

*THE ORIGINS OF FRIEDRICH SCHLEGEL'S
ROMANTIC THOUGHT*

MARÍA VERÓNICA GALFIONE*

Abstract: *In this article, I aim to demonstrate that some ideas that are frequently attributed to the romantic thought of Friedrich Schlegel have already been sketched in the Studium-Aufsatz. First, I put in evidence the difficulties contained in the historical-philosophical perspective that Schlegel presented in that text. Secondly, I analyze the way in which the concepts of criticism and fragmentary work are introduced there. I argue that these ideas anticipate an aesthetic conception that diverges from the historical-philosophical guidelines in the Studium-Aufsatz, and it also establishes an inherent connection between absolute and singular works of art.*

KEYWORDS: SCHLEGEL; CRITICISM; ROMANTICISM; CLASSICISM; FRAGMENT.

Reception: 14/11/14

Acceptance: 23/03/15

* Universidad Nacional de Córdoba/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), veronicagalfione@yahoo.com.ar

LOS ORÍGENES DEL PENSAMIENTO ROMÁNTICO DE FRIEDRICH SCHLEGEL

MARÍA VERÓNICA GALFIONE*

Resumen: En este artículo intento demostrar que ya en el *Studium-Aufsatz* se encuentran esbozadas algunas ideas que con frecuencia se atribuyen al periodo romántico del pensamiento de Schlegel. En primer lugar, muestro las dificultades contenidas en la perspectiva histórico-filosófica que presenta Schlegel en ese texto. En segundo lugar, analizo el modo en que son empleados allí los conceptos de crítica y de obra de carácter fragmentario. Sostengo que estas ideas anticipan una concepción estética que se aparta de los lineamientos histórico-filosóficos del *Studium-Aufsatz* y que se caracteriza por establecer una conexión inmanente entre el absoluto y las obras de arte singulares.

PALABRAS CLAVE: SCHLEGEL; CRÍTICA; ROMANTICISMO; CLASICISMO; FRAGMENTO.

Recibido: 14/11/14
Aceptado: 23/03/15

* Universidad Nacional de Córdoba/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), veronicagalfione@yahoo.com.ar

INTRODUCCIÓN

En este artículo analizo algunas de las estrategias argumentativas con las cuales Friedrich Schlegel intentó superar las limitaciones del subjetivismo del arte moderno. Este problema fue tratado en su ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega (Studium-Aufsatz)*, escrito en 1795, pero publicado recién hacia 1797. Aquí se contraponen la poesía moderna con la antigua, en función de la dependencia de aquélla con respecto a intereses de carácter subjetivo. A diferencia de la poesía antigua, determinada por su estricta *conformidad a fin* y que se presentaba, en tal sentido, como una totalidad de carácter orgánico, en la poesía moderna las leyes de la apariencia estética quedaban subordinadas a las necesidades expresivas del autor. Por este motivo, Schlegel denominaba *objetiva* a la primera, mientras que reservaba el nombre de *poesía interesante* para la segunda; aquélla aspiraba a la belleza, ésta se limitaba a expresar la subjetividad del artista y, de este modo, a tensionar el ánimo del espectador (Schlegel, 1962: 215).

Como se observa, Schlegel establecía así una jerarquía entre las dos configuraciones poéticas mencionadas. Desde su perspectiva, la incapacidad de la poesía moderna para producir una satisfacción completa desde el punto de vista estético se desprendía de su dependencia con respecto a las intenciones del poeta, pues introducía una tensión entre el elemento sensible y el formal o, dicho en otros términos, entre el momento particular y el momento universal. En este sentido, la poesía moderna no lograba presentarse como una verdadera totalidad. En cambio, si la poesía antigua satisfacía las máximas exigencias estéticas era porque contenía en sí misma sus propias condiciones de posibilidad. En tanto organización de carácter autónomo, es decir, en tanto autoorganización, ella hacía posible la sensibilización concreta de lo abstracto y general. Por ello, Schlegel le atribuía un carácter absoluto, pues el agrado que deparaba se fundaba en su propia incondicionalidad. Por el contrario, el efecto estético de la poesía moderna derivaba de elementos ajenos a la esfera de la representación, por este motivo, dichas formas poéticas gozaban de un valor estético meramente relativo.

Frente a este problema, Schlegel desarrolló, en primer lugar, una perspectiva histórico-filosófica que debía demostrar el carácter necesario, aunque transitorio, de la *poesía interesante*. Entendía que, tras la crisis del paradigma mimético, la única manera de legitimar la belleza artística consistía en remitirla a la incondicionalidad de la propia apariencia estética.¹ Ésta debía presentarse como una totalidad de carácter

¹ Estas afirmaciones acerca del carácter absoluto de la poesía antigua tenían connotaciones que iban más allá del terreno estético. Por cierto, remitir la belleza artística a la incondicionalidad de la apariencia

absoluto, esto es, su resolución no dependiera de elementos que remitieran más allá del ámbito de la representación. No obstante, esta concepción chocaba con las características de la poesía moderna, pues no parecía posible concebir a esta última sino por medio de la referencia a las intenciones del poeta o a sus efectos sobre el ánimo del espectador. Por este motivo, Schlegel se vio obligado a desarrollar una perspectiva histórico-filosófica que le permitía interpretar la poesía moderna como un momento en el marco de un proceso que se hallaba orientado a restablecer el carácter incondicionado de la poesía antigua. Desde esta perspectiva, el subjetivismo de la poesía moderna debía ser entendido como el resultado de su aspiración a una mediación reflexiva de las formas paradigmáticas del arte antiguo. En este sentido, la apariencia muerta o *mecánica* del arte moderno dejaba de presentarse como un síntoma de la dependencia del mismo respecto de un principio subjetivo, para remitir al carácter insuficiente de la propia mediación subjetiva. Sin embargo, a partir de esta caracterización, la exigencia de una potenciación infinita de los procedimientos reflexivos quedaba determinada como un rasgo constitutivo de la estructura interna del arte moderno, pues, en función de su aspiración a una clarificación absoluta de la representación artística, resultaba necesario que la reflexión acerca de ésta fuese tematizada por una nueva instancia reflexiva que debía ser tematizada, a su vez, en un nivel reflexivo superior.

Probablemente por este motivo convivía con el proyecto histórico-filosófico del ensayo una segunda perspectiva que tomaba distancia de los presupuestos idealistas que impregnaban la filosofía de la historia schlegeliana.² Como se verá al final del trabajo, esta perspectiva se encontraba ligada a los conceptos de *crítica* y de *obra de arte de carácter fragmentario*, Schlegel le atribuía a la primera la capacidad para poner de manifiesto la existencia de una conexión inmanente entre el absoluto y las obras de arte fragmentarias o, dicho en otros términos, para tornar visible la propia incondicionalidad

estética permitía eludir la crisis estética a la que había dado lugar el derrumbe del paradigma mimético. No obstante, la referencia al carácter absoluto de la representación artística también se presentaba como un interesante recurso a la hora de superar —o al menos de compensar— la crisis que había producido el proceso moderno de temporalización. De hecho, sólo la obra de arte, en tanto totalidad de carácter autónomo o autofundante, parecía ofrecer un refugio seguro frente a la generalización de la contingencia que este proceso había traído aparejado. Véase Ostermann, 2002.

² Esta lectura se opondría a la interpretación de Schlegel que desarrollan autores como Hans-Robert Jauss (1970) o Karl Heinz Bohrer (1989).

de las formas fragmentarias.³ La crítica debía movilizar el componente reflexivo constitutivo del arte fragmentario, con el fin de liberar a la obra de su contenido particular y exponer, de este modo, aquellas tendencias infinitas que se hallaban contenidas en la estructura interna de la misma.

LO INTERESANTE Y LO OBJETIVO

En el *Studium-Aufsatz*, Schlegel describía a la poesía antigua como poesía de carácter objetivo. Asimismo, proyectaba sobre la obra de arte aquellos rasgos que Immanuel Kant le había atribuido al juicio estético de lo bello.⁴ Schlegel sostenía que la poesía objetiva no conocía “ningún interés” ni tenía “ninguna pretensión de realidad” (1962: 211); ella era “libre juego sin un objetivo determinado” (1962: 241). La poesía objetiva, agregaba Schlegel, no se hallaba atada a la realidad, sino a las leyes de “la posibilidad interna”. Ella “no ten[ía] permitido contradecirse a sí misma y deb[ía] coincidir plenamente consigo misma”. De forma similar a Karl Philipp Moritz, Schlegel señalaba que la poesía objetiva era “completamente carente de fines y, sin embargo, conforme a fin de una manera incondicional” (1962: 291).

La poesía moderna, en cambio, se encontraba signada por la falta de autonomía, esto es, era dependiente con respecto a un interés de carácter filosófico. En términos estético-efectuales, esto suponía que el entendimiento asumía un papel preponderante sobre las demás facultades cognitivas. De este modo, lo *interesante* era aquello que no placía en la apariencia y por sí mismo, sino más allá de ella y en función de un “interés en la realidad del ideal” (1962: 211) que introducía la subjetividad del artista:

Es interesante todo individuo original que tenga una cantidad más grande de contenido intelectual o de energía poética. Un contenido más grande, digo de manera intencional, pues se trata de una cantidad más grande que la que ya posee el individuo

3 En este sentido, el *Studium-Aufsatz* anticiparía algunas de las ideas que Walter Benjamin (1991) le atribuiría al Schlegel del periodo de *Athenäum*.

4 Al igual que Schiller, Schlegel no era fiel a Kant en este punto. Para el primero el desinterés remitía al orden subjetivo-transcendental, para el segundo refiere a una característica constitutiva de las propias obras de arte del mundo antiguo. De esta forma, Schlegel hacía coincidir el desinterés con la objetividad, pues lo que caracterizaba a una obra de arte desinteresada era su falta de referencia a toda instancia subjetiva.

receptor. Lo interesante exige una receptividad individual, incluso a veces un estado de ánimo momentáneo de la misma. (Schlegel, 1962: 252)

A diferencia de lo que sucedía en el caso de la poesía de carácter objetivo, donde la expresión de las intenciones del poeta y el estado de ánimo del receptor quedaban subordinados a la configuración del todo, en la poesía moderna alcanzaban preeminencia los rasgos individuales y los intereses personales. El arte moderno, según Schlegel, “ni siquiera tiene pretensiones de objetividad [...] su ideal es lo interesante, es decir, la fuerza estética subjetiva” (1962: 208).

Sin embargo, Schlegel no se conformaba con establecer los rasgos distintivos de la poesía antigua y la moderna, sino que avanzaba hasta justificarlos en términos histórico-filosóficos. Valiéndose de categorías provenientes de la perspectiva trascendental de Johann Gottlieb Fichte, Schlegel derivaba la distinción entre una poesía objetiva y otra de carácter interesante a partir del tipo de articulación que se establecía en cada época entre los principios constitutivos del espíritu humano, esto es, entre la naturaleza o el no-yo, por una parte, y la libertad o el yo, por otra. De esta manera, Schlegel establecía la existencia de dos posibles ciclos formativos,⁵ pues, o bien era posible que el puntapié inicial fuera dado por el no-yo, y nos encontrábamos entonces con una formación de carácter natural; o bien, que lo hiciera el principio de la libertad, y en ese caso teníamos una formación de tipo artificial (1962: 230).

Una vez establecida esta distinción filosófica, Schlegel explicaba la organicidad de las formas poéticas del mundo antiguo por medio de la remisión de las mismas a la primacía de la naturaleza sobre la acción productiva del yo, y hacía depender el carácter mecánico del arte moderno de la preponderancia de la acción subjetiva sobre el impulso de las fuerzas naturales. En el primer caso la naturaleza definía el sentido completo de la formación (1962: 230). El intelecto, decía Schlegel, “aun en medio de la mayor formación, no era aquí más que un ayudante e intérprete de la inclinación, mientras que el completo instinto compuesto era el legislador y guía absoluto de la formación” (1962: 230). De allí el carácter armónico y cerrado del ciclo formativo

5 Schlegel realizó una interpretación histórico-filosófica del planteamiento que proponía Fichte en la *Doctrina de la ciencia*. Para ello, tomó elementos de las *Lecciones acerca del destino del sabio*, en las cuales Fichte desarrolló una visión de la historia que, sobre la base de la autoafirmación del Yo, refutaba el escepticismo de Jean-Jacques Rousseau respecto de los efectos morales del progreso cultural (Fichte, 2002: 144).

del arte antiguo, pues el sentido y la demarcación de los límites del recorrido eran establecidos de manera natural. En el segundo caso, en cambio, la dirección suprema del espíritu se hallaba a cargo de la reflexión. Era el entendimiento, señalaba Schlegel, el que “gu[iaba] y dirig[ía] la fuerza ciega, determina[ba] su dirección, defin[ía] el ordenamiento de todo el conjunto y divid[ía] y enlaza[ba] las partes singulares según su arbitrio” (1962: 231). Como sostenía en otro texto de la época, el afán del entendimiento de convertirse en principio absoluto de determinación se hallaba en la base del estado de “mezquina confusión” que caracterizaba a las formas defectuosas del arte moderno (1962: 35, véase también 29). En este punto sucedía que, en su vuelta reflexiva sobre sí, el entendimiento se concentraba en las experiencias de carácter singular hasta que acaba por desentenderse de la totalidad. El entendimiento “perdía tanto de vista el todo que podía parecer incluso que al hombre le eran arrebatadas la medida y la escala de su vida” (1962: 35, véase también 244).

En este sentido, el *Studium-Aufsatz* enfatizaba la falta de objetividad de la poesía moderna, pero no condenaba al principio formativo de la reflexión. De hecho, desde el punto de vista de Schlegel, las deficiencias del arte moderno no debían ser remitidas a la distancia del mismo respecto de un modelo de carácter natural, como creía Johann Winckelmann, sino más bien al desarrollo insuficiente de las propias tendencias reflexivas. Esto significa que la historia del arte moderno se hallaba orientada a reproducir de manera reflexiva la totalidad de las configuraciones poéticas que habían sido creadas por la naturaleza durante el periodo del arte antiguo. Por este motivo, la causa determinante de la apariencia mecánica del mismo no podía encontrarse en la preponderancia de la subjetividad, sino en el carácter limitado de su desarrollo. En otras palabras, si el arte moderno asumía una importancia secundaria frente a las formas perfectas del arte antiguo era porque no había llegado aún a mediar de una manera completa los diferentes aspectos de la representación.

De esta forma, la salvación del arte moderno no debía buscarse en el pasado restableciendo un contenido de carácter sustancial, sino en el futuro y en la radicalización de los propios procedimientos reflexivos. Antes de incorporar contenidos prefigurados, debía esforzarse por reconocer, entonces, el carácter estético-inmanente de la totalidad de las formas y de los contenidos poéticos, para superar, de este modo, aquellas interpretaciones del pasado que entendían la creación artística como la representación o la

expresión de una instancia preexistente.⁶ Esta idea ya era afirmada por Schlegel en una carta de 1793, en la cual cuestionaba la conformidad de su hermano August con la crítica de los *Stürmer* al principio de la reflexión. Desde su punto de vista, no era posible lamentar la pérdida de una presunta poesía originaria por medio de la cual se habría expresado de manera inmediata la potencia productiva de una instancia de carácter natural. Como señalaba en esa carta, la superación de las falencias del arte moderno resultaba dependiente del máximo desarrollo de las fuerzas intelectuales de la humanidad:

[...] si ellos [artistas y jueces artísticos] se sienten tan tristes de tener ya algunos conceptos, entonces, no deben detenerse allí sino continuar por un camino lleno de espinas que conduce luego, sin embargo, de nuevo a la naturaleza. (Schlegel, 1987: 141)

EL VALOR ESTÉTICO PROVISIONAL DE LA POESÍA INTERESANTE

La actitud ambivalente de Schlegel respecto al arte moderno se refleja en el hecho de que, en vez de rechazar por completo la *poesía interesante*, le atribuyese un valor estético provisional. Según sostenía en las páginas iniciales del ensayo de 1797, “lo interesante solo t[enía] una validez provisional, como un gobierno despótico” (1962: 215). En este punto, son dos los elementos que resultan de interés. Por un lado, el hecho de que Schlegel enfatizara la idea de un valor *estético* de lo interesante y, por el otro, que lo comparase con una forma de gobierno que se hallaba en las antípodas de sus convicciones políticas, esto es, con un gobierno de características despóticas. Probablemente la referencia al valor estético de lo interesante estaba dirigida a criticar la perspectiva schilleriana acerca del arte moderno, pues, según Schlegel aquella hacía descansar el valor de la producción artística moderna en consideraciones

⁶ En este sentido se puede entender incluso la estética de Schiller. Ciertamente él ya no pensaba en la posibilidad de una imitación de la naturaleza, pero no concebía aún a la creación artística como “pura producción”, sino más bien como “desenvolvimiento sin obstáculos” de la propia subjetividad (Henrich, 1969: 130).

MARÍA VERÓNICA GALFIONE

extraestéticas. Contra Schiller, Schlegel cuestionaba el valor moral o cognitivo de la poesía interesante:

Ciertamente lo interesante también tiene de manera necesaria un *contenido* intelectual o moral. Sin embargo, dudo que tenga también un *valor*. Lo bueno debe ser hecho, lo verdadero debe ser reconocido, no representado y sentido. No tengo demasiada consideración por un conocimiento del hombre que sea extraído de Shakespeare, por una virtud que haya sido creada a partir de Heloisa. Se jactan demasiado aquellos que acumulan fundamentos para recomendar la poesía. (1962: 125)

No obstante, la provocación schlegeliana no sólo consistía en cuestionar aquellos principios a partir de los cuales Schiller había procurado demostrar la superioridad del arte moderno frente a las formas artísticas del mundo antiguo;⁷ pues además de hacerlo, el joven filósofo remitía la relevancia *estética* de la poesía interesante a sus propias insuficiencias *estéticas*. Puede decirse que todo el valor estético de esta última se derivaba de su capacidad para radicalizar las tensiones que se establecían entre los elementos de la representación poética. Según Schlegel, ésta procuraba dotar a la apariencia sensible de un valor estético incondicional por medio de la referencia de la misma a un principio de carácter subjetivo. Sin embargo, la exterioridad de esta referencia respecto a la propia apariencia estética producía una disociación tan extrema entre las partes y el todo que obstaculizaba el libre desenvolvimiento de las

⁷ En este punto, es necesario hacer una breve referencia a la historia del *Studium-Aufsatz*. Como mencioné al inicio, Schlegel publicó su escrito en 1797, es decir, tras la aparición del ensayo de Schiller *Sobre poesía ingenua y sentimental*. La semejanza de los textos dio lugar a una larga discusión respecto a la posible influencia de Schiller sobre Schlegel. En la actualidad se acepta de manera general la anterioridad del *Studium-Aufsatz* respecto al ensayo de Schiller. No obstante, en 1797 Schlegel le agregó un prólogo a su trabajo y este suponía ya la lectura del escrito de Schiller. Por ese motivo, en diversos pasajes del prólogo es posible encontrar una crítica explícita de la concepción schilleriana de la poesía moderna. Schlegel cuestionaba el hecho de que Schiller hubiera remitido la superioridad del poeta sentimental frente al ingenuo a la mayor riqueza de su contenido espiritual (Schiller, 2005: 93). No obstante, Schlegel no tuvo que esperar a la aparición de *Sobre poesía ingenua y sentimental* para criticar el carácter intelectualista de su concepción poética. De hecho, este reproche ya se encontraba en algunos pasajes de su obra temprana (Schlegel, 1981: 11). En función de las fechas, es posible pensar que, en tal caso, el joven filósofo haya tomado *Kallias* como obra de referencia, cuyo contenido conocía por medio de Christian Körner.

energías poéticas. En este sentido, la preeminencia de la subjetividad se convertía en aquel resorte que debía hacer posible la superación inmanente del interés.

[...] el exceso de lo individual conduce por sí mismo a lo objetivo, lo interesante es la preparación para lo bello y el último objetivo de la poesía moderna no puede ser otro que el de la belleza suma, un máximo de perfección estética objetiva. [En términos de la filosofía trascendental:] la fuerza centrípeta (*strebende*), después de haberse agotado en la producción de una excesiva plenitud de lo interesante, se recuperará violentamente y pasará a intentar lo objetivo. (1962: 253 y 254)

Sin embargo, la comparación entre la poesía interesante y el gobierno despótico evidenciaba las dificultades que suponía la producción inmanente de una poesía de carácter objetivo; pues, si bien la comparación enfatizaba la naturaleza provisional del valor estético *legítimo* de la poesía interesante, abría la posibilidad de una perpetuación *ilegítima* del dominio de la misma.

Esto último resulta evidente si se considera el modo en que Schlegel definía al *gobierno despótico* en su reseña crítica del artículo de Kant sobre la *Paz perpetua*. En ella sostenía que el despotismo se diferenciaba del gobierno republicano por la usurpación de la voluntad general a partir de la entronización de una voluntad de carácter particular.⁸ Desde el punto de vista schlegeliano, se trataba de un comportamiento que sólo resultaba *condicionalmente* justificable en ciertos casos de extrema necesidad y en la medida en que el gobierno reconociese de manera explícita su carácter provisional; pero si éste aspiraba a establecerse de manera definitiva en el poder, entonces el despotismo “se volvía intolerable para la voluntad general” (Schlegel, 1966: 24) y tornaba necesario y legítimo el levantamiento popular, pues el “despotismo absoluto” (1966: 25) bloqueara la relación dialéctica entre las partes y el todo por medio de la cual las formas políticas republicanas hacían posible el avance de la libertad:

⁸ La diferencia entre gobierno republicano y despótico era analizada en *Versuch über den Begriff des Republikanismus* (Schlegel, 1966: 1-25). Se trata de una reseña de la *Paz perpetua* de Kant (1795), publicada en 1796 en la revista *Deutschland* de Johann Friedrich Reichardt. Allí se cuestionaba la falta de fundamentos de la defensa kantiana o los principios de libertad e igualdad y procuraba deducirlos a partir del postulado fichteano: “el yo debe ser”. Así, tales principios se deducían de la exigencia básica, fundada trascendentalmente, de formarse a uno mismo. Véase Rese, 1997: 37-71.

El despotismo absoluto no es ni siquiera un cuasi estado, sino más bien un anti-estado y, aunque quizás físicamente más tolerable, constituye un mal enormemente mayor que la propia anarquía. Pues, esta es solo una negación de lo políticamente positivo, mientras que aquel es una afirmación de lo políticamente negativo. (1966: 25)

Si bien Schlegel no hacía alusión directa al problema del despotismo absoluto, este se encontraba presente en el ensayo de 1797. De ello da cuenta el hecho de que, tras presentar la obra de Goethe como un anticipo de la futura objetividad del arte alemán, hubiese caracterizado la superación de lo *interesante* en términos de una revolución (Jauss, 1970: 80 y Behrens, 1984: 30). “La época parece estar madura para una revolución estética por medio de la cual lo objetivo podrá llegar a ser dominante en la formación estética” (Schlegel, 1962: 224).⁹ En este punto, resulta llamativa su incapacidad para explicar de forma inmanente del tránsito hacia nuevas formas de objetividad poética. A esto se le suma, por una parte, el modo de concebir aquellas formas despóticas que debían ser destituidas por medio de la revolución y, por la otra, el órgano que debía cargar sobre sí con la tarea de poner fin a dicha usurpación. Lo primero, nos remite a otro pasaje del *Studium-Aufsatz*, donde se evidenciaba el carácter anárquico del despotismo que la revolución estética debía interrumpir:¹⁰

A menudo, una necesidad urgente ha generado su propio objeto; de la desesperación ha surgido una nueva tranquilidad y la anarquía se ha vuelto la madre de una revolución bienhechora. ¿No se podría esperar, a partir de la anarquía estética de nuestra época una catástrofe afortunada de carácter similar? (1962: 124)¹¹

9 No es posible determinar con seguridad en qué medida la “revolución moral por medio de la cual la libertad [...] recibiría una primacía decisiva sobre la naturaleza” era pensada por Schlegel como una revolución política. Ingrid Oesterle (1977: 169) considera que sí, mientras Ernst Behler (1993) se opone a dicha interpretación.

10 Schlegel diferenciaba una anarquía pasajera, denominada como “despotismo fluyente” y considerada necesaria, de una anarquía de carácter absoluto, inauténtica y caracterizada por la permanente insurrección (1966: 25).

11 Schlegel sostenía que otra de las posibles salidas de la anarquía era que la sensibilidad se liberara de todo posible ideal y cayera, entonces, en el dominio de lo picante, lo *frappante* y finalmente lo chocante (1962: 254).

El segundo punto resulta más curioso, puesto que Schlegel convertiría a su teoría estética en el órgano ejecutor de la futura revolución estética.

Sin embargo, la mera buena voluntad es tan insuficiente como el fundamento desnudo para la construcción completa del edificio. Una fuerza degenerada y en discordia consigo mismo necesita de una crítica, de una censura, y esta presupone una legislación. Una legislación estética completa sería el primer órgano de la revolución estética. Su determinación sería conducir a la fuerza ciega, garantizar el equilibrio de las fuerzas enfrentadas, ordenar armónicamente lo carente de leyes, proporcionar a la formación estética un fundamento firme, una dirección segura y un ánimo regular. (1962: 272)

La teoría estética, afirmaba Schlegel,¹² debía garantizar la fundamentación de los géneros poéticos a partir de principios filosóficos de carácter indubitable. Como gran parte de sus contemporáneos, Schlegel no sólo tomaba aquí el modelo argumentativo de la *Doctrina de la ciencia*, sino que hacía coincidir los principios filosóficos de su teoría de los géneros poéticos con la tesis fichteana de la identidad del Yo consigo mismo. Así, siguiendo la deducción de la representación, de la segunda parte de la *Doctrina de la ciencia*, el joven Schlegel infería la tríada de los géneros poéticos puros del “objeto puro del impulso libre, [d]el puro yo, no como facultad teórica sino como imperativo práctico” (1962: 289). En este contexto, la contraposición yo-no yo se veía reocupada por el género lírico y la epopeya, mientras que la síntesis de ambos se encontraba representada por la tragedia. Como sostenía Schlegel en el *Studium-Aufsatz*, una imagen modélica de cada uno de estos géneros y de la correlación sistémica que existía entre ellos podía encontrarse en la historia de la poesía griega. Esto último se confirma en el siguiente pasaje:

La poesía griega contiene para todos los conceptos originarios del gusto y del arte una colección completa de ejemplos que son tan sorprendentemente conforme a fin para el sistema teórico, como si la naturaleza formadora se hubiese adelantado a los deseos del intelecto que procura conocer [...] Todas las clases puras de las posibles composiciones de los elementos de la belleza están agotadas [en ella], e incluso el orden de la sucesión y la constitución de las transiciones están determinados necesariamente por leyes internas [...] Es una eterna historia natural del gusto y del arte. (1962: 308)

12 Los fundamentos de la teoría estética de carácter objetivo se encuentran en “Von der Schönheit in der Dichtkunst” I (1794) y III (1795), (Schlegel, 1981: 1-31).

LA SUBJETIVIDAD COMO PRINCIPIO FORMATIVO DEL ARTE MODERNO

Aun cuando las aporías del proyecto histórico-filosófico de Schlegel resultaban visibles desde el comienzo, el joven autor se esforzó por ofrecer una reconstrucción de la poesía moderna que demostrara el carácter dialéctico del desarrollo aparentemente caótico y sin sentido de la misma.¹³ Para ello, Schlegel rechazaba la posibilidad de fundar la unidad de la poesía moderna en determinados rasgos comunes o en elementos contextuales. El ensayo reconocía la semejanza de las culturas europeas en cuanto a la lengua, la constitución, las costumbres y la religión, pero les concedía a tales elementos una naturaleza meramente indicativa. Estos sugerían la existencia de una cohesión interna, pero no daban cuenta de la lógica inmanente que producía y articulaba las diversas coincidencias superficiales. Sin embargo, la solución a este problema no dependía, para Schlegel, de la ampliación de la información disponible, sino de la reinterpretación de la insuficiencia de esta última como un rasgo constitutivo de la poesía moderna. En otras palabras, la imposibilidad de derivar el principio formativo de la poesía moderna de sus cualidades empíricas revelaba la trascendencia de aquél respecto de toda experiencia sensible.

La unidad que enlaza tantas cualidades comunes para formar un todo no es visible tan pronto en el conjunto de su historia. Tenemos pues que buscar su unidad más allá de los límites de la historia del arte moderno, y esta misma nos sugiere a dónde debemos dirigir nuestro camino. (Schlegel, 1962: 228)

En este punto, Schlegel elevaba la acción de la subjetividad a un principio formativo del arte moderno y enfatizaba la tendencia de aquélla a presentarse de una manera parcial. No obstante, este hecho no sólo tenía consecuencias en el plano artístico, sino también en el ámbito historiográfico. Podría decirse que, en virtud de la limitación de las manifestaciones del principio subjetivo, también el procedimiento de reconstrucción de la historia completa de la poesía moderna debía asumir un carácter artificial. En este sentido, señalaba:

13 Schlegel no establecía una periodización clara. Señalaba con claridad que la historia de la poesía antigua termina con el surgimiento de los poetas alejandrinos, pero no se puede determinar con exactitud dónde se ubicaba el comienzo de la historia de la poesía moderna. En función del *Studium-Aufsatz*, éste habría conincido aparentemente con el Renacimiento italiano.

LOS ORÍGENES DEL PENSAMIENTO...

La masa completa de la poesía moderna es un comienzo incompleto cuya trama solo puede ser plenamente completa en el pensamiento. La unidad de este todo que en parte es percibido y en parte es pensado es un mecanismo artificial de un producto generado por medio del esfuerzo humano. (1962: 305)

Schlegel consideraba que la historia de la poesía moderna sólo podía presentarse como una totalidad en tanto fuese configurada artificialmente como tal. Desde su perspectiva, esto se lograba por medio de la proyección del contenido de la teoría objetiva del arte, esto es, del sistema de los géneros poéticos, sobre la historia de la poesía moderna. El joven filósofo entendía que, con la ayuda de este prototipo, era posible reconstruir aquel nexo con el todo, que había sido destruido o eclipsado por el propio principio de la reflexividad; dicho en otros términos, la teoría objetiva del arte debía asegurar la recomposición de los diferentes fragmentos en los cuales se había dispersado la poesía a partir de la emergencia de la reflexión.

De esta manera se salvaba, para Schlegel, la especificidad de la poesía moderna, pero también el carácter inteligible de la misma, pues quedaba en evidencia que la *falta de carácter* de las formas artísticas modernas era el fruto de la diseminación de los parámetros estéticos objetivos introducidos por el principio moderno de la reflexión:

[...] en sentido estricto y literal no puede haber ninguna falta de carácter. Lo que se suele nombrar así es o bien un carácter imperceptible, casi ilegible, o bien uno extremadamente compuesto, realizado y enigmático. (Schlegel, 1962: 224)

LA HISTORIA DEL ARTE MODERNO

No es posible analizar en detalle la deducción schlegeliana de los diferentes géneros poéticos que integran su teoría estética objetiva. No obstante, es necesario señalar que Schlegel desprendía del concepto de *representación* la existencia de tres elementos constitutivos de lo bello: el atractivo o multiplicidad, la corrección o unidad y la verdad o totalidad. Desde su punto de vista, estos elementos se encontraban internamente articulados en el mundo griego y, en función de las diferentes modulaciones, configuraban el sistema de los géneros poéticos puros. En el caso de la épica, la unidad y la verdad eran articuladas por el primer elemento; en el género lírico, la función directriz era ejercida por la corrección o la unidad; y, finalmente, en la tragedia, los dos primeros aspectos se hallaban sintetizados bajo el primado de la verdad o la totalidad.

En el mundo moderno, en cambio, se rompía el equilibrio entre los tres elementos mencionados y, de la preponderancia de cada uno de ellos, emergían tres tipos de configuraciones históricas. La primera de ellas surgía de la preeminencia del aspecto sensible de la representación artística y tenía como forma de manifestación específica la copia o imitación de lo real. El segundo periodo se destacaba por la corrección de la representación artística y se encontraba encarnado en la poesía didáctica o la tragedia neoclásica. El tercero de estos momentos históricos se desprendía de la aspiración a representar la verdad en su absoluta integridad y encontraba su expresión más acabada en la tragedia filosófica de Shakespeare:

Este artista sólo aspira al atractivo exuberante de una materia voluptuosa, al ornamento floreciente, al sonido lisonjero de un lenguaje encantador, aun cuando su poesía aventurera ofenda la verdad y la decencia y deje el alma vacía. Aquel se engaña con una prematura esperanza de completitud a partir de un cierto redondeo y finura en el orden y la realización. El otro, descuidando el atractivo y el redondeo, considera como la meta más alta del arte la fidelidad conmovedora de la representación, la aprehensión más profunda de la peculiaridad más oculta. (Schlegel, 1962: 220)

Para Schlegel, estas formaciones artísticas no sólo se hallaban asociadas con un determinado momento de la historia europea, sino también al predominio de una nación concreta. De esta forma, la focalización del entendimiento en un elemento de lo bello iba acompañada tanto de un avance temporal como de un desplazamiento espacial. Así, Schlegel adjudicaba los mayores logros en el ámbito de la imitación de lo real al Renacimiento italiano, mientras que el Neoclasicismo francés se convertía en el representante indiscutido de la corrección.

Sin embargo, en el caso de la representación artística de la totalidad, el modelo schlegeliano comenzaba a fallar. Antes que nada, existía un problema de compaginación histórico-sistemática puesto que la realización del elemento sintético quedaba a cargo del teatro isabelino, es decir, tenía lugar antes de que hubiese sido alcanzado el principio de la corrección. No obstante, aquí se presentaba una segunda dificultad, ya que la representación shakesperiana de la totalidad tampoco era expresión de la síntesis entre los diferentes elementos de lo bello, como sucedía en el caso de la tragedia griega. Según es posible extraer del análisis de Schlegel, el problema radicaba en el hecho de que la representación shakesperiana del bien en su integridad no se desprendía de la mediación de la unidad y de la multiplicidad, sino más bien de la evasión de toda contradicción. Como se manifestaba en la figura de Hamlet, la totalidad antecedía

y excluía al desgarramiento de lo uno y lo múltiple, que tenía lugar en el plano de la representación o, en términos filosóficos, la totalidad se presentaba como una entidad abstracta, no como el resultado de un proceso histórico de formación.

La falta de resolución de este modelo era admitida de manera explícita por Schlegel. De hecho, tras estudiar los elementos aislados, él mismo sostenía que en Alemania se encontraba reunida, en toda su dureza, la unilateralidad del gusto italiano, francés e inglés (1962: 220). En este sentido, todo parecía indicar que se encontraba dispuesto a reconocer que el desglosamiento de los elementos de lo bello, producido durante la historia de la poesía moderna, era incapaz de proyectarse en una nueva objetividad y debía decantar en un mero conglomerado. Sin embargo, el joven filósofo se negaba a descubrir allí una evidencia en favor del carácter esencialmente abierto de la formación poética artificial. Contra todo pronóstico, Schlegel interpretó el estado de confusión y de mezcolanza en el cual se encontraba la poesía alemana como un importante indicador de la inminencia de una nueva síntesis poética:

La conocida afición alemana por la imitación puede merecer realmente en algunos la burla con la cual se la suele estigmatizar. En general, sin embargo, el carácter multifacético es un verdadero progreso en la formación estética y un signo anticipador de la generalidad. La falta de carácter de los alemanes es preferible al carácter amanerado de otras naciones, pues sólo si la unilateralidad nacional desaparece de la formación estética y es corregida, esta puede elevarse hasta el estadio más alto de la multilateralidad. (1962: 259)

Como se observa, lo que volvía particularmente interesante a la poesía alemana, según Schlegel, era el hecho de que hubiese logrado desprenderse de la dependencia respecto de un contenido poético particular. Esto no significaba que la obra de arte se hubiese vuelto capaz de producir por sí misma su propia determinación. En este sentido, la poesía alemana todavía no daba cuenta de una auténtica autonomía respecto de todo contenido posible. Sin embargo, aquella ponía en evidencia la habilidad de creación poética para sobrevolarlos y regodearse en dicha superioridad. La creación poética asumía un carácter procesual o *poiético*, frente al cual, “todos los contenidos expresados por ella, todas las figuras producidas por ella y todas las instancias que se hallaban implicadas allí, adquirirían un sentido secundario” (Lüthy y Menke, 2006: 7). La explicitación de esta elevación de la obra por encima de la totalidad de los contenidos poéticos era lo que justificaba la atribución a Goethe de un carácter artístico avanzado. Según sostenía Schlegel en el *Studium-Aufsatz*, Goethe:

[...] está en el centro entre lo interesante y lo bello, entre lo amanerado y lo objetivo [...] Así, a veces también se complace en temas nimios que de cuando en cuando se vuelven tan tenues e indiferentes como si se ocupara en serio de producir poemas por completo puros, sin ningún tema —así como hay un pensamiento vacío de contenido. (1962: 261)

Como puede observarse, el aprecio de Schlegel por la poesía de Goethe y la colocación de ésta en las cercanías de la poesía antigua no se derivaba de la elección de los temas ni de la contemplación de determinadas reglas de carácter canónico.¹⁴ Lo determinante era el hecho de que el poeta hubiese llevado hasta extremos insospechados la renuncia moderna a la determinación externa y se hubiese concentrado en los procedimientos formales de la creación poética. La poesía de Goethe, indicaba Schlegel, se acercaba a lo objetivo en la medida en que se convertía en *poesía pura*, esto es, en que el tema de la misma coincidía con la propia acción artístico-productiva. Esto no suponía que la obra de Goethe se hallase desprovista de todo contenido metafísico; por el contrario, el movimiento por medio del cual se superaba la posición inmediata del contenido poético era concebido, por Schlegel, a partir del modelo de la acción autoconfiguradora del Yo. En este sentido, la purificación de la representación artística respecto de todo contenido de carácter sustantivo no anunciaba la emergencia de una concepción formalista del lenguaje poético, sino el tránsito hacia una nueva forma de objetividad que, a diferencia de la antigua, encontraba su fundamento en el acto mismo de la producción y no en un principio de determinación externo.

En términos esquemáticos, podría decirse que, al igual que sucedía en el caso del Yo Absoluto en la filosofía de Fichte, la acción poética se colocaba más allá de todos aquellos contenidos expresados por ella para reconocerse a sí misma como causa productiva de aquellos. Sin embargo, el superar la fijación a un contenido particular no coincidía con la consecución de la nueva objetividad poética, sino que se presentaba más bien como un momento previo a la efectiva realización de la misma. Además, para que la nueva objetividad fuese posible, era necesario que la fuerza poética se convirtiese en el principio fundante de su determinación, es decir, que ella misma creara sus

14 Schlegel juzgaba inespecíficos todos aquellos intentos por garantizar la superioridad del arte moderno por medio de una referencia a su contenido: “el juicio estético, en cambio, aísla la formación del gusto y del arte de su contexto cósmico y en este reino de la belleza y de la representación sólo valen las leyes estéticas y técnicas” (1962: 325).

propios contenidos.¹⁵ Según puede inferirse de sus referencias a la tragedia antigua, Schlegel tenía en mente una obra de naturaleza reflexiva. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en el caso de la forma paradigmática del arte griego, la resolución del distanciamiento reflexivo ya no podía presentarse como tal para una subjetividad que se encontrara fuera de la representación. Tras la elevación de la subjetividad a principio formativo del mundo moderno, la reflexión acerca de la síntesis estética debía ser incluida en el interior de la propia representación. En términos de contenido, esto quería decir que la limitación de la voluntad subjetiva no podía desprenderse de la acción objetiva del destino, como sucedía en la tragedia griega. Con el fin de que la obra de arte alcanzara un carácter objetivo, la síntesis estética debía ser reconocida por la propia subjetividad. De hecho, una totalidad que no podía reconocerse a sí misma como el producto de la libre autolimitación no era, en última instancia, una verdadera totalidad; pues ella colocaba a la subjetividad moderna ante la necesidad de un nuevo proceso reflexivo. Éste debía determinar hasta qué punto la síntesis poética encontraba su fundamento en la propia apariencia estética y no en la intervención de un elemento que resultaba ajeno respecto de la esfera de la representación.

EL CARÁCTER IMPRESCINDIBLE DE LA TEORÍA

Como señalé antes, las dificultades que enfrentaba Schlegel a la hora de garantizar la superación de la poesía moderna se reflejaban en el hecho de que la teoría estética asumiera un papel de carácter protagónico. Pero si ésta debía compensar la ausencia de tendencias inmanentes, su proclamación como órgano revolucionario tampoco

15 En este contexto puede ser situada la discusión con respecto a la posición del Romanticismo temprano frente al problema de la mimesis. Algunos autores sostienen que el Romanticismo se caracterizó por abandonar el paradigma de la mimesis (Preisendanz, 1978: 54; Götze, 2001: 379). Otros intérpretes consideran que en dicho periodo sólo se modificó aquello que se entendía como naturaleza, pero no el imperativo de una imitación de la misma (Ulrichs, 2006: 279). Para mí, es importante tener en cuenta que el Romanticismo identificó a la naturaleza con lo contrario de sí, esto es, con la subjetividad, pues esto obliga a pensar en una modificación de la propia concepción del proceso representativo antes que en el mero cambio de su objeto. Dicho en otros términos, desde que el sujeto era aquello que no podía devenir cosa, que no podía ser determinado externamente, el procedimiento artístico debía asumir entonces la tarea de crear su propia determinación.

se hallaba libre de dificultades. Al asumir un papel preponderante sobre el arte moderno, reproducía aquella relación de exterioridad respecto de la representación artística que tenía lugar en el caso del *arte interesante*. Esto es, en tanto la teoría estética se limitaba a postular el ideal formal de una finalidad sin fin, la misma no podía volverse productiva. No obstante, si adoptaba un contenido sustantivo, entonces volvía a sujetar a la representación artística a principios de carácter subjetivo (Weber, 1973: 80).

Según se observa, la teoría estética objetiva no podía garantizar la producción de obras de carácter objetivo.¹⁶ No obstante, se encontraba en una situación diferente en lo concerniente a la consideración crítica de la poesía moderna, pues, además de ofrecer una intuición perfecta de lo *bello*, la teoría justificaba la fragmentación de la belleza que tenía lugar en las formas artísticas de la modernidad. En este punto, volvía a desempeñar un papel central la filosofía trascendental de Fichte. De hecho, era la referencia a la acción absoluta del Yo (*Tathandlung*) y al necesario desdoblamiento de la misma en el marco del proceso de reflexión, la que hacía posible que Schlegel justificara la disgregación de la objetividad poética de la tragedia griega que se producía en las diversas formas del arte moderno. Haciendo uso del lenguaje fichteano, decía en *Studium-Aufsatz*:

Lo bueno, o lo que sea que simplemente deba ser, el objeto puro del impulso libre, el puro yo, no como facultad teórica sino como mandato práctico [...] el todo, cuyas partes constitutivas son la multiplicidad, la unidad y la totalidad, solo puede presentarse en la realidad de una manera limitada. (1962: 289)

Iluminada por estos dos elementos, la crítica literaria adquiriría un papel determinante en la reconstrucción y en la valoración estética de la poesía moderna, pues aquella era capaz de movilizar el componente reflexivo, que era constitutivo de las

16 Schlegel enfatizaba esta función productiva de la crítica en Alemania aún en 1804. Así, en *Lessings Gedanken und Meinungen*, sostenía la necesidad de una crítica “que no fuese sólo ilustradora y conservadora sino ella misma productora, por lo menos indirectamente, por medio de la dirección, el ordenamiento, el incitamiento” (1975: 82). Sin embargo, admitía que “para que por lo menos se haga sitio al germen de un arte mejor, deben ser eliminados los errores y delirios de todo tipo. A esta actividad se la podría denominar, con Lessing, polémica” (1975: 58).

obras de arte fragmentarias, pero que había asumido en ellas una forma limitada.¹⁷ De este modo, la crítica disolvía la referencialidad de las obras particulares, es decir, superaba la fijación de estas últimas a las limitaciones de un determinado contenido objetivo y así eliminaba el carácter aparentemente relativo de las mismas. En este sentido, la crítica asumía la tarea de evidenciar la conexión inmanente que existía entre las obras singulares y el ideal moderno de una obra de naturaleza absoluta o incondicionada.¹⁸ En efecto, por medio de la reactivación del movimiento reflexivo que era propio de la representación artística, ésta, que en su realidad inmediata se hallaba ligada a un contenido particular, podía resplandecer como una *forma pura* y presentarse, así, como parte de un movimiento de carácter infinito; dicho en otros términos, la crítica reinscribía a las obras de arte particulares en el marco de aquel movimiento autoconstituyente de la reflexión que definía al concepto schlegeliano de belleza. Ellas eran un momento o una instancia de un movimiento que, por su propio carácter autoinstituyente, se proyectaba de una manera ilimitada. De hecho, si la crítica lograba mostrar la conexión inmanente entre las obras de arte particulares y el absoluto era porque ponía de relieve la falta constitutiva de cierre que caracterizaba al proceso de autorreflexión. En tanto poseía un carácter incondicionado, este proceso sólo podía sostenerse por medio de la potenciación permanente del propio movimiento reflexivo.¹⁹

17 Schlegel le había atribuido al arte moderno la capacidad para reflexionar acerca de las formas artísticas naturales que habían tenido lugar en el mundo griego. Su forma de representación era, entonces, reflexión acerca de lo representado por él. En este sentido, la crítica era un espejamiento de la estructura inmanente de la obra; de una estructura que se hallaba constituida por espejamientos potenciadores.

18 En el *Studium-Aufsatz*, Schlegel se quejaba de aquellos hombres “cortos de vista, que eran absolutamente incapaces de una visión histórica, que en el detalle sólo percibían el detalle, que veían todo aislado” (1962: 367).

19 Un buen ejemplo de ese momento reflexivo, que según Schlegel se hallaría inscrito en las obras de arte, y a partir del cual la crítica lograría conectar las obras particulares con el absoluto, puede encontrarse en el campo de la pintura; de forma más concreta, en una obra de Carl Gustav Carus titulada: “Blick auf Dresde bei Sonnenuntergang” (1822). En esta pintura Carus representa una visión parcial de la ciudad de Dresde e introduce frente a ella a dos personajes contemplando la ciudad de espaldas. A partir del planteamiento schlegeliano, es posible decir que el desdoblamiento propuesto en la obra de Carus entre la imagen de fondo de la ciudad de Dresde y la visión que

En este punto se evidencia un alejamiento de Schlegel con la perspectiva histórico-filosófica que proclamaba en el *Studium-Aufsatz*.²⁰ Ciertamente, Schlegel continuó pensando el ideal del arte moderno en términos de una síntesis *libre* de los elementos poéticos, esto es, como una síntesis de carácter reflexivo. En este sentido, el joven filósofo no renunció en *Studium-Aufsatz* —ni lo haría durante todo el periodo romántico— a la posibilidad de alcanzar una recapitulación del material poético que pudiera prescindir de la fuerza del mito y fuese tematizada, por ende, en el marco de la propia representación. No obstante, en algunos momentos de este texto se dejaba entrever una fuerte desconfianza con respecto a la perspectiva histórico-filosófica, esta desconfianza se materializaba en la ruptura del *continuum* histórico y en el establecimiento de una conexión directa entre el absoluto —o aquel ideal de incondicionalidad al que aspiraba el arte moderno— y las obras de arte singulares. En consonancia con este cambio de perspectiva, en algunos momentos del *Studium-Aufsatz*, las obras ya no aparecen como meras estaciones en el marco del proceso de realización histórica del ideal estético, sino más bien como instancias del mismo. Como se verá en el próximo apartado, esta salvación de las obras de arte modernas resultaba posible gracias a la intervención de la crítica literaria. En efecto, para Schlegel, la crítica consumaba el movimiento reflexivo inherente a las obras de arte singulares y evidenciaba la independencia de éstas respecto a su forma particular de manifestación. En este sentido, el perfeccionamiento de las obras que

tienen los personajes de ella logra evidenciar el carácter parcial de la propia representación ofrecida por la obra. El juego de perspectivas desencadenado impide determinar con exactitud cuál es el objeto de la representación —¿la ciudad de Dresde, la mirada de los personajes sobre la ciudad, nuestra mirada sobre los personajes que contemplan la ciudad?—. Así entendida, la obra de Carus evidencia el carácter fundante e infinito del movimiento de la reflexión. Del mismo modo que no se puede identificar al *objeto* de la representación, tampoco se puede definir cuál es el último agente del proceso reflexivo. De hecho, el movimiento reflexivo también incluye la propia mirada de la pintura.

20 El *Studium-Aufsatz* anticipaba algunos de los elementos que descubriría Benjamin en el pensamiento schlegeliano del periodo del *Athenäum*. Según él, la crítica era “el medium en el cual la limitación de las obras singulares se vincula[ba] con la infinitud y e[ra] superada” (1991: 67). Para una crítica de esta lectura se puede consultar el trabajo de Winfried Menninghaus (1987: 78), el cual muestra los forzamientos y omisiones la interpretación de Benjamin. No obstante, Menninghaus termina asumiendo una posición frente al problema de la reflexión que sintetiza los aportes de Benjamin y la filosofía derridiana de la deconstrucción.

producía la crítica coincidía con el deslizamiento o la disolución de las mismas en un movimiento reflexivo que adquiriría un carácter absoluto (Benjamin, 1991: 78).

LAS DIVERSAS FORMAS ARTÍSTICAS DE LA MODERNIDAD

Este desplazamiento del peso de las obras hacia la consideración crítica de las mismas, no suponía que toda obra fuese susceptible de ser *salvada* por medio del proceso interpretativo. Con respecto a este punto nos informan las observaciones acerca del programa clasicista francés que introdujo Schlegel hacia el final de su ensayo. Si bien la condena a la poética clásica había sido una constante entre los intelectuales alemanes de finales del siglo XVIII y hundía sus raíces en motivaciones de carácter político, el análisis schlegeliano contaba con la peculiaridad de deducir la falsedad de la tragedia neoclasicista de la pretendida pureza de la misma:²¹

¡El drama bello exige una extensión absoluta de la formación y una completa libertad de límites y características nacionales, exigencias de las cuales los franceses se encuentran infinitamente alejados! [...] De allí que la llamada tragedia francesa se haya convertido en una muestra clásica del error. Ella no es solo una formalidad vacía, sin fuerza, atractivo ni materia sino que su forma misma es un mecanismo absurdo y bárbaro, sin un principio vital interno ni una organización natural.²² (1962: 362)

No casualmente, tras este pasaje, Schlegel hacía referencia al encanto de las novelas y de las comedias francesas y explicaba este hecho en función de la tendencia de los franceses a conformarse con representaciones de carácter subjetivo. “En la llamada tragedia de Racine y de Voltaire, en cambio, es idealizada hasta lo desagradable la visión más

21 Aquí se anunciaba la afirmación del *Lyceum*: “Todos los géneros poéticos clásicos en su estricta pureza son ahora ridículos” (Schlegel, 1967: 154).

22 En otro pasaje del *Studium-Aufsatz*, Schlegel reconocía el carácter problemático de la forma trágica para el mundo moderno. El elemento determinante era la ausencia de un asunto mítico. Ciertamente era posible tomar el asunto de una cultura extranjera, pero entonces la tragedia devenía trivial o erudita; o extraerlo de la historia, pero con el riesgo de que la cantidad de información necesaria acabase destruyendo la ligereza poética. “El equilibrio necesario entre la forma y la materia se ha convertido en un asunto tan difícil para el trágico moderno que pueden existir dudas acerca de si es posible aún una tragedia bella” (1962: 339).

desfavorable de la objetividad a causa de la misma pretensión malograda de objetividad” (1962: 63). Unas páginas más adelante Schlegel completaba la referencia a la novela y la comedia francesas como modelos atendibles de creación artísticas, por medio de la mención de Christoph Martin Wieland. De manera llamativa, Schlegel sostenía que los pasajes más deliciosos del poeta alemán eran “cómico-objetivos y auténticamente griegos” (1962: 366).

Un breve análisis de las observaciones del *Studium-Aufsatz* permite advertir que estos pasajes resultaban atractivos para Schlegel porque no fingían una coincidencia inexistente entre los diferentes elementos de lo bello. De hecho, la obra de Wieland asumía la tensión entre estos últimos y ponía de relieve, de manera consecuente, el carácter artificial de toda posible superación de la misma. El contentarse de la novela y comedia francesas con el modesto rango de *representaciones subjetivas* o la apelación del *poema romántico* a una ‘delicada *Persiflage*’²³ (Schlegel, 1962: 334) eran, en este sentido, el resultado de las dificultades reales que imponía la configuración moderna de la representación y no un signo o una expresión de la incapacidad del artista para superar su perspectiva personal.

Aun cuando a primera vista pudiese parecer lo contrario, esta incapacidad para superar la perspectiva personal se hallaba presente en la reproducción moderna de las formas poéticas puras de la antigüedad. En tales casos, el cierre perfecto de las formas respondía a “un flotar aislado, sin ningún apoyo, en un espacio meramente vacío” (Schlegel, 1962: 333). En otras palabras, lo que acercaba a los géneros poéticos limitados y mixtos de la modernidad a las formas puras de la poesía griega garantizaba, así, el carácter objetivo de aquellos, era su fidelidad a la estructura profunda de la poesía antigua. Ésta, que no era sino la forma dialéctica de la actividad del Yo, debía volverse objeto de imitación de los poetas modernos, y no los rasgos exteriores de la creación poética, como sucedía en el caso de la tragedia francesa. A esta estructura profunda de la poesía griega que, por oposición al contenido meramente local, debía convertirse en objeto de imitación del poeta moderno, se refería Schlegel en *Studium-Aufsatz* de la siguiente forma: “La vuelta a sí mismo debe ser ocasionada por una salida previa de sí, la contemplación debe ser motivada y debe aspirar a mediar el enfrentamiento de la humanidad con su destino y a sostener el equilibrio del todo” (1962: 328).

23 En la versión de 1823, Schlegel sustituyó *Persiflage* por ironía.

De esta forma, lo auténticamente universal de la poesía griega, aquello que en verdad podía asumir un carácter modélico para la poesía moderna, no era sino ese movimiento reflexivo que se objetivaba tanto en la historia completa del arte antiguo como en la estructura dialéctica de la tragedia ática. Dicho movimiento consistía en un salir de sí, que daba lugar a la escisión entre la naturaleza y la libertad, y en un volver a sí, que unificaba los momentos enfrentados, esto es, que engendraba una totalidad en la cual convergían el principio unitario de la subjetividad con la multiplicidad de la naturaleza o del no-yo. Pero si en la tragedia antigua la síntesis se seguía del retroceso obligado de la libertad, la recapitulación moderna de la obra poética debía responder a la propia acción de la libertad. Dicho en otros términos, no sólo debía ser reconocida la justicia de la limitación de la subjetividad, sino que además este reconocimiento debía convertirse en un acto de carácter intencional.

De hecho, la poesía moderna ya no contaba con el mito para fundar la justicia de la limitación de la subjetividad y debía fundamentar el cierre de la obra, tanto temática como formalmente, en una mediación absoluta de los diversos elementos objetivos. Según puede inferirse del trabajo de Schlegel, las dificultades que introducía esta necesidad explicaban la apelación de Wieland a la “*leise Persiflage*” (1962: 334) y legitimaban, a su vez, desde un punto de vista específicamente artístico, la utilización de dicho recurso literario.

CONSIDERACIONES FINALES

Numerosos pasajes del *Studium-Aufsatz* permiten suponer que Schlegel era perfectamente consciente del hecho de que el proceso de descomposición de las formas poéticas naturales, que tenía lugar en las obras de arte modernas, sólo podía detenerse por medio de un golpe del destino o de una afortunada catástrofe natural. Sin embargo, el joven filósofo no logró asumir una postura definitiva frente a este problema, ni pudo esclarecer de una manera acabada la forma poética concreta que debían asumir las nuevas producciones objetivas. De hecho, Schlegel recién llegaría a tematizar estos dos problemas en los escritos y notas posteriores a la redacción del ensayo sobre la poesía griega. Curiosamente, esta respuesta tomaría como modelo una obra —*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*—, que parecía adecarse más a la pretensión sintética articulada en *Studium-Aufsatz*, que a la nueva teoría schlegeliana de una poesía progresiva y trascendental. Tan es así que Schlegel aprovechó la ocasión de la reseña de la novela de Goethe para señalar los inconvenientes se hallaban contenidos en el modelo histórico-filosófico utilizado por él mismo en el periodo anterior a 1797.

Aunque un análisis detenido de este problema excedería los límites del presente trabajo, resulta oportuno señalar que, para el Schlegel de 1798, los inconvenientes mencionados remitían a la dependencia de ambas obras —a saber, *Studium-Aufsatz* y *Meister* de Goethe— respecto a los presupuestos filosóficos de la *Doctrina de la ciencia*. Esta dependencia quedaba plasmada en el hecho de que, al igual que Fichte, tanto el joven Schlegel como el Goethe del *Wilhelm Meister*, presupusieran la posibilidad de una mediación reflexiva de la acción preconsciente del Yo o, dicho en términos poéticos, asumieran que la producción artística podía ser completamente mediada por la subjetividad. Es decir, el problema que Schlegel descubría en el *Studium-Aufsatz* remitía al hecho de que este texto concebía a la obra de arte autónoma según el modelo de una subjetividad autoconstituyente que, por medio de un proceso reflexivo, lograba interiorizar sus propias condiciones de posibilidad.

Como se mencionó, la proyección de dicho modelo de subjetividad sobre el plano artístico hizo posible que Schlegel resolviera el problema de la heteronomía estética que introducía la *poesía interesante*, pues la aparente dependencia de las obras de arte moderno con respecto a contenidos de carácter subjetivo se presentaba como un momento en el marco del proceso artístico de autorreflexión. No obstante, a partir de 1797, Schlegel comenzó a advertir algunas de las dificultades aparejadas a la concepción fichteana de la subjetividad. Concretamente, lo que el joven filósofo llegó a percibir fue la incapacidad del modelo autorreflexivo de la conciencia para dar cuenta del punto de partida de su propia reflexión. Esto significa que Schlegel tomó conciencia de que toda posible reflexión dejaba fuera del área de tematización el propio acto por medio del cual la acción del yo se convertía en objeto de reflexión.²⁴ De esta forma, se presentaba la curiosa situación de que la propia tesis acerca del carácter autoconstituyente de la subjetividad obligaba a admitir la imposibilidad de un cierre del proceso autorreflexivo, es decir, la imposibilidad de una autoconstitución definitiva del Yo como garante de sus propias condiciones de posibilidad.

La tematización de esta aparente paradoja se convirtió en el hilo conductor de las reflexiones que Schlegel desarrolló a partir de 1797 y que marcaron el inicio del

24 El descubrimiento de este problema en el marco de la teoría idealista de la subjetividad ha sido interpretado de muy distintas maneras por los filósofos alemanes contemporáneos. Desde el punto de vista de Manfred Frank, Schlegel descubrió la dependencia de la subjetividad respecto a un ser preconsciente (2009: 15). Para Menninghaus, en cambio, Schlegel anticipó la tesis derridiana según la cual la identidad debe ser entendida como un efecto del juego de la diferencia (1987: 47).

Romanticismo alemán. Sin embargo, como mostré en los últimos dos apartados de este trabajo, ya en el *Studium-Aufsatz* era posible encontrar algunos intentos por repensar el problema de la representación artística más allá del ideal fichteano de una subjetividad de carácter autoinstituyente. En este punto adquirían una importancia decisiva tanto las consideraciones schlegelianas acerca de la crítica, como su inclinación por las obras de carácter fragmentario, en tanto estos dos elementos quebraban la perspectiva histórico-filosófica que introducía el ideal fichteano.

Por medio del concepto de crítica, Schlegel refería a la necesidad de dinamizar el movimiento reflexivo de las obras singulares. La crítica exponía la conexión inmanente de las obras de arte singulares con el absoluto, que era concebido por Schlegel como un movimiento reflexivo de carácter infinito; y les rescataba, de esta forma, del peligro que suponía su dependencia con respecto a un contenido de carácter particular. En términos más sencillos, la crítica hacía posible la autonomía de las obras de arte moderno porque reactivaba el movimiento reflexivo constitutivo de la estructura interna de las mismas.

En cambio, de lo que se trataba en el caso de lo fragmentario era de evidenciar hasta qué punto la artísticidad de las obras modernas se hallaba determinada por la criticabilidad de las mismas. En este sentido, el carácter fragmentario de la poesía moderna, lejos de presentarse como un rasgo deficiente, aparecía como el punto de partida para la salvación estética del arte moderno. Como lo deja entrever el lugar privilegiado ocupado por la poesía de Wieland en el ensayo de 1797, la fragmentación de las obras de arte moderno daba cuenta del carácter auténtico de las mismas. Ella mostraba la imposibilidad objetiva de una recapitulación lograda del movimiento reflexivo constitutivo de las obras. Dicho de otra manera, testificaba hasta qué punto, tras la emancipación moderna con respecto al mito, la conexión de las obras de arte con el absoluto solo podía asumir la forma de un movimiento reflexivo de carácter infinito. Desde el punto de vista del joven Schlegel, esto les otorgaba a las obras prosaicas un carácter absoluto y tornaba completamente insignificantes a aquellas obras poéticas que se presentaban como totalidades bellas.

BIBLIOGRAFÍA

Behler, Ernst (1993), “Die Auffassung der Revolution in der deutschen Frühromantik”, en *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, vol. II, Paderborn, Schöningh, pp. 68-85.

- Behrens, Klaus (1984), *Friedrich Schlegels Geschichte Philosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik*, Tübingen, Niemeyer.
- Benjamin, Walter (1991), *Gesammelte Schriften*, vol. 1, tomo 1, Frankfurt, Suhrkamp.
- Bohrer, Karl Heinz (1989), *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Frank, Manfred (2009), “Was heißt ›frühromantische Philosophie?‹”, en Ernst Behler, Jochen Hörisch y Günter Oesterle (eds.), *Athenäum – Jahrbuch für Romantik*, vol. 19, München, Schöningh, pp. 15-43.
- Fichte, Johann Gottlieb (2002), *Algunas lecciones sobre el destino del sabio*, Madrid, Istmo.
- Götze, Martin (2001), *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn, Schöningh.
- Henrich, Dieter (1969), “Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik”, en Hans-Robert Jauss (ed.), *Nachahmung und Ilusion*, München, Fink, pp. 128-132.
- Jauss, Hans-Robert (1970), “Schlegel und Schiller Replik auf die ‘Querelle des Anciens et des Modernes’”, en *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 67-106.
- Lüthy, Michael y Christoph Menke (2006), “Einleitung”, en Michael Lüthy y Christoph Menke (comps.), *Beiträge zum Verhältnis von Subjektivität und Medialität im Kunstwerk*, Zürich/Berlin, Diaphanes, pp. 7-11.
- Menninghaus, Winfried (1987), *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Oesterle, Ingrid (1977), “Der, glückliche Anstoß’ ästhetischer Revolution und die Anstößigkeit politischer Revolution”, en Dieter Bänisch (ed.), *Zur Modernität der Romantik. Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, tomo 8, Stuttgart, Metzler, pp. 167-216.
- Ostermann, Eberhard (2002), *Die Authentizität des Ästhetischen: Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik*, München, Fink.
- Preisendanz, Wolfgang (1978), “Zur Poetik der deutschen Romantik I: die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung”, en Hans Steffen (ed.), *Die Deutsche Romantik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 54-74.
- Rese, Friederike (1997), “Republikanismus, Geselligkeit und Bildung. Zu Friedrich Schlegels *Versuch über den Begriff des Republikanismus*”, en Ernst Behler, Jochen Hörisch y Günter Oesterle (eds.), *Athenäum – Jahrbuch für Romantik*, vol. 7, München, Schöningh, pp. 37-71.

- Schiller, Friedrich (2005), *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos.
- Schlegel, Friedrich (1987), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo 23, Múnich, Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1981), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo 16, Múnich, Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1975), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo 3, Múnich, Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1967), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo 2, Múnich, Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1966), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo 7, Múnich, Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1963), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo 18, Múnich, Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1962), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, tomo 1, Múnich, Schöningh.
- Ulrichs, Lars-Thade (2006), “Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie um 1800”, *Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus*, vol. 4, pp. 256-290.
- Weber, Heinz-Dieter (1973), *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*, Múnich, Fink.

María Verónica Galfione: Doctora en filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En la actualidad es Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), profesora asociada de Estética en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UNC. Realizó estudios doctorales en Alemania con una beca de doctorado de la Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), además de una estancia de investigación posdoctoral con beca de Investigación de la UNC. Becaria de doctorado de la UNC y de CONICET y becaria posdoctoral en CONICET. Ha dirigido y participado en diferentes grupos de investigación que estudia la relación arte y política; también ha publicado numerosos artículos sobre esta temática en revistas especializadas.

D. R. © María Verónica Galfione, México, D. F., julio-diciembre, 2015.