisierung der esoterischen philosophischen und theologischen Kritik aus dem Umfeld der Hegels-

⁶ "So ist Börne, ganz anders als ein Vierteljahrhundert vor ihm Hölderlin, ein verspäteter Jakobiner. Da die Verspätung sozial weit fortgeschritten ist, trägt seine Tragik bereits einzelne karikaturistische Züge, die dann noch später bei den französischen Epigonen von 1793 in der Achtundvierziger Revolution so schroff hervortraten. Aber auf dieser Grundlage entsteht die Problematik seiner literarischen Stellung. Indem Börne einen ideologischen und stilistischen Anschluß an die adelsfeindlichen und volkstümblichen Überlieferungen Deutschlands sucht, spielt er Jean Paul gegen Goethe aus" (Lukács, 1964: 95).

chule und des theologischen Rationalismus), die literarische Orientierung auf 'Reflexionsliteratur' (kritische journalistische Prosa und rasonnierende Romane), das politische Wirkungskonzept [...] und die auf ein breites Publikum zielende, mit der bewußten Verletzung gesellschaftlicher (namentlich erotischer) Tabus operierende Schreibstrategie (Köster, 1992: 107).

Pero, al margen de las similitudes, los miembros de la Joven Alemania no constituyeron un movimiento dotado de intereses y proyectos comunes; ni siquiera han existido sólidas relaciones personales entre los diferentes escritores. Igualmente desprovistos de solidez se encontraban la voluntad crítica y el gesto iconoclasta que la censura prusiana creyó encontrar en los "Jóvenes Alemanes": el ánimo rebelde que mostraron en las primeras obras —y que no solo se circunscribía a la política, sino que abarcaba también la moral y la religión— muy pronto se aquietó, al punto que consiguieron reconciliarse sin excesivas dificultades con el orden existente. La crítica propiciada por estos escritores se encontraba edificada sobre bases primordialmente idealistas; Georg Büchner (1813-1837) —junto con Heine, el escritor más importante del período— se ha referido a ello en carta a Gutzkow:

[...] um aufrichtig zu sein, Sie und Ihre Freunde scheinen mir nicht grade den klügsten *Weg* gegangen zu sein die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein *materiell*, wären Sie je direkter politisch zu Werke gegangen, so wären Sie bald auf den Punkt gekommen, wo die Reform von selbst aufgehört hätte. Sie werden nie über den Riß zwischen der gebildeten und ungebildeten Gesellschaft hinauskommen [...] Ich glaube, man muß in sozialen Dingen von einem absoluten *Rechts*grundsatz ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volke* suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen (carta a Gutzkow, comienzos de junio de 1836; Büchner, 1999: 319-320).

Este idealismo, combinado con la determinación de introducir cambios "desde arriba", sin atender a las condiciones históricas, sociales y culturales concretas, tiene un correlato en el plano de las ideas estéticas. Un rasgo recurrente de las teorías literarias del *Vormärz* —que abarca un ámbito más amplio que el de la Joven Alemania— es el desdén, no solo hacia los principios compositivos, sino también hacia las delimitaciones formales precisas; el abandono de la poética normativa [Regelpoetik] y la entronización de la poética del efecto [Wirkungspoetik]⁷, se produce a partir de una concepción según la cual la selección de los recursos formales y las determinaciones genéricas representan elementos accesorios: "Welcher literarischen Mittel man sich dabe bediente, hat nur eine untergeordnete Bedeutung [...] Alles war erlaubt, nur nicht das 'genre ennuyeux'" (Hermand, 1972: 374). A raíz de esta relativa imprecisión formal, "ist es durchaus möglich, die Werke der Jungdeutschen in kleine Teile und Teilchen zu zerlegen [...] Denn was alle Autoren dieser Richtung liebten, ist die rhetorisch aufgehöhte Pointe, wodurch sich nur selten ein geschlossener Erzählzusammenhang entwickelt. Es gibt kaum ein vollendetes oder abgerundetes Werk im Bereich dieser Literatur" (Hermand, 1972: 374). Esta proclividad al "torso" o a la miscelánea se diferencia de la estética romántica por no encontrarse orientada hacia una autonomiza-

⁷ "[...] nicht eine abstrakte ästhetische Norm ist der Wertmaßstab dieser Literatur, sondern die Wirkung, Wirkung auf das Bewußtsein nicht mehr nur einzelner Individuen, sondern Massenwirkung: 'wenn man auch die Tiefe der Begründung, die Form des Geistreichen selbst im Ausdruck schätzen muß, so dürfen sie doch in einer Zeit, wo nur die Massen siegen, sich von ihnen nicht lossagen ohne eigenen Schaden' (Gutzkow)" (Balzer, 1979: 307)..

ción del fragmento en cuanto unidad estética independiente, sino a un desprecio por el caligrafismo y un empeño en adaptar la producción literaria a las exigencias del día⁸. En palabras de Wülfin:

Die Impulse, von denen dieses Gefühl getragen wird, gehen nicht so sehr zurück auf Reflexionen etwa über die Bestimmung des Menschen allgemein, sondern sie beziehen ihre Kraft aus dem Bewußtsein, in einer bestimmten historischen Situation zu leben, die einer neuen Generation, als die man sich fühlt, neue Aufgaben stellt. Das jungdeutsche Zeitbewußtsein ist Gegenwartbewußtsein, dessen Maßeinheit nicht Jahrtausend, Jahrhundert oder Jahrzent ist, sondern Jahr, Monat, Tag und Stunde. Das Insistieren auf der Gegenwart entstammt allerdings nicht einem blinden, geschichtslosen Selbstwertgefühl, sondern der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, von der deswegen die Rede sein muß (Wülfin, 1978: 104)

Un síntoma del cambio en la sensibilidad está dado por el reiterado afán de presentar a Jean Paul Richter como alternativa positiva frente al cuestionado Goethe; esto lo vemos ya en Börne –testimonio de ello es la “Denkrede auf Jean Paul”, desarrollada en el museo de Frankfurt el 2 de diciembre de 1825–, pero también en Heine⁹. La atención al arte de Jean Paul, y a sus más típicas peculiaridades formales y de contenido –el humor y el *Witz*, el arabesco, la proclividad a lo satírico y a la autorreflexividad– delatan la orientación predominantemente subjetiva del período, rasgo que aparece destacado en la literatura de la época. Laube ha escrito que “Eine kritische Epoche der Weltgeschichte wird begleitet von einer subjectiven der Poesie; denn jedes Individuum verlangt hartnäckig sein Recht, also auch sein Recht zu fühlen und zu sagen, und zwar individuell zu fühlen und zu singen” (cit. en Wülfin, 1978: 33). También Ruge, refiriéndose al carácter representativo de la obra de Heine, subraya la preponderancia de lo subjetivo como cualidad distintiva de la literatura y la teoría estética posteriores al *Goethezeit*.

Heine und die Revolution als solche, erkennen nur das subjektive Belieben, nicht die objektive Substanz und ihre Berechtigung an. Gleichwohl ist dieser Wirbel, die die Freiheit des Subjekts zur nur formalen, inhaltsleeren Bewegung aushöhlt, ein wesentlicher Standpunkt des Geistes, und Heine hat eben darin seine Bedeutung, daß er ihn poetisch darstellt. Die Befreiung des Genies von den substantiellen Gestalten des Geistes, von den Fesseln der Liebe und der Ehe, von dem beschränkten Glauben, von den festen Gesetzen der Freiheit ist der Witz, den es dagegen geltend macht, denn *der Witz ist die freie, die selbstbewußte, dominierende Persönlichkeit, also der Genuß des genialen Beliebens*. Ist nun aber dies alles, die ganze Welt der Geister und ihr Inhalt, zu ironisieren, gut, dann ist es auch der Witzdichter selbst und seine eigenen Werke (Ruge, 1988: 337).

⁸ “Denn sogar die Feuilletons, die Heine für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* geschrieben hat, sind heute noch ‘lebendiger’ als die für die Ewigkeit berechneten sonette eines Platen. Gerade wer für die Unsterblichkeit schreibt, greift oft daneben. Wo man jedoch den Zeitstoff selbst zur Zündung bringt, indem man sich in die komplizierte Emanzipationsspirale der Menschheit einzuschwingen versucht, wird man viel eher vom ‘Weltgeist’ befördert” (Hermand, 1972: 374).

⁹ Heine ve en Jean Paul, no solo a una figura única, inclasificable en de su época, sino también a un precursor de la Joven Alemania: “Man hat ihn den Einzigen genannt. Ein treffliches Urteil, das ich jetzt erst ganz begreife, nachdem ich vergeblich darüber nachgesonnen, an welcher Stelle man in einer Literaturgeschichte von ihm reden müßte. Er ist fast gleichzeitig mit der romantischen Schule aufgetreten, ohne im mindesten daran teilzunehmen, und ebensowenig hegte er später die mindeste Gemeinschaft mit der Goetheschen Kunstschule. Er steht ganz isoliert in seiner Zeit, eben weil er, im Gegensatz zu den beiden Schulen, sich ganz seiner Zeit hingegeben und sein Herz ganz davon erfüllt war. Sein Herz und seine Schriften waren eins und dasselbe. Diese Eigenschaft, diese Ganzheit finden wir auch bei den Schriftstellern des heutigen Jungen Deutschlands, die ebenfalls keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind” (Heine, 1979: 181).

Löwenthal ha destacado el hecho de que, en el campo de la poesía, los más acreditados exponentes de la literatura comprometida no sean dramaturgos, sino líricos, como Freiligrath y Weerth¹⁰:

[...] noch gibt es keine Theorie der Gesellschaft, die die Stellung des Proletariats umreißt; noch gibt es kein proletarisches Klassenbewußtsein, und die lyrische Dichtform ist nur der Durchbruch einer vorläufig individuell gestalteten Protesthaltung. Es gibt weder ein Drama, in dem das Proletariat als ein Faktor der Geschichte sichtbar werden könnte, noch einen Roman, der als 'Inventar' der Gesellschaft die proletarische Klasse umschlösse (Löwenthal, 1990: 320).

Más allá de su preponderancia frente a la literatura de los líricos mencionados, la obra de Heine también está marcada por esta tendencia al subjetivismo; de ahí que haya señalado Lukács en estos términos la diferencia que media entre el proyecto novelístico balzaciano y la producción de Heine: "Balzac stellt die Selbstbewegung der Widersprüche in der Wirklichkeit selbst dar. Er gibt ein Bild von der realen Bewegung der Subjektivität, die Reduzierung der dichterischen Gestaltung der Wirklichkeit auf das lebendige und widerspruchsvolle Zusammenwirken der Widerspiegelung der Wirklichkeit im Kopfe des Dichters" (Lukács, 1951: 132). No es azaroso que Heine, a excepción de dos malogrados dramas juveniles, no haya llevado a término ningún proyecto dramático o novelístico. En qué medida era consciente el poeta de los condicionamientos histórico-sociales que influían en ese subjetivismo, es algo que podemos extraer de la caracterización, anteriormente mencionada por nosotros, según la cual el presente es un período esencialmente irónico y subjetivo.

La orientación subjetivista que distingue a los principales exponentes de la literatura alemana de la época se encuentra vinculada, pues, con la desatención hacia las condiciones históricas objetivas y con el voluntarismo que, tal como hemos visto, ha vituperado Büchner en la obra de la Joven Alemania¹¹. El déficit en el plano de la democratización —que entorpeció, en Alemania, el desarrollo de un público lector burgués sólido y estable— tenía que arrojar, a una intelectualidad politizada como la que representan los Jóvenes Alemanes, a un idealismo subjetivo dotado de trazos acusadamente voluntaristas; de ahí que, tal como señala Löwenthal, el punto fuerte del grupo se encuentre en "die Zeitdiagnose, das 'Inventarisieren' der Gesellschaft, auch der Protest über die Lage; aber das Vertrauen auf einen möglichen Sieg des Bürgertums, Gedanken über den möglichen Weg dahin und die Formung solchen Vertrauens und solcher Einsicht durch die dialektische Form des Dramas bleiben dieser Bewegung im allgemeinen versagt" (Löwenthal, 1990: 321). La relativa desatención hacia la dinámica histórica, la miopía frente a los procesos de largo alcance, explica, asimismo, esa unilateral concentración en los hechos y proble-

¹⁰ Podría señalarse, como objeción a la tesis de Löwenthal, la importancia de la producción dramática de Büchner; sin embargo, hay que tomar en consideración, no solo la posición aislada de dicho dramaturgo dentro de la literatura del *Vormärz*, sino también la consiguiente falta de influencia que tuvo su obra hasta finales del siglo XIX.

¹¹ Tal como indica Sagarra, en dicho grupo la literatura vale como sustituto para la carencia de vías de acceso a la vida pública: "In einem anderen Lande hätten diese Männer vielleicht ihre politischen Ziele verwirklichen können; sie wären dann möglicherweise niemals Schriftsteller geworden oder hätten wie Disraeli die Feder niedergelegt und Größeres bewirkt. In Deutschland ließen die unbefriedigenden politischen Zustände und die Starrheit der sozialen Verhältnisse ehrgeizigen jungen Männern wenig Spielraum zu ihrer Entfaltung. Der Beruf des Schriftstellers erschien ihnen als die einzige Möglichkeit, sich einen Namen zu machen" (Sagarra, 1972: 199).

mas del día que –en parte– está en la base de la falta de *excedente cultural*¹² alcanzado por la literatura del período; es decir, de la significación comparativamente menor que posee la literatura más representativa del *Vormärz* frente al período clásico precedente o al posterior realismo. Exagera Mehring cuando sostiene: “Man könnte sogar das Junge Deutschland aus der Geschichte der deutschen Literatur streichen, ohne ihren roten Faden zu verletzen: mit Ausnahme Gutzkows, der übrigens selbst das Junge Deutschland stets als eine polizeiliche Phantasmagorie denunziert hat” (Mehring, 1982: 349); pero sería no menos desacertado colocar a la Joven Alemania en pie de igualdad con el Clasicismo y el Romanticismo, o con el ulterior Realismo Poético. Es revelador que buena parte de la producción del *Vormärz* se encuentre apegada a las específicas circunstancias históricas en las que fue gestada, y revele una escasa capacidad de generalización. No en vano Herwegh ha identificado como diferencia esencial, entre la literatura de un Goethe y la contemporánea, el apartamiento de la segunda respecto del objetivismo clásico y la adopción de un exaltado partidismo:

Goethe war kalt, indifferent, er sympathisierte nur mit der Ewigkeit, nicht auch mit der Zeit, die ein integrierender Teil von jener ist. Und die Zeit forderte Sympathien. Nur wer ihr diese bewies, wurde von ihr auf den Schild gehoben. Wir haben die Opposition gegen *Goethe* auf ein sehr bescheidenes Maß zurückgeführt; wir sind uns bewußt, hinter der reinen Schönheit seiner Produktionen noch unendlich zurück zu sein – und dennoch haben wir gewonnen. Statt der Höfe ist das Volk der Mäcenat seiner Talente geworden (Herwegh, 1988: 341).

La propagación que, a lo largo del *Vormärz*, poseen la “literatura de tendencia” [Tendenzliteratur] y la “literatura operativa” [operative Literatur] –las cuales han funcionado, al decir de Peter Stein, como “ästhetisches Gegenmodell zu einem romantischen Kunstbegriff spätestens seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts” (Stein, 1998: 485)– confirma estas consideraciones. La teoría literaria y artística del *Vormärz* está signada, como puede verse, por una búsqueda –idealista, voluntarista– de publicidad [Öffentlichkeit], en momentos en que no están dadas las condiciones históricas para el surgimiento de una tal publicidad. Puede verse en qué medida la contradictoria disposición de los escritores del período (y, ante todo, de los miembros de la Joven Alemania) se encuentra en abierto contraste con el concepto de literatura vigente durante el período clásico; tal como indica Peter Stein:

Es war die Eigenart der klassisch-romantischen Literaturentwicklung in Deutschland, eine Kunst doktrin zur Geltung gebracht zu haben, die in einem gegenüber der westeuropäischen literarischen Kultur besonderen Maße ‘reine’ Kunst von Trivalliteratur trennte. Sie schloß zugleich damit Operativität als ‘trivial’ bzw. als ‘literarischen Sansculottismus’ (Goethe) vom Kunstcharakter aus, respektive, hob Operativität in einem von reiner Kunst beförderten Ideal von Humanität, einer ästhetischen Erziehung zur Politik (Moralität), so auf, daß gesellschaftliche Wirksamkeit sub specie aeternitatis letztlich vertagt war. Wo Ästhetizität qua Kunstform schon als operativ galt, konnte auf direktere gesellschaftliche Wirksamkeit bedachte Operativität als Kunstform nur schwer bestehen. Stand diese Kunst, wie insbesondere für die deutsche Romantik charakteristisch, ‘mit dem Rücken zum Publikum’, so stand sie auch mit dem Rücken zum Markt. Doch noch diese Abkehr hatte eine politische, der radikalen Autonomieforderung entgegenwirkende Kraft, deren operative Qualität erst im Vormärz und unter dessen spezifischen Bedingungen entbunden werden konnte (Stein, 1996: 83).

¹² La categoría de excedente cultural [kultureller Überschuß] es empleada por Ernst Bloch para designar la capacidad de determinadas obras artísticas y literarias para rebasar el contexto sociohistórico en que fueron gestadas, y apelar a públicos geográfica, histórica y culturalmente disímiles.

3. Empirismo y disolución de la estética normativa. La poética de la escuela neohegeliana

Los rasgos hasta aquí esbozados ayudan a justificar la orientación que asumió la teoría literaria alemana luego del cierre del “período artístico”. En figuras transicionales pueden verse ya signos de abandono de las perspectivas teóricas dominantes durante el *Kunstperiode*; así, en Grillparzer, cuya obra, más allá de las ocasionales remisiones a las estéticas de Lessing, Kant o Bouterwek, se destaca, al decir de Welck, por “una profunda aversión por cualquier sistema, teoría, dogma o norma prescriptiva. No puede creer en las doctrinas historicistas, con su continuidad, evolución, creación colectiva y ‘espíritu nacional’, por lo cual defiende denodadamente la función del azar y del genio feliz” (Welck, 1959: III, 250-251). Es propio del relativo empirismo del escritor austríaco el empeño en erigir una oposición entre la especulación científico-filosófica y la sensibilidad estética: “Was dem *empfindenden* Menschen wahr ist, ist poetisch wahr, und was dem *denkenden* Menschen wahr ist, ist philosophisch wahr” (Grillparzer, 1902: XIV, 144). De ahí que Grillparzer se encarnice al comentar los efectos que posee, sobre la teoría literaria, la propensión germánica a la abstracción filosófica: “Was den Deutschen vor allem fehlt, ist der Kunstsinn. Dieser besteht darin, den Gedanken im Bilde zu genießen. Die Deutschen gehen aber auf den Gedanken los, ohne sich um das Bild viel zu bekümmern. Diese Geistesverfassung gehört der Wissenschaft an, zerstört aber die Kunst” (Grillparzer, 1902: XIV, 144). Una disposición semejante lo lleva, ocasionalmente, a rechazar toda teorización sobre la literatura y del arte; así, al considerar el *Briefwechsel über das Trauerspiel*:

Um recht überzeugt zu werden, wie mißlich es mit dem Theoretisieren über Poesie aussehe und was für schiefe Resultate selbst scharfsinnige Männer herausbringen, braucht man nur jene Briefe Lessings an Mendelssohn zu lesen, wo sie beide über den Zweck und die Idee der Tragödie streiten. Wenn das am grünen Holz geschieht –. Der Teufel alle Theorien! (Grillparzer, 1902: XIV, 174).

Grillparzer insiste sobre la necesidad de orientar la crítica dramática desde un punto de vista *práctico*, y sobre la conveniencia de que el crítico del drama sea, al mismo tiempo, un dramaturgo consumado. Ulrich Fülleborn ha indicado que “Grillparzers dramaturgische Grundsätze und Überlegungen [...] schließen nicht zu einem System zusammen, da Grillparzer sich zu dem Gegenstand, der seinen Lebensinhalt ausmachte, weniger als Theoretiker denn als Praktiker verhielt” (Fülleborn, 1981: 1). El poeta austríaco cree que sus virtudes como crítico son idénticas a las de la vieja Austria y contrapuestas a la abstracción germánica: sentido común, sentido artístico [Kunstsinn], moderación; “Aunque le falte capacidad analítica y especulativa, quedará como valioso testimonio del artista que lucha por defender ante sí mismo sus procedimientos y que expresa sus pretensiones, sencillamente, su sentir acerca de las obras artísticas” (Welck, 1959: III, 254). Estas posiciones anuncian ya, en términos generales, al Gustav Freytag de *Die Technik des Dramas* (1863).

La línea hegemónica en la teoría y crítica del *Vormärz* se desarrolló en el sentido de una profundización de las tendencias insinuadas en Grillparzer, ante todo en cuanto al apartamiento de las teorizacio-

nes más ambiciosas y la concentración en aspectos literarios específicos y vinculados con las problemáticas del día. Estas son características que también se perciben en la historiografía literaria del período; así, en Wolfgang Menzel —uno de los más conocidos y encarnizados enemigos de Börne y de la Joven Alemania—, cuyo tratado *Die deutsche Literatur* (1828) se encuentra en exceso atravesado por las polémicas contemporáneas; no menos que la crítica difundida en las publicaciones periódicas, la historia de Menzel se aproxima demasiado a las deficiencias habituales en la literatura de *Tendenzliteratur*. Así, en *Die deutsche Literatur* se condena a Goethe, no por razones estéticas, sino por su falta de compromiso nacional en tiempos de las luchas alemanas contra Napoleón; desde el otro extremo del espectro ideológico, Menzel coincide con Börne y los Jóvenes Alemanes en fundar su condena de la obra goetheana en las actitudes *políticas* del escritor. Aunque en una medida menor, también Georg Gervinus (1805-1871) incurre en simplificaciones análogas en su *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835-1842), donde condena al Romanticismo y elogia tan solo a los escritores de orientación clasicista (Lessing, Goethe, Schiller, Forster); al margen de la evaluación positiva de la crítica de Gervinus¹³, Wellek señala que “lo que daña [...] a Gervinus en cuanto crítico —como a tantos de sus compatriotas de entonces— es el sentido de contemporaneidad, la fidelidad a su propio tiempo” (Wellek, 1959: III, 288).

Mehring ha escrito: “Nicht die Jungdeutschen haben die deutsche Literatur von der romantischen Seuche geheilt, sondern die Junghegelianer. Hinter diesen waren die Regierungen denn auch ganz anders her als hinter den Jungdeutschen” (Mehring, 1982: 350). Sin embargo, la orientación idealista y el empeño en modificar la sociedad “desde arriba” son un atributo que no caracteriza solo a los Jóvenes Alemanes, sino también, y en una medida acaso mayor, a los neohegelianos. La consolidación del neohegelianismo se inició a finales de la década de 1820; pero, a partir de la muerte de Hegel, cuyo sistema se había vuelto hegemónico en las universidades alemanas durante las primeras décadas del siglo XIX, se inició el proceso que Marx y Engels describen como descomposición del Espíritu absoluto:

Nach Erlöschen des letzten Lebensfunken traten die verschiedenen Bestandteile dieses caput mortuum in Dekomposition, gingen neue Verbindungen ein und bildeten neue Substanzen. Die philosophischen Industriellen, die bisher von der Exploitation des absoluten Geistes gelebt hatten, warfen sich jetzt auf die neuen Verbindungen. Jeder betrieb den Verschleiß des ihm zugefallenen Anteils mit möglichster Emsigkeit (Marx/Engels: 1956: III, 17).

Las polémicas suscitadas luego de la publicación de *Das Leben Jesu* (1835-1836), de David Strauß, contribuyeron a precipitar las divisiones dentro de la escuela hegeliana, que —de acuerdo con la distinción instituida por Strauß— se escindió entre una derecha y una izquierda. La primera (es decir, el partido de los *viejos hegelianos* [Althegeleaner]) comprendía a filósofos de escasa significación, y se inclinaba hacia una posición políticamente conservadora y a la justificación de la doctrina eclesiástica; una tendencia

¹³ “A mi juicio, su *Historia* no es solo la mejor historia de la literatura alemana anterior a Hettner y Scherer, sino la mejor que existe en cualquier idioma y antes de Taine y De Sanctis. En cuanto a la erudición positiva, arte de narrar, talento expositivo y caracterizador, y a coherencia, lucidez y básica verdad del esquema general, supera claramente a las obras de Warton, Hallam, E. Giudici y Ticknor, e incluso a las de Villemain, Ampère y Nisard” (Wellek, 1959: III, 281).

más moderada dentro de esta misma línea incluía a figuras como las de Eduard Gans (1798-1839) o Karl Rosenkranz (1805-1879). Más relevante para la evolución filosófica ulterior ha sido el aporte de los neohegelianos de izquierda; a esta escuela pertenecían, además del ya mencionado Strauß, los hermanos Bruno y Edgar Bauer, y Arnold Ruge, el editor de los principales órganos publicísticos de esta tendencia: los *Hallische Jahrbücher* (1838) y los *Deutsche Jahrbücher* (1841). Los neohegelianos sostenían que el núcleo de la doctrina de Hegel no reside en el *sistema*, sino en el *método dialéctico*, el cual revela la necesidad de transformar la realidad existente; en cuanto esta se torna irracional, surge la necesidad de una revolución que altere el estado de las cosas y abra el camino para la irrupción de lo nuevo. Solo que esta revolución únicamente debía producirse *en el plano del pensamiento*.

El exacerbado idealismo del movimiento neohegeliano —inconsecuente con las exaltadas consignas de activismo político— tenía que revelarse como insuficiente, y en su lugar surgieron sistemas de pensamiento empeñados en llevar adelante en forma más consistente la superación del idealismo. Resulta comprensible el efecto transformador que ejerció, sobre la intelectualidad radical de Alemania, la aparición de los grandes tratados de Feuerbach; en particular, *Das Wesen des Christentums* (1841), con su propuesta de disolver la religión en antropología, y de retrotraer todas las representaciones religiosas a sus bases mundanas. Marx y Engels recibieron con entusiasmo las propuestas feuerbachianas, más allá de que (tal como se infiere de las *Thesen über Feuerbach*) advirtieron en ellas una cierta desatención hacia la praxis humana, concebida en cuanto actividad social y materialmente creadora. Un paso más allá que Feuerbach, en la superación del idealismo, puede verse en las primeras producciones de Marx; el autor de la disertación acerca de la *Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie* (1840-1841) se remonta a la filosofía de la antigüedad tardía para encontrar en ella una clave que le permita interpretar un fenómeno contemporáneo, a saber: el proceso de descomposición del sistema hegeliano. Advierte que es preciso trascender tanto el conservadurismo de Hegel, cuanto la creencia de los neohegelianos en la potestad soberana del Espíritu crítico; de ahí que, más allá de la simpatía que expresa por el epicureísmo, el joven Marx reconozca en él una disposición escapista, una tendencia a buscar la felicidad fuera del contacto con el mundo tangible. Es posible ver aquí, en germen, la posterior filosofía de la praxis; sobre todo cuando se sostiene que la consecuencia de la alienación respecto del mundo en la que se halla la consciencia crítica, debe ser un “volver filosófico el mundo”, a la vez que un “volver mundana la filosofía” (Marx, 1956: 40, 328); de este doble proceso se deriva una escisión entre la *filosofía positiva*, que se propone suplir las carencias del pensamiento filosófico en forma inmanente, reduciendo la consciencia hacia su propia interioridad, y el *partido liberal*, cuya intención es anudar lazos con el mundo, orientar la filosofía hacia la realidad externa. El autor de la disertación solo reconoce en el partido liberal progresos auténticos, y asocia al otro bando con una actitud desatinada e infructuosa.

Los aportes del neohegelianismo en el campo de la teoría y la crítica literarias pueden verse, no solo en la labor publicística aplicada al análisis político y teológico, sino también en una serie de reflexiones

acerca de la función de la literatura y del escritor que presenta puntos de contacto con la *Weltanschauung* de la Joven Alemania; así, por ejemplo, Arnold Ruge señalaba (rebasando las limitaciones de los puntos de vista de Börne) que la literatura no se limita a ser espejo de la época, sino que, más aun, es un medio que permite anticipar utópicamente el futuro; el escritor es un *novarum rerum studiosus*, y en este sentido puede decirse que es un legítimo revolucionario. Las simpatías de Ruge se dirigen hacia los escritores y pensadores de la ilustración y el clasicismo alemanes —Lessing, Kant, el Schiller de las *Ästhetische Briefe*—; la bestia negra contra la cual arremete en forma asidua y tenaz es el Romanticismo, en el que encuentra una síntesis de misticismo religioso, conservadurismo político y subjetivismo estético. Las concepciones de Ruge oscilan entre un historicismo radical y una fe en aquella astucia gracias a la cual —según Hegel— la razón realiza sus fines por encima de las provisionales contingencias y los designios personales de los hombres concretos. En palabras de Wellek, Ruge “es un historicista que solo cree en la verdad histórica; pero, ilógicamente, es también un alma utópica para quien el curso de la historia está agitado por la marea irresistible del futuro, y el progreso inevitable, fatal, representa la razón de una época” (Wellek, 1959: III, 313-314).

La evolución del joven Engels —cuya actividad intelectual se inicia en el campo de la crítica literaria— ofrece una imagen cabal del modo en que se desarrolló la poética alemana en el pasaje del *Vormärz* al *Gründerzeit*. Los comienzos de la crítica engelsiana se encuentran marcados por el ascendiente de la Joven Alemania; el joven Engels concibe una admiración por Karl Gutzkow que no se circunscribe a la producción literaria, y que se extiende hasta abarcar el modelo de intelectual encarnado en el escritor alemán. Es bajo los auspicios de Gutzkow —y en el periódico que este dirigía, el *Telegraph für Deutschland*— que Engels inicia, a los diecinueve años, su actividad literaria con las *Briefe aus dem Wuppertal* (1839)¹⁴, una serie de comentarios satíricos acerca de la vida religiosa e intelectual en Barmen-Elberfeld, localidad de la que procedía, precisamente, el futuro líder comunista. Los juicios formulados en la correspondencia y en los artículos de crítica literaria escritos durante 1839, delatan el influjo de Gutzkow¹⁵; más aun: Engels declara su voluntad de sumarse a la causa de la Joven Alemania, y cierra sus cartas con la signatura “Friedrich Engels, Junger Deutscher”. Pero a finales de ese año comienzan a mostrarse cambios apreciables en las concepciones del crítico. Incitado por la lectura del ensayo *Vergangenheit und Gegenwart* (1839), de Gutzkow, Engels desarrolla un creciente interés por la obra y la persona de Börne, que pasa a convertirse en su nuevo ídolo. En una carta del 8 de octubre de 1839, desarrolla un elogio de la prosa de Börne, en la que encuentra la más perfecta expresión del estilo moderno.

Der moderne Stil vereinigt alle Vorzüge des Stils in sich; gedrängene Kürze und Prägnanz, die mit *einem* Worte den Gegenstand trifft, abwechselndt mit der epischen, ruhigen Ausmalung; einfache Sprache, ab-

¹⁴ Las *Cartas* comenzaron a publicarse sin indicación del nombre del autor; luego, bajo el pseudónimo de Friedrich Oswald.

¹⁵ Así, los comentarios de Engels acerca de, por ejemplo, Karl Leberecht Immermann (1796-1840) o Karl Beck (1817-1879), coinciden puntualmente con los de Gutzkow. Cfr., sobre este punto, Demetz, 1959: 31-32.

wechselnd mit schimmernden Bildern und glänzenden Witzfunken, ein jugendlich kräftiger Ganymed, Rosen ums Haupt gewunden und das Geschoß in der Hand, das den Python schlug (Marx/Engels, 1967: II, 400).

El ensayo *Menzel der Franzosenfresser* (1836), de Börne, es presentado como “ohne Zweifel das beste, was wir in deutscher Prosa haben, sowohl was Stil als Kraft und Reichtum der Gedanken betrifft; es ist herrlich, wer es nicht kennt, der glaubt nicht, daß unsre Sprache solch eine Kraft besitze” (cit. en Demetz, 1959: 39). La sustitución de Gutzkow por Börne en cuanto modelo acarreó algunas consecuencias; al margen de sus compromisos éticos y políticos, Gutzkow era (aunque no sin oscilaciones) adverso a los designios de subordinar la literatura a la política; idea que, hasta el momento, había compartido Engels. La lectura de Börne condujo transitoriamente a Engels a concebir la obra literaria como simple herramienta para difundir los ideales republicanos. En *Die deutschen Volksbücher*, concluido hacia octubre de 1839, afirma que las obras correspondientes a este género tienen la misión de entretener y fascinar a sus lectores, pero que su fin esencial consiste en estimular el sentido moral del pueblo, despertar su conciencia de la libertad y alentar al amor a la patria. Entre las derivaciones del “culto de Börne” se encuentran, asimismo, una cierta desvalorización de Goethe y un ostensible desprecio hacia Heine.

Pero a la admiración por Börne se añade, poco después, el amplio interés despertado en Alemania por las discusiones en torno al legado hegeliano. Engels leyó *Das Leben Jesu* de Strauß, y ello no solo lo incitó a estudiar la obra de Hegel, sino también a informarse acerca de los debates entre los discípulos de izquierda y de derecha. No debe sorprender, en vista del radicalismo del joven Engels, que este se sintiera atraído por las posiciones sostenidas por Ruge y sus colaboradores en los *Hallische Jahrbücher*. La búsqueda de afinidades entre Börne y Hegel marca el siguiente estadio en la evolución de Engels; en un artículo sobre Ernst Moritz Arndt compuesto entre octubre y diciembre de 1840, sostiene que el objetivo central de la época es establecer una síntesis entre Hegel y Börne: “Der Mann der politischen Praxis ist Börne [...] Die Herrlichkeit der Tat ist von keinem so geschildert wie von Börne. Alles ist Leben, alles Kraft an ihm. Nur von *seinen* Schriften kann man sagen, daß sie *Taten* für die Freiheit sind [...] Neben Börne und ihm gegenüber stellte Hegel, der Mann des Gedankens, sein bereits fertiges System vor die Nation hin” (Marx/Engels, 1967: II, 473-474). La reconciliación entre Hegel y Börne representa, pues, la síntesis entre pensamiento y acción; en vista de tal propuesta integradora, resulta comprensible que Engels se apartara de sus anteriores devociones hacia la Joven Alemania; en “Moderne Polemik” (comienzos de 1840) aparece todavía una actitud comparativamente favorable hacia Gutzkow; pero en una reseña del *Richard Savage* publicada el 31 de julio del mismo año, da ya muestras de distanciamiento. En el curso de los próximos años se consumará la ruptura con la Joven Alemania; en “Alexander Jung, *Vorlesungen über die moderne Literatur der Deutschen*” (1842), Engels cuestiona a Jung por seguir cantando loas a la Joven Alemania en momentos en que “Das Junge Deutschland ist vorübergegangen, die junghegelsche Schule ist gekommen [...] Strauß, Feuerbach, Bauer, die *Jahrbücher* haben die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt” (Marx/Engels, 1967: 499). En el mismo artículo, Engels im-

pugna la determinación, asumida por Jung, de establecer afinidades entre los principios de la Joven Alemania y la filosofía hegeliana, y la enfrenta con su propia propuesta de síntesis entre Börne –“der einzige Mann in Deutschland zu seiner Zeit” (Marx/Engels, 1967: 504)– y Hegel.

4. Superación de la antítesis espiritualismo/sensualismo. Lo sublime en Marx

La literatura de los Jóvenes Alemanes se encuentra muy por debajo del nivel poético alcanzado por la Ilustración, el Clasicismo o el Romanticismo alemanes, del mismo modo en que la escuela neohegeliana no posee la trascendencia que –en el desarrollo que va de Kant a Hegel– había tenido el idealismo alemán. La Joven Alemania y el neohegelianismo de izquierda son importantes en cuanto fenómenos de transición, que coadyuvaron a derruir el edificio cultural anterior y a establecer las bases para las manifestaciones literarias y filosóficas más características de la segunda mitad del siglo XIX: respectivamente, el realismo y el materialismo, en sus múltiples vertientes. Las tendencias de desarrollo surgidas durante el *Vormärz* se profundizarán durante el *Gründerzeit*, ante todo, la expansión industrial y la unificación nacional gestados en un país todavía organizado, en lo básico, de un modo feudal, llevarán, en el plano político, a una profundización de las tendencias antidemocráticas y coercitivas, confirmando la creencia marxiana de “Deutschland wird sich daher eines Morgens auf dem Niveau des europäischen Verfalls befinden, bevor es jemals auf dem Niveau der europäischen Emanzipation gestanden hat. Man wird es einem Fetischdiener vergleichen können, der an den Krankheiten des Christentums siecht” (Marx/Engels, 1956: 1, 387). La influencia que han ejercido estos hechos sobre el plano ideológico se perciben en cuanto se considera el carácter hegemónico que en el desarrollo precedente había poseído el idealismo; las nuevas circunstancias económicas y políticas determinan que se produzca un viraje hacia el realismo: viraje que habrá de redundar tanto en corrientes progresistas que buscarán la emancipación individual y social frente a los yugos impuestos por la alienación moral-religiosa y por las condiciones político-sociales en que se apoyan aquellas, como en tendencias que propiciarán el pragmatismo e impugnarán los principios humanistas promovidos por el viejo liberalismo y el socialismo naciente. Ello explica que la *Weltanschauung* de la burguesía y, todavía más, de una gran burguesía desprovista de valores burgueses, se haya orientado a los hechos antes que a los valores, apoyándose en una ideología cada vez más afín al positivismo. En 1853, Ludwig August von Rochau acuña, en medio de una polémica contra los propulsores del *Vormärz*, el término que mejor define los manejos de Bismarck y de los sectores sociales que este representa: *Realpolitik*. Según Rochau “Nicht selten [ist] das schönste Ideal, für welches edle Seelen schwärmen, eine politische Nichtigkeit ersten Ranges: der ewige Friede zum Beispiel, die ‘Brüderlichkeit’ des bekannten demokratischen Wahlspruchs, die Gleichheit der Geschlechter, der Rassen [...]. An solchen Phantasiebildern [...] geht die Realpolitik mit Achselzucken vorüber” (cit. en Plumpe, 1996: 38). Podría objetarse que el principio político según el cual solo los fines importan y los medios carecen de validez no es una creación del siglo XIX alemán. Pero el sistema

de pensamiento que surge en el *Gründerzeit* no se basa solo en la prioridad de los fines, sino también en la persecución del éxito político como fin en sí mismo; según Rochau, “Die Staatskunst [...] ist die Kunst des Erfolgs, angewandt auf bestimmte staatliche Zwecke” (cit. en Plumpe, 1996: 37); aun si se acuerda si el arte de gobierno consiste en la búsqueda de determinados fines, podría preguntarse cuáles son esos fines en vista: “Der vernünftige Zweck der staatlichen Tätigkeit kann kein anderer sein, als die wirksame Behandlung der öffentlichen Verhältnisse, der politische Erfolg” (cit. en Plumpe, 1996: 37). Dicho de otro modo: el nuevo modo de hacer política —que encuentra a su exponente en Bismarck— busca la acumulación de poder con vistas a un fin, y ese fin es la acumulación de poder; convertida en fin en sí mismo, la política se ve desprovista de función social, en concordancia con la entronización de una gran burguesía que renuncia a toda productividad social para buscar tan solo el propio beneficio.

Pero si volvemos a ocuparnos del período preparatorio de estas tendencias emancipatorias o represivas, cabe indicar que, en el campo de la teoría literaria, la compleja y a menudo contradictoria combinación de idealismo voluntarista y de activismo político —más allá de las limitaciones ya señaladas— que dominó durante el *Vormärz*, ayudó a socavar los cimientos de las poéticas espiritualistas y a instalar nuevas concepciones de la obra de arte y de la producción y la recepción estéticas. Es característico que durante el *Vormärz* surjan precisamente las categorías de *espiritualismo* y *sensualismo*, y que sean acuñadas por Heine, uno de los más importantes y, en todo caso, el más influyente proclamador de la finalización del *Kunstperiode*. Pero también es sugestivo, no solo que se reduzca considerablemente la importancia —y la presencia— de lo sublime en las discusiones estéticas, en la medida en que teóricos y críticos ven en ella una expresión distintiva de la cuestionada tradición romántica. Con relación a dicha categoría, puede decirse que, durante los últimos años del período de la Restauración, lo sublime va perdiendo la centralidad que había llegado alcanzar durante el período clásico, o bien pasando a formar parte de una vulgata que, según veremos, fue intensamente promovida por los poderes vigentes, o bien integrándose a teorías epigonales que reiteran, de manera ecléctica, sin tanto rigor teórico u originalidad, las propuestas elaboradas por la tradición espiritualista: cf., por ejemplo, las ideas desarrolladas por Christian Hermann Weiße (1801-1866) en el *System der Ästhetik* (1830), continuadas en las *Vorlesungen* (publ. 1881 y ss.) por su discípulo Rudolf Hermann Lotze (1817-1881). Esta declinación de las reflexiones en torno a la *sublimitas* darán lugar, durante el *Gründerzeit*, a nuevas teorías que ya no admiten fácilmente ser analizadas a partir de la antítesis *sensualismo/espiritualismo* —son casos emblemáticos los de Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) y, ante todo, Friedrich Nietzsche (1844-1900)—.

Acabamos de decir que una de las expresiones de la disgregación de la *sublimitas* espiritualista es su vulgarización, su rebajamiento al nivel de una *doxa* promovida por el poder político. En la repulsa de los neohegelianos de izquierda hacia la estética romántica se encuentra implicado el hecho de que esta había llegado a convertirse, durante el *Vormärz*, en bastión ideológico de la reacción prusiana. Mijail Lifschitz señala, al respecto:

Zu dieser Zeit machte auch die Romantik selbst als politisch-ästhetische Doktrin eine charakteristische Evolution durch. Zu Beginn eine kleinbürgerliche Opposition zum aufgeklärten Absolutismus des achtzehnten Jahrhunderts, wurde sie in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine ideelle Stütze. Die Partei der romantischen Reaktion war nicht nur ein direkter Schutz des feudalen Grundbesitzes. Sie wandte sich auch an das Bürgertum, um ihm zu beweisen, daß die mittelalterlichen Stadt-Freiheiten um vieles dem wahren Geiste des bürgerlichen Eigentums näher seien als die Freiheit der Französischen Revolution (Lifschitz, 1960: 70)

A la luz de este estado de cosas deben entenderse las reflexiones estéticas del joven Marx, en las que ocupa un lugar importante la categoría de lo sublime. Las reflexiones marxianas en torno a la sublimidad van de la mano de una serie de consideraciones acerca de la filosofía y el arte antiguos; en la tesis doctoral, el análisis de cuestiones estéticas y, más específicamente, literarias ocupa un lugar significativo. A semejanza del propio Hegel y de los Jóvenes Hegelianos, Marx había decidido volcarse al estudio de la filosofía de la antigüedad tardía porque encontraba en ella correspondencias con el clima intelectual de la Alemania de su época. Después de Platón y Aristóteles, la filosofía griega se había desplazado de la teoría a la práctica —de la metafísica a la ética—; como aquellos dos filósofos, Hegel desarrolló el pensamiento especulativo hasta sus consecuencias últimas; de lo que se trata ahora es de descender desde el cielo de las reflexiones abstractas hasta la tierra de los hombres corpóreos y materialmente activos. De ahí que, tal como señala Praver, al plantear la relación de Epicuro con el politeísmo griego, Marx aluda veladamente a su propia relación con la religiosidad judeocristiana (Praver, 1978: 25). La disertación vincula a los más grandes exponentes de la filosofía, la literatura y el arte clásicos de Grecia con un mundo de relaciones relativamente sencillas y armónicas, que tenía que ser demolido inevitablemente por la evolución histórica. La noble sencillez y serena grandeza (Winckelmann) que se advertían en los personajes de Homero, en las figuras escultóricas de Fidias y Praxíteles o en la arquitectura de la Acrópolis tenían que desplomarse junto con el ideal de comunidad que las había sustentado, para ser sustituidos por la naturaleza desencantada y la religiosidad espiritualista que habrían de regir en la historia sucesiva. La prosaica realidad romana presenta ya los rasgos dominantes en el mundo cristiano: un mundo en el que los hombres se ven a sí mismos como átomos desprovistos de toda vinculación auténtica con sus semejantes; y en que el ideal del *citoyen* ha sido reemplazado por el más drástico individualismo. En lugar de la “serenidad teórica” [theoretische Ruhe] de los dioses griegos, tal como había sido plasmada por Homero y por el arte plástico de los griegos, encontramos ahora ese vigoroso dinamismo que ha hallado acaso su expresión en la poesía de Lucrecio (95-55 a. de C.); en un cuaderno en el que tomaba notas para la tesis, escribió Marx:

Lukrez ist der echt römische Heldendichter, denn er besingt die Substanz des römischen Geistes; statt der heitern, kräftigen, totalen Gestalten des Homer haben wir hier feste, undurchdringliche gewappnete helden, denen alle andern Qualitäten abgehn; der Krieg omnium contra omnes, die starre Form des Fürsichseins, einge entgötterte Natur und einen entwelteten Gott (Marx/Engels, 1967: I, 288-289).

En las limitaciones del epicureísmo en el que se apoya la poesía Lucrecio residen, al mismo tiempo, las causas de su grandeza: en efecto, el atomismo de Epicuro no es solo un exponente de la disolución del mundo antiguo, sino también una instigación para que la humanidad se libere de las cadenas impuestas

por la superstición religiosa; en Epicuro y Lucrecio resuena la acusación lanzada contra los dioses por Prometeo —en quien el autor de la disertación reconoce a “der vornehmste Heilige und Märtyrer im philosophischen Kalender” (Marx/Engels, 1955: 40, 263)—. En contraposición con el fatalismo postulado por Demócrito, la teoría epicúrea acerca de la declinación de los átomos reconoce un espacio para la libre, espontánea actividad subjetiva del ser humano.

Siguiendo esta línea de pensamiento, la obra del joven Marx despliega una continuación y, a la vez, una original tentativa de superación de la teoría hegeliana sobre lo sublime. Entre 1841 y 1842, Marx escribió, además de un *Traktat über die christliche Kunst*, los artículos *Über die religiöse Kunst* y *Über die Romantiker*. Estas obras no han sido conservadas; pero la orientación general del pensamiento estético marxiano durante el período puede, en parte, deducirse a partir de las anotaciones tomadas por el filósofo para la composición del *Traktat*, como también de dos estudios que fueron publicados en forma anónima, pero cuya autoría corresponde a Bruno Bauer y a Marx: *Die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum* (1841) y *Hegels Lehre über Religion und Kunst von den Standpunkte des Glaubens aus beurteilt* (1842). En los pasajes específicamente estéticos de ambos artículos (que, según Lifschitz, pertenecen a Marx)¹⁶, se recuperan las reflexiones de Hegel en torno a la religiosidad griega en cuanto *religión del arte*:

Nur in einer Religion sieht Hegel Menschlichkeit, Freiheit, Sittlichkeit und Individualität, — in der Religion, die eigentlich keine ist, in der Religion der Kunst, in welcher der Mensch sich selbst anbietet. Die wahre Religion, in der es mit Gott und mit dem Gottesdienst ernst ist, erscheint ihm als zu düster, der wahre Gott gilt ihm als ein mürrischer, finsterner und eifersüchtiger Tyrann und der Diener Gottes als ein selbstsüchtiger Sklave, der einem Fremden dient, um sich in den Nöten dieser Welt notdürftig am Leben zu erhalten (cit. en Lifschitz, 1960: 60).

En términos parecidos a los empleados por Hegel en sus escritos juveniles, Marx cuestiona la religiosidad judeocristiana porque ve en ella una herramienta del despotismo y una expresión cabal del individualismo burgués; si las religiones de las repúblicas antiguas eran religiones de la libertad, que encontraban su expresión estética en la perfecta delimitación del arte bello, la religión cristiana es la expresión de un mundo que ha perdido el enlace tanto con la naturaleza como con la sustancia comunitaria. Expresión de un estado de cosas semejante es un arte empeñado en implantar el temor en el ánimo de los hombres, y que halla su modo de manifestación más característico en lo feo [das Häßliche] o en la amorfa, ilimitada desmesura de lo sublime [das Erhabene]:

Jetzt verstehen wir auch das enorm Spöttische, was darin liegt, wenn er [Hegel] sagt: ‘die Kunst der Erhabenheit — d.h. die Kunst, welche in der angegebenen Weise den Einen zu Anschauung bringt — muß die heilige Kunst als solche, die ausschließlich heilige genannt werden’. Er will sagen die Anschauung von der praktischen Beziehung des Einen auf die Welt, diese Anschauung, die an sich selbst das Disparate, das Zerissene und Unwürdige selbst sei, die sei die echte heilige Kunst. Heilig sei die Kunst, wenn sie die Formen der Schönheit, Rhythmus und Harmonie zertrümmere und nur die egoistische Notdurft des einen zur Anschauung bringe. Nicht die Form, nicht die wahre Idealität des Inhalts mache die heilige Kunst, sondern

¹⁶ Cf. Lifschitz, 1960: 60.

nur das materielle Interesse, welches sich so wenig um die Form bekümmere, wie es uns gleich ist, in welcher Form das Brot gebacken ist, das wir essen (cit. en Lifschitz, 1960: 62)..

La degradación de las formas de lo bello a una materialidad grosera, mezquina remite a la esencial, afirmada por Hegel, entre el arte oriental y el cristiano: a semejanza de las manifestaciones artísticas *simbólicas*, el *arte romántico* se distingue por la imposibilidad de conceder a la idea una forma material perfecta y precisa. Si el arte clásico se encontraba regido por un ideal *cualitativo*, el romántico se caracteriza por lo *cuantitativo* e informe: de ahí, señala Marx, su propensión a lo sublime. En este contexto aparece una de las primeras reflexiones marxianas acerca del fetichismo; en el artículo de 1842, Marx explica que el carácter fetichista de la religiosidad cristiana se deriva de la adoración de la naturaleza material de los objetos, como también en la proyección, sobre estos, de las capacidades humanas: desprovisto de una auténtica sustancia comunitaria, el hombre se encuentra doblegado, en el mundo moderno, bajo la tiranía de las mercancías. Lifschitz ha señalado que, en la base de estas consideraciones (orientadas todavía por un ideal jacobino) acerca del arte clásico y el cristiano y, en particular, acerca de la relación entre este último y el simbolismo oriental, se halla otro elemento decisivo: la antipatía de Marx hacia la estética del Romanticismo. Cabe recordar que el orientalismo es propiedad característica de todo el Romanticismo europeo y, en particular, del alemán; como indica Lifschitz:

Das Quantitätsprinzip, das Streben nach dem sinnlich Erhabenen, die Verehrung des natürlichen Daseins der Dinge, das alles sind die Züge, mit denen die klassische deutsche Philosophie und besonders die Philosophie Hegels die ästhetische Weltanschauung des alten Orients wiedergab. In der offiziellen Romantik des preußischen Staates sah Marx, auf diese Weise, das Wiedererstehen asiatischen Geistes, das knabenhafte Hinwenden zur Kindheit der menschlichen Gesellschaft. Diese Analogie von Romantik und Orient ist die natürliche Folgerung aus der Marxschen Arbeit über die christliche Kunst (Lifschitz, 1960: 72).

La vinculación entre Romanticismo e idolatría de los objetos podrá parecer llamativa si se asocia la filosofía romántica del arte y de la vida con un idealismo ilimitado. Esta contradicción es, para Marx, solo aparente; recordemos que ya Hegel había señalado que el arte romántico es la expresión el desgarramiento entre una realidad profana, un mundo sin Dios relegado a la irracionalidad y carente, en sí, de sentido, y una espiritualidad desprovista de vinculaciones con lo mundano. Movido por un ánimo semejante, Marx considera que el exacerbado idealismo cristiano y romántico es el necesario complemento de una realidad degradada a la fetichista veneración de las mercancías.

Estas consideraciones en torno a la sublimidad se integran luego en la producción madura del filósofo: no solo en los escritos estéticos, sino también —y acaso en una medida aun mayor— en la propia crítica de la economía política. Ya hemos visto (cf. la sección 6 del capítulo VIII) que la obra marxiana describe el avance del capital en términos cotejables con la sublimidad analizada —y ponderada— por Kant. Pero corresponde completar aquella constatación señalando que, tal como indica Eagleton, en la obra de Marx conviven dos concepciones diversas de la sublimidad. Por un lado, existe una “mala” sublimidad, la cual reside “in the restless, overweening movement of capitalism itself, its relentless dissolution of forms and commingling of identities, its confounding of all specific qualities into one indeterminate, purely quantitative process” (Eagleton, 1991: 212). A propósito de las notas que tomó Marx

de la *Ästhetik oder Wissenschaft der Schönen* (1846-57), del crítico neohegeliano Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), con vistas a escribir un artículo sobre estética para una enciclopedia, Lifschitz señala:

Es ist nicht schwer, die Verbindung der ästhetischen Interessen mit der Ökonomie von Marx dort aufzudecken, wo er aus den Abschnitten über 'Erhabenes' alles exzerpiert, was auf den Charakter dieser Kategorie hinweist (im Erhabenen 'wird das Qualitative zum Quantitativen'), ferner auf die Tendenz der unendlichen Bewegung, auf das Streben nach dem Kolossalen, dem Hinausgehen aus den Schranken und die Zerstörung des 'Maßes' [...] Dieses Interesse am Erhabenen bei Marx ist natürlich nicht zufällig. Schon in den vorbereitenden Arbeiten zur Dissertation spricht er von der 'Dialektik des Maßes', der die Herrschaft des 'Maßlosen', des Widerstreites, das Unstimmige folgt" (Lifschitz, 1959: 132-133).

A esta "monstruosa sublimidad", que encuentra su expresión más conspicua en el dinero, se opone una "buena" sublimidad, vinculada con la visión del socialismo futuro, con una transformación social que "is unrepresentable by anything but itself, signified only in its 'absolute movement of becoming', and thus a kind of sublimity" (Eagleton, 1991: 214). Es sugestivo, a la luz de nuestros análisis de las teorías estéticas sensualistas, que Marx, en consonancia con estas, apunte a una fusión de las categorías de belleza y sublimidad; tal como indica Eagleton, en su análisis de la estética marxiana: "If Kant's beauty is too static, too harmoniously organic for Marx's political purposes, his sublime is too formless. The condition of communism could be envisaged only by some blending of the two – by a process which has all of the sublime's potentially infinite expansiveness, but which nevertheless carries its formal lay within itself" (Eagleton, 1991: 217). Es en relación con estas constataciones que podría decirse que en la filosofía marxiana se halla una síntesis y superación de la tradición sensualista precedente.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- Addison, *Essay on the Pleasures of the Imagination*. En: *The Spectator*. Edición de G. Gregory Smith. London: Dent & Sons ("Everyman"), 1933, 4 vv., 3: 56-96.
- Altenhofer, Norbert (ed.), *Dichter über ihre Dichtungen*. Band 8/I: Heinrich Heine. München: Heimeran, 1971.
- Baumgarten, A.G. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Ed. y trad. de K. Aschenbrenner y W.B. Holtner. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1954.
- , *Aesthetica*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1986.
- Bodmer, J.J., *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter* (1741). Frankfurt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- y Bretinger, J.J., *Critische Briefe*. Hildesheim: Olms, 1969.
- y Bretinger, J.J., *Der Mahler der Sitten*. 2 vv. Hildesheim, New York: Olms, 1972.
- Börne, Ludwig, *Gesammelte Schriften*. Vollständige Ausgabe in sechs Bänden. Nebst Anhang: Nachgelassene Schriften in zwei Bänden. Leipzig: Max Hesse, s/a
- Boileau-Despréaux, Nicolas, "Réflexions critiques sur quelques passages du Rheteur Longin, X-XII". En: *Dialogues, Réflexions critiques, Oeuvres diverses*. Ed. de C.-H. Boudhors. Paris: Les Belles Lettres, 1942: 160-185.
- , *Oeuvres*. Prefacio y notas de Georges Mongrédien. Paris: Garnier, 1943.
- Bretinger, J.J. *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von W. Bender. 2 vv. Stuttgart: Metzler, 1966.
- , *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740). Stuttgart: Metzler, 1967.
- Burke, E., *On Taste. On the Sublime and Beautiful. Reflections on the French Revolution*. New York: Collier & Son ("The Harvard Classics"), 1963.
- Corneille, P., *Théâtre*. Texte préfacé et annoté par Pierre Lièvre. Édition Complétée par Roger Caillois. Paris: Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1950.
- Curtius, Michael Conrad, *Abhandlung von dem Erhabenen in der Dichtkunst*. En: *Kritische Abhandlungen und Gedichte*. Hildesheim u.a.: Olms, 1989: 3-69.
- Diderot, D. *Lettre sur les sourds et les muets*. En: *Oeuvres Complètes*. 20 vv. Paris: J.L.J. Brière, 1821: II, 1-81.
- , *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot*. Publiés d'après les manuscrits confiés, en mourant, par l'auteur a Grimm. 2 vv. Paris: Garnier-Fournier, 1841.
- , *Le neveu de Rameau et oeuvres choisies*. Notice et annotations par A. Dupouy. Paris: Larousse, 1915.
- , *Oeuvres*. Ed. de André Billy. Paris: Bibliothèque de La Pleiade, 1946.
- , *Oeuvres Esthétiques*. Ed. de P. Vernière. Paris: Garnier, 1959.
- Goethe, J.W., *Werke. Berliner Ausgabe*. Hrsg. v. Aufbau/Siegfried Seidel: Poetische Werke [vv. 1-16]; Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen [vv. 17-22], Berlin: Aufbau, 1960 ss.
- , *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hrsg. v. Erich Trunz. München: dtv, 1998.
- y Schiller, F., *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hrsg. v. Hermann Dollinger. Stuttgart: Kröner, 1948.
- Grosse, Carl, *Über das Erhabene*. Mit einem Nachwort hrsg. von Carsten Zelle. 2., durchges. Auflage. St. Ingbert: Röhrig, 1997.
- Hegel, G.W.F., *Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe in 20 Bänden (ed. de H. Glockner). Stuttgart: Frommann, 1949 y ss.
- , *Ästhetik*. Hrsg. v. Friedrich Bassenge. Mit einer Einleitung v. Georg Lukács. 2 vv. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, 1955.
- , *Hegels theologische Jugendschriften nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin*. Hrsg. v. Hermann Nohl [Tübingen, 1906]. Frankfurt a.M.: Minerva, 1966.
- , *Werke in zwanzig Bänden*. Red.: Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.
- Heine, H., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Hrsg. von Mandred Windfuhr). Band 8/I: *Die Romantische Schule. Religion und Philosophie*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1979.
- Herder, J. G., *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Bernhard Suphan. 3., unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877. 33 vv. Hildesheim, etc: Olms-Weidmann, 1994.
- Hermann, Jost (ed.), *Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1966.
- (ed.), *Der deutsche Vormärz. Texte und Dokumente*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam, 1976.

- Herwegh, G., "Die Literatur im Jahre 1840". En: Killy, 1988: 340-343.
- Home, Henry (Lord Kames), *Elements of Criticism* (1762). London: Routledge, 1993.
- Kant, I., *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. En: *Werke in zwölf Bänden. II: Vorkritische Schriften bis 1768*. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968: 825-886.
- , *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner, 1990.
- Klopstock, *Von der heiligen Poesie*. En: *Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften; nebst den übrigen bis jetzt noch ungesammelten Abhandlungen, Gedichten, Briefen etc.* hrsg. von A. L. Back, Rector des Lyceums zu Eisenberg, und Dr. A.R.T. Spindler. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1830 [= *Sämtliche Werke*. Saur 6; 11 / 2397-2416; 5087]: IV, 83-104.
- , *Von der Sprache der Poesie*. En: *Ausgewählte Werke in 2 Bde.* Nachwort v. Friedrich G. Jünger. Hrsg. v. Karl Schleiden. München: Hanser, 1981: II, 1016-1026.
- Lessing, G.E., *Werke*. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert en colabor. con Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding y Jörg Schönert. 8 vv. München: Carl Hanser, 1970 ss.
- Marx K. y Engels, F., *Werke*. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. 43 vv. Berlin: Dietz-Verlag, 1956 ss.
- , *Über Kunst und Literatur*. Selección de Manfred Kliem. 2 vv. Berlin: Dietz, 1967.
- Mendelssohn, M., *Gesammelte Schriften* ("Jubiläumsausgabe"). V. 11: Briefwechsel I (1754-1762). Berlin: Akademie Verlag, 1932.
- , *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hrsg. v. Otto F. Best. 3^a ed. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Novalis, *Schriften*. Im Verein mit Richard Samuel hrsg. von Paul Kluckhohn. Nach den Handschriften ergänzte und neugeordnete Ausgabe. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1905.
- , *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. Paul Kluckhohn y Richard Samuel, 1. Band: 3., nach den Handschriften ergänzte, erw. und verb. Auflage, 2.-4. Band: 2., nach den Handschriften ergänzte, erw. und verb. Auflage. 4 vv. Stuttgart: Kohlhammer, 1960-1977.
- Pascal, B., *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*. Edición crítica establecida, anotada y prologada por Zacharie Tourneur. 2 vv. Paris: Cluny, 1942.
- Pyra, Immanuel Jacob, *Über das Erhabene. Mit einer Einleitung und einem Anhang mit Briefen Bodmers, Langes und Pyras*. Hrsg. von Carsten Zelle. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris: Peter Lang ("Trouvaillen. Editionen zur Literatur- und Kulturgeschichte"), 1991.
- Richter, Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. En: *Jean Paul. Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. von Norbert Miller, mit Nachworten von Walter Höllerer. München u.a.: Hanser, 1975, v. 9: 7-456.
- Rousseau, J.-J., *Oeuvres complètes de J.J. Rousseau. Avec des Notes Historiques*. 4 vv. Paris: Firmin Didot, 1883.
- Ruge, Arnold, "Heinrich Heine, charakterisiert nach seinen Schriften (Auswahl)". En: Killy, 1988: 333-340.
- Schelling, F.W.J., *Schellings Werke*. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hrsg. von Manfred Schröter. 12 vv. München: Beck, 1958.
- , *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 1960.
- Schiller, F., *Schillers Sämtliche Werke*. Säkular-Ausgabe in 16 Bänden. Stuttgart und Berlin: Cotta, 1905.
- , *Sämtliche Werke*. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1959.
- Schlegel, A.W., *Die Kunstlehre*. Stuttgart: Kohlhammer, 1963.
- , *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 2 vv. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1966.
- Schlegel, F., *Kritische Schriften*. Hrsg. v. Wolfdieterich Rasch. München: Hanser, 1956.
- , *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler. Unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 30 vv. München u.a.: Ferdinand Schöning / Zürich: Thomas Verlag, 1967.
- Schopenhauer, A., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden* [Der Text folgt der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher. Die editorischen Materialien besorgte Angelika Hübscher. Redaktion von Claudia Schölders, Fritz Senn und Gerd Haffmanns]. Zürich: Diogenes, 1977.
- Staël, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. 2 vv. Paris: Hachette, 1935.
- , *De l'Allemagne*. 2 vv. Paris: Flammarion, 1968.
- Sulzer, Johann Georg, "Erhaben". En: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Zweyter Theil. Neue vermehrte zweyte Auflage. Leipzig: Weidmannscher Buchhandlung, 1792 [Saur 25/11469-11474]: 97-114.
- Taine, H., *Histoire de la littérature, anglaise*. 5 vv. Paris: Hachette, 1911.

- , *Philosophie de l'art*. 2 vv. Paris: Hachette, 1906.
- Tieck, L., *Über das Erhabene*. Editado en: Zeydel, E. H., "Tieck's Essay *Über das Erhabene*". En: *PMLA* 50 (1935): 537-549.
- von Holtei, Karl (ed.), *Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten*. Hannover: Karl Rümpler, 1872 [Saur 8/3558-3559].
- Winckelmann, J.J., *Ausgewählte Schriften und Briefe*. Wiesbaden: Dieterch, 1948.
- , *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

Bibliografía

- AAVV, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Présenté par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Avec la collaboration d'Anne-Marie Lang. Paris: Seuil, 1978.
- Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.
- Adam, A., *Histoire de la Littérature Française au XVIIe. Siècle*. Tome III: L'Apogée du Siècle. Paris: del Duca, 1974.
- Adler, H., "Ästhetische und anästhetische Wissenschaft. Kants Herder-Kritik als Dokument moderner Paradigmenkonkurrenz". En: *DVjs* 68 (1994): 66-76.
- Adorno, T.W., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. 20 vv. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Alcalde, R., "Tres clases sobre retórica". En: *Estudios Críticos de poética y política*. Bs.As: Ediciones Sitio, 1996: 64-92.
- Althusser, L., *Pour Marx*. Paris: Maspero, 1965.
- Ashfield, A. / de Bolla, P., *The sublime. a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. Cambridge: Cambridge U.P., 1996.
- Auerbach, E. *Introduction aux Études de Philologie Romane*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1949.
- Ayrault, R., *La Genèse du Romantisme Allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*. 4 vv. Paris: Aubier, 1961.
- Balzer, Bernd, "Liberales und radikaldemokratische Literatur". En: *Zmegac*, 1979: II, 277-335.
- Bäumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- Barnard, F., "Geschichtsbewußtsein and Public Thinking. Rousseau and Herder". En: *DVjs* 66 (1992): 31-47.
- Barthes, R., *L'ancienne rhétorique*. En: *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985: 85-166.
- Begemann, C., "Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äusseren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts". En: *DVjs* 84 (marzo de 1984): 74-110.
- , *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987.
- Behler, E., *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt, 1966.
- Belaval, Y., "Au Siècle des Lumières: L'Esthétique". En: Queneau, R. (ed.), *Histoire des littératures 3. Littératures françaises, connexes et marginales (Encyclopédie de la Pléiade)*. Paris: Gallimard, 1958: 641-660.
- , *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1973.
- Bénichou, P., *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Benot, Y., *Diderot: del ateísmo al anticolonialismo*. Trad. de Sergio Fernández Bravo. México: Siglo XXI, 1973.
- Benz, R., *Die Zeit der deutschen Klassik. Kultur des achtzehnten Jahrhunderts 1750-1800*. Stuttgart: Reclam, 1953.
- Berlin, I., "Herder and the Enlightenment". En: *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*. London: The Hogarth Press, 1976: 145-216.
- Binder, W., "Schillers Demetrius". En: *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*. Zürich, etc.: Atlantis, 1976: 169-200.
- Böckmann:, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1949.
- Bodmer, M., "Johann Jakob Bodmer (1698-1783)". En: Korrodi, E., *Geisteserbe der Schweiz. Vom grossen Haller bis zur Gegenwart*. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch, 1943, 173-6.
- Böhler, M. J., "Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik". En: *PMLA* 87 (1972): 182-191.
- Bohrer, K.H., "Nach der Natur. Ansicht einer Moderne jenseits der Utopie". En: *Mercur* 41 (1987): 631-645.

- , "Am Ende des Erhabenen. Niedergang und Renaissance einer Kategorie". En: *Merkur* 487/8 (sept./oct. de 1989): 736-750.
- Boissier, G., *Tacite*. Paris: Hachette, 1903.
- Bollenbeck, G., *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Borchmeyer, D., *Weimarer Klassik*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994.
- Bosse, H., "Herder (1744-1803)". En: *Turk*, 1979: 78-91.
- Bradley, A.C., "Hegel's theory of tragedy". En: *Oxford Lectures on Poetry*. London: Macmillan & Co., 1917: 69-95.
- Braitmaier, F., *Geschichte der Poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*. Zwei Teile in einem Band. Hildesheim, New York: Olms, 1972.
- Breuer, D., "Retórica de escuela en el siglo XIX". En: Schanze, H. (ed.), *Retórica*. Trad. de Angel Rodríguez de Francis Bs. As.: Alfa, 1976: 129-175.
- Breymayer, R., "Pietistische Rhetorik als eloquentia nov-antiqua. Mit besonderer Berücksichtigung Gottfried Polypkarp Müllers (1684-1747)". En: Kopperschmidt, 1991: 127-137.
- Brinkmann, R., "Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen". En: *DVjs* 32 (1958): 344-371.
- Brunetière, F., *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*. Tome second: *Le dix-septième siècle*. Paris: Delagrave, 1921.
- Bühler, Ch., *Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem*. Göttingen: Phaidon, 1959.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- , *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. 2. Aufl. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1990.
- Cassirer, E., "Die Methodik des Idealismus in Schillers Philosophischen Schriften". En: *Idee und Gestalt. Goethe / Schiller / Hölderlin / Kleist. Fünf Aufsätze*. Berlin: Bruno Cassirer, 1921: 77-108.
- Caygill, H., *Art of Judgment*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Ciardo, M., "La libertà dello Spirito secondo il suo esclusivo aspetto di esteticità o primato dell'arte (Schelling)". En: *Filosofia dell'Arte e Filosofia come Totalità (Dall'Estetica alla Storia)*. Bari: Laterza, 1953: 60-97.
- Courtine, J.-F., "Tragédie et Sublimité. L'interprétation spéculative de l'Oedipe Roi au seuil de l'idéalisme allemand". En: Nancy, 1988: 211-136.
- Crüger, J., "Einleitung". En: Crüger, J. (ed.), *Johann Christoph Gottsched und die Schweizer*. Berlin und Stuttgart: Spemann ("Deutsche National-Literatur - Historische Critische Ausgabe"), 1882: I-C.
- Curtius, L., "Johann Joachim Winckelmann 1717-1768". En: *Torso. Verstreute und nachgelassene Schriften*. Stuttgart: Deutsche Verlag, 1957: 131-144.
- Dahlstrom, D., "The Taste for Tragedy: The Briefwechsel of Bodmer and Calepio". En: *DVjs* 59 (1985): 206-223.
- de Man, P., "Hegel on the sublime". En: Krupnick, Mark (ed.), *Displacement: Derrida and after*. Bloomington: Indiana U.P., 1983: 139-153.
- Danzel, Theodor Wilhelm, *Gottsched und seine Zeit (1848)*. Hildesheim u.a.: Olms, 1970.
- Demetz, P., *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1959.
- Derrida, J., *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1993.
- Dilthey, W., *Von deutscher Dichtung und Musik*. Berlin: Teubner, 1933.
- Dockhorn, K., "Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte". En: Kopperschmidt, 1991: 37-59.
- Düsing, W., "Die Tragödientheorie des späten Herder". En: Sauder, G. (Hg.), *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*. Hamburg: Felix Meiner, 1987: 238-250.
- Eagleton, T., "A small history of rhetorics". En: *Walter Benjamin or, towards a revolutionary criticism*. London: Verso, 1981: 101-113.
- , *Literary Theory: an Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- , *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- , *Heathcliff and the Great Hunger*. London, New York: Verso, 1995.
- Eichner, H., "The Supposed Influence of Schiller's *Über naive und sentimentalische Dichtung* on F. Schlegel's *Über das Studium der Griechischen Poesie*". En: *GR XXX* (1955): 260-4.
- Feger, H., "Schiller ästhetische Suche nach einem Grund. Zur Divergenz der Rolle der Einbildungskraft bei Kant und bei Schiller". En: *DVjs* 69 (1995): 28-70.
- Ferry, L., *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris: Grasset, 1990.
- Finsen, H.C., "Evidenz und Wirkung im ästhetischen Werk Baumgartens. Texttheorie zwischen Philosophie und Rhetorik". En: *DVjs* 96 (1996): 198-212.

- Fink, G.L., "Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive". En: Sauder, G. (ed.), *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*. Hamburg: Felix Meiner, 1987: 156-176.
- Fischer, K., *Schiller als Philosoph*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1868.
- Fletcher, A., "Thematic Effects": Ambivalence, the Sublime and the Picturesque". En: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca and London: Cornell UP, 1970 ("Cornell Paperbacks"): pp. 220-278.
- Florescu, V., *La Rhétorique et la Néorhétorique. Genèse - Évolution - Perspectives*. Traducción del rumano de Melania Munteanu. Paris: Les Belles Lettres ("Collection d'Études Anciennes"), 1982.
- Fontenay, E. de, *Diderot ou le matérialisme enchanté*. Paris: Livre de Poche, 1984.
- Funk, H., *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*. Berlin: Agora, 1983.
- Furbank, P.N., *Denis Diderot: Biografía Crítica*. Trad. de Ma. Teresa La Valle. Barcelona: Emecé, 1994.
- France, P., *Rhetoric and Truth in France*, Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Funck-Brentano, F., *L'ancien régime*. Paris: Arthème Fayard, 1926.
- Galle, Roland, "Hegels Dramentheorie und ihre Wirkung". En: Hinck, Walter (ed.), *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel, 1980: 259-272.
- George, D.E.R., *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München: Beck, 1972.
- Gilbert, K.E. y Kuhn, H., *A History of Esthetics*. New York: Macmillan, 1939.
- Godel, R., "'Eine unendliche Menge dunkeler Vorstellungen'. Zur Widerständigkeit von Empfindungen und Vorurteilen in der deutschen Spätaufklärung". En: *DVjs* 76 (2002): 542-576.
- Goldmann, L., *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955.
- , *Introduction à la philosophie de Kant*. Paris: Gallimard ("Idées"), 1967.
- Grand, P., *La Suisse et l'Allemagne dans leurs rapports littéraires au XVIIIe. siècle*. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Clermont pour l'obtention du grade du Docteur de l'Université de Clermont - Mention Lettres. Clermont: Clermont-Ferrand, 1939.
- Grimm, R. (ed.), *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*. 3., verb. Auflage. 2 vv. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980.
- Grimminger, R., *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*. Mit einer Einleitung zur Taschenbuchausgabe. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1990.
- Guthke, K.S., "Das bürgerliche Drama des 18. und 19. Jahrhunderts". En: Hinck, W. (ed.), *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel, 1980: 76-92.
- Habermas, J., *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 2., durchgesehene Auflage. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1965.
- Hausonville, Comte de, *Mme de Staël et Allemagne*. Paris: Calmann-Lévy, s/a.
- Haym, R., *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*. 2 vv. Berlin: Gaertners, 1877 y 1885.
- , *Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Fünfte Auflage. Besorgt von Oskar Walzel. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1928.
- Hazard, P., *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*. 2 vv. Paris: Gallimard, 1961.
- Heiner, H.-J., *Das Ganzheitsdenken Friedrich Schlegels. Wissenssoziologische Deutung einer Denkform*. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Hettner, H., *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts in drei Theilen. Dritter Theil; Zweites Buch: Das Zeitalter Friedrichs des Grossen*. Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1862.
- Higonnet, P., "Cultural Upheaval and Class Formation during the French Revolution". En: Fehér, F. (de.), *The French Revolution and the Birth of Modernity*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: Univ. of California Press, 1990: 69-102.
- Hömberg, W., "Literarisch-publizistische Strategien der Jungdeutschen". En: Glaser, H. A. (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. v. 6: Vormärz, Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848. Reinbek: Rowohlt, 1985: 83-98.
- Homann, R., *Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller*. München: Fink, 1977.
- Horkheimer, M., "Egoismus und Freiheitsbewegung". En: *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*. Frankfurt a.M. und Hamburg: Fischer, 1970: 95-161.
- Hummel, A., "Curtius". En: Killy, 1992: II, 499.
- Hyppolite, J., *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*. 2 vv. Paris: Aubier-Montaigne, 1946.
- Irmscher, H.D., "Aus Herders Nachlaß". En: *Euphorion* 54 (1960): 281-294.
- , "Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders". En: *DVjs* 55 (1981): 64-97.

- Ishagpou, Y., "Avant-propos" de Goldmann, L., *Lukács et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie*. Fragments posthumes établis et présentés par Youssef Ishagpou. Paris: Denoël/Gonthier, 1973: 5-56.
- Jäger, M., *Kommentierende Einführung in Baumgartens 'Aesthetica'. Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Hildesheim, New York: Olms, 1980.
- Jähnig, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*. 2 vv. Pfullingen: Neske, 1966.
- Jalley, M., "Kant, Hegel et l'Éthique". En: d'Hont, Jacques (ed.), *Hegel et le siècle des Lumières*. Paris: PUF, 1974: 149-167.
- Jameson, F., *Marxism and Form. Towards a Dialectical Criticism*. Princeton: Princeton U.P., 1971.
- , *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke U.P., 1991.
- Jauß, H. R., "Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'". En: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970: 67-105.
- Jung, W., *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius, 1995.
- , *Kleine Geschichte der Poetik*. Hamburg: Junius, 1997.
- Kaufmann, W., *Tragedia y Filosofía*. Traducc. de Salvador Oliva. Barcelona, etc: Seix Barral, 1978.
- Kantzenbach, Friedrich Wilhelm, *Johann Gottfried Herder in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1970.
- Kennedy, W., *The Art of Rhetoric in the Roman World*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1972.
- Kerlake, L., *Essays on the sublime: analyses of French writings on the sublime from Boileau to La Harpe*. Bern, etc.: Peter Lang, 2000.
- Killy, W. (ed.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 vv. München: Bertelsmann, 1992.
- et al. (eds.), *Die Deutsche Literatur vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. 19. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse*. Hrsg. von Benno von Wisse. München: dtv, 1988
- Knox, Israel, *The aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*. London: Thames and Hudson, 1958.
- Kofler, L., *Zur Geschichte der bürgerliche Gesellschaft*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971.
- Kojève, A., *Introduction à la lecture de Hegel*. 2^a ed. Paris: Gallimard, 1968.
- Köpke, R., *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. Leipzig: Brockhaus, 1855, 2 Bde [Saur 45/19946-19947].
- Koopmann, Helmut y Lauster, Martina (eds.), *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive I. Öffentlichkeit und nationale Identität*. Bielefeld: Aisthesis, 1996.
- Kopperschmidt, J. (ed.), *Rhetorik. II Band: Wirkungsgeschichte der Rhetorik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- Korff, H.A., *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der Klassisch-Romantischen Literaturgeschichte*. I. Teil Leipzig: J.J. Weber, 1923
- , *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der Klassisch-Romantischen Literaturgeschichte*. III Teil Romantik: Frühromantik. Zweite Auflage. Leipzig: Hirzel, 1949.
- , *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der Klassisch-Romantischen Literaturgeschichte*. IV. Teil: Hochromantik. Leipzig: Köhler und Amelang, 1953.
- Köster, U., "Biedermeierzeit". En: Killy, 1992: XIII, 102-109.
- Krummacher, H.-H., "Friedrich Gottlieb Klopstock". En: von Wiese, 1977: 190-209.
- Kulenkampff, J., "A lógica kantiana do jouízo estético e o significado metafísico do belo da natureza". En: Rohden, V. (coord.), *200 anos da 'Crítica da Faculdade do Juízo de Kant*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991: 9-23.
- Küster, B., *Transzendente Einbildungskraft und ästhetische Phantasie. Zum Verhältnis von philosophischem Idealismus und Romantik*. Athenäum ("Forum Academicum"), 1979.
- Laumailé, S., "Le sublime au XVIIIe. siècle". En: *XVIIIe. Siècle* 188 (juillet-septembre 1995): 381-388.
- Lanson, G., *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1909.
- Larthomas, J.-P., *De Shaftesbury à Kant*. Paris: Didier Érudition, 1985.
- Lehmann, J., "Schelling (1775-1854)". En: Turk, 1979: 151-166.
- Lentricchia, F., *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Leppmann, W., *Winckelmann. Eine Biographie*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Propyläen, 1971.
- Litman, T. A., *Le Sublime en France (1660-1714)*. Paris: Nizet, 1971.
- Löwenthal, L., *Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Lukács, G., *Goethe und seine Zeit*. Bern: Francke, 1947.
- , *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. Berlin: Aufbau, 1948.
- , *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Aufbau, 1951.
- , "Hegels Ästhetik". En: Hegel, 1955: II, 587-624.

- , *Die Zerstörung der Vernunft*. Neuwied: Luchterhand, 1962.
- , *Neuere deutsche Literatur*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1964.
- , *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971 [1971a].
- , *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied u.a.: Luchterhand, 1971 [1971b].
- , *Der junge Hegel. Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie*. 2 vv. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.
- , *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 vv. Berlin, etc.: Aufbau, 1981.
- , *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Hrsg. von Frank Benseler. Übersetzung von Dénes Zalán. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1981 [1981b].
- , *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* Hrsg. von László Sziklai. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- Linn, M.-L., "A.G. Baumgartens 'Aesthetica' und die antike Rhetorik". En: *DVjs* 41 (1967): 424-443.
- Lifschitz, M., *Karl Marx und die Ästhetik*. Dresden: Verlag der Kunst, 1960.
- Lyotard, J.-F., "Adorno come diavolo". En: *Intensitäten*. Berlin: Merve, 1978: 35-58.
- , *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.
- , "L'intérêt du sublime", En: Nancy, 1988: 149-178 [1988b].
- , *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Galilée, 1991.
- Macherey, P., "Une imaginaire cosmopolite: la pensée littéraire de Mme de Staël". En: *A quoi pense la littérature?* Paris: PUF, 1990: 17-36.
- MacIntyre, A., *After Virtue: a Study in Moral Theory*. London: Notre Dame, 1981.
- Macksey, R., "Longinus Reconsidered". En: *MLN* 108 (1993): 913-934.
- Marcuse, H., *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. London: Abacus, 1973.
- Markwardt, B., *Geschichte der deutschen Poetik*. 4 vv. Zweite, unveränderte Auflage. Berlin: De Gruyter, 1970.
- Martini, F., "Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang". En: *Grimm*, I: 123-156.
- Martino, A., *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*. I: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780). Aus dem Italienischen von Wolfgang Proß. Tübingen: Niemeyer, 1972.
- Matuschek, S., "Winckelmänner der Poesie. Herders und Friedrich Schlegels Anknüpfung an die Geschichte der Kunst des Altertums". En: *DVjs* 77 (2003): 548-563.
- Mathy, D., "Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen". En: *Pries*, 1989: 143-160.
- Mehring, F., *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preussischen Despotismus und der klassischen Literatur*. Berlin: Dietz Verlag, 1953.
- , *Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Werth*. Berlin: Dietz, 1982.
- Meyer, R., "Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers". En: Bürger, Christa; Bürger, Peter; Schulte-Sasse, Jochen, *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, 39-82.
- Michel, A., "De Gerhard Vossius au P. Bernard Lamy: Rhétorique et Cartésianisme au XVIIe. Siècle". En: AAVV, *Ars Rhetorica. Antica et Nuova*. Genova: Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia Classica e Medievale (Università di Genova), 1983: 117-138.
- Michelsen, P., "Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai". En: *DVjs* 40 (1966): 548-566.
- Minder, R., *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck (1773-1853)*. Thèse principale pour le Doctorat des Lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Paris: Belles Lettres, 1936.
- Monk, S. H., *The sublime in XVIII-century England*. New York: The Modern Language Association of America, 1935.
- Montargis, F., *L'Esthétique de Schiller*. Paris: Félix Alcan, 1892.
- Momet, D., *Diderot*. Nouvelle édition mise à jour. Paris: Hatier, 1966.
- Nancy, J.-L., (ed.), *Du Sublime*. Paris: Belin ("L'Extrême Contemporain"), 1988.
- Nevers, K., "Immovable Objects, Irresistible Forces: The Sublime and the Technological in the Eighteenth-Century". En: *Eighteenth-Century Life* 19/1 (1995): 18-38.
- Nivelle, A., *Les théories esthétiques en Allemagne. De Baumgarten à Kant*. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- , *Frühromantische Dichtungstheorie*. Berlin: De Gruyter, 1970.
- Parra, L., "La obra de arte en la teoría estética de Kant". En: Sobrevilla, D. (comp.), *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*. Actas del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera Crítica. Lima: Instituto Goethe, 1991, pp. 235-253.
- Peña Aguado, M. I., *Ästhetik des Erhabenen (Burke, Kant, Adorno, Lyotard)*. Wien: Passagen, 1994.
- Perelman, C., "La naissance de la nouvelle rhétorique". En: AAVV, *Ars Rhetorica. Antica e Nuova*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1983: 9-22.

- Pfotenhauer, H., "Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. Ein Kommentar". En: *Il Confronto Letterario* 23 (maggio 1995): 23-40.
- Pöggeler, O., "Hegel und die griechische Tragödie". En: *Hegel-Studien* 1 (1964) [Heidelberger Hegel-Tage 1962: Vorträge und Dokumente. Hrsg. von Hans-Georg Gadamer]: 285-305.
- Potts, A., *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- Prawer, S.S., *Karl Marx and World Literature*. Oxford, etc.: Oxford U.P., 1978.
- Pries, C. (ed.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*. Weinheim: Acta Humaniora, 1989.
- Profitlich, U. (ed.), *Tragödientheorie. Texte und Kommentare von Barock bis zur Gegenwart*. en colaboración con P.-A. Alt, K.-H. Hartmann, M. Schulte y M.-Ch. Wilm. Hamburg: Rowohlt, 1999.
- Pumpe, G., "Einleitung". En: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit: 1848-1890*. [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, v. 5]. München: dtv, 1998: 17-83.
- Ranum, Orest, *Les parisiens du XVIIe. siècle*. Paris: Colin, 1973.
- Rehm, W., "Einleitung". En: Winckelmann, 1948.
- , "Schiller und das Barockdrama". En: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*. München: Leo Lehnen, 1951: 62-100.
- Reinhardt, H., "Die Wege der Freiheit. Schillers *Wallenstein*-Trilogie und die Idee des Erhabenen". En: Wittkowski, Wolfgang (ed.), *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Tübingen: Niemeyer, 1982: 252-269.
- Rippmann, I., "Ludwig Börne". En: Killy, 1992: II, 83-86
- Russel, D.A., *Criticism in Antiquity*. London: Duckworth, 1981.
- Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer und die Wilden Jahre der Philosophie*. Wien: Carl Hanser, 1987.
- Sagarra, E., *Tradition und Revolution. Deutsche Literatur und Gesellschaft: 1830 bis 1890*. München: List, 1972.
- Sauder, G., *Empfindsamkeit*. Band I: Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart: Metzler, 1974.
- Sautermeister, G. y Schmid, U. (eds), *Zwischen Revolution und Restauration: 1815-1848* [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, v. 5]. München: dtv, 1998.
- Schanze, H., *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*. Nürnberg: Hans Carl, 1966.
- Schmid, U., "Einleitung". En: Behrens, W.W. et al., *Der Literarische Vormärz*. München: List, 1973: 11-34.
- Schmidt, H.-M., *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten)*. München: Wilhelm Fink, 1982.
- Schmidt, P., "Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons". En: Grimm, 1980: 223-242.
- Schmitz, H.-G., *Die Glücklichen und die Unglücklichen. Politische Eudämonologie, ästhetischer Staat und erhabene Kunst im Werk Friedrich Schillers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.
- Schneider, Roland, "Im Schatten der Restauration: Das literarische 'Biedermeier'". En: Zmegac, 1979: 231-276.
- Schneider, Robert, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. 2ª edición revisada. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Schulz, G.-M., *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Segal, Ch. P., "HUPSIOUS and the problem of cultural decline in the *De Sublimitate*". En: *HSPH* 64 (1959): 121-146.
- Siegrist, Ch., "Phasen der Aufklärung von der Didaktik bis zur Gefühlskultur". En: Zmegac, 1979: I, 58-174.
- Sobrevilla, D., *Repensando la tradición occidental. Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica*. Lima: Amaru, 1986.
- , "La estética de Kant". En: Sobrevilla, 1986: 1-110 [1986a].
- , "La Filosofía del Arte de Schelling". En: Sobrevilla, 1986: 127-195 [1986b].
- Solms, F., *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990.
- Sperber, H., "Der Einfluss des Pietismus auf die Sprache des 18. Jahrhunderts". En: *DVjs* 8 (1930): 497-515.
- Spitzer, L., "The Style of Diderot". En: *Linguistics and Literary History: Essays in Style*. New Jersey: Princeton, 1949: 135-191.
- Staiger, E., *Friedrich Schiller*. Zürich: Atlantis, 1967.
- Starobinski, J., 1789. *Les emblèmes de la raison*. Paris: Flammarion, 1979.
- , "L'accent de la vérité". En: AAVV, *Diderot et le Théâtre*, Paris: Comédie-Française, 1984: 9-26.
- Stegmann, A., *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*. 2 vv. Paris: Colin, 1968.
- Stein, K.H. von, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*. 2ª reproducción reprográfica de la edición de Stuttgart, 1886. Hildesheim, etc.: Olms, 1995.

- Stein, P., "Operative Literatur". En: Sautermeister & Schmid, 1998: 485-504.
- , "Zum Verhältnis von Literatur und Öffentlichkeit bis zum deutschen Vormärz. Oder: Wie schlüssig ist Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* für die Literaturgeschichte?". En: Koopmann, H. y Lauster, M. (eds.), *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive*. Bielefeld: Aisthesis, 1996: 55-84.
- Steinecke, Hartmut, *Literaturkritik des Jungen Deutschland*. Entwicklungen - Tendenzen - Texte. Berlin: Erich Schmidt, 1982.
- Sullivan, J.P., *The Satyricon of Petronius: A literary Study*. London: Faber & Faber, 1968.
- Szondi, P., "Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung". En: *Euphorion* 66 (1972): 174-206.
- , *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiel im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.
- , *Poetik und Geschichtsphilosophie I-II*. 2 vv. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Tacitus, *Germania*. Ed. Eugen Fehle; zweite, verbesserte Auflage. München: Lehmann, 1935.
- Tocqueville, A. de, *L'ancien régime et la Révolution*. Paris: Gallimard, 1967.
- Todorov, T., *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1982.
- Tonelli, G., *Kant, dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica*. Torino: Memorie dell'Accademia della Scienze di Torino, 1955.
- Toggenburger, K., *Die Werkstatt der deutschen Klassik. Goethes und Schillers Diskussion des künstlerischen Schaffens*. Zürich: Atlantis (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte), 1948.
- Torbruegge, M. K., "Johann Heinrich Füssli und 'Bodmer-Longinus'. Das Wunderbare und das Erhabene". En: *DVjs* 46 (1972): 161-185.
- Trilling, L., "Manners, Morals, and the Novel". En: Scholes, R. (ed.), *Approaches to the novel. Materials for a Poetics*. San Francisco: Chandler, 1961: 231-246.
- , *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1972.
- Turk, H. (ed.), *Klassiker der Literaturtheorie*. München: Beck, 1979.
- , "Hegel (1770-1831)". En: Turk, 1979: 122-132.
- Ueding, G., Steinbrink, B., *Grundriss der Rhetorik. Geschichte - Technik - Methode*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Uelings, H., *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Vickers, B., *In defence of Rhetoric*. Oxford, New York: Oxford U.P., 1988.
- Viëtor, K., "Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur". En: *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Bern: Francke, 1952: 234-266.
- Volkelt, J., *Arthur Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, sein Glaube*. Stuttgart: Frommann, 1900.
- Voßler, K., *Frankreichs Kultur und Sprache. Geschichte der französischen Schriftsprache von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Carl Winter, 1929.
- Walzel, O., "Einleitung" a *August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. In Auswahl hrsg. von Dr. Oskar F. Walzel (Kürschners Dt. Nat. Lit., Bd.143). Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, s/a: I-LXXV.
- Wellek, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. vv. I-III. Trad. de J.C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos, 1959 y ss.
- Wegmann, N. y M., "Herders *Reisejournal*. Ein Datenbankreport". En: *DVjs* 71 (1984): 397-420.
- Wellbery, D. E., *Lessing's Laokoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Wentzlaff-Eggebert, F.-W., *Schillers Weg zu Goethe*. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: de Gruyter, 1963.
- Wiese, B. von, *Friedrich Schiller*. Stuttgart: Metzler, 1959.
- (ed.), *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 1977.
- Wilamowitz-Möllendorf, U., *Die griechische Literatur des Altertums*. En: Wilamowitz et al., *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache*. Berlin und Leipzig: Teubner, 1905: 1-236.
- Williams, R., *Culture and Society (1780-1950)*. London: Chatto & Windus, 1960.
- , *Keywords. A vocabulary of culture and society*. London: Fontana, 1984.
- Wölfel, K., "Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing". En: Grimm, 1980: I, 56-122.
- Wood, T., *The word 'Sublime' and its context (1650-1760)*. The Hague, Paris: Mouton, 1972.
- Wulf, Wulf, *Junges Deutschland. Texte - Kontexte, Abbildungen, Kommentar*. München, Wien: Hanser, 1978.
- Zelle, C., *'Angenehmer Grauen'. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg: Phaidon, 1987.
- , "Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitingen". En: Pries (ed.), 1989: 55-75.

—, "Einleitung". En: Pyra, 1991: 7-36.

—, *Die Doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, etc.: Metzler, 1995.

Zeman, H., "Freidrichs von Hagedorn, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Johann Peter Uz, Johann Nikolaus Götz". En: von Wiese, 1977: 131-146.

Zmegac, Viktor (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. 4 vv. Königstein: Athenäum, 1979.

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

CDU: 830.09

DM: TEORÍA LITERARIA

RT: ALEMANIA

Siglo XVIII

Siglo XIX