

Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo

POR JAVIER DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ*

FECHA DE RECEPCIÓN: 9 DE JULIO DE 2009
FECHA DE ACEPTACIÓN: 17 DE SEPTIEMBRE DE 2009
FECHA DE MODIFICACIÓN: 8 DE OCTUBRE DE 2009

RESUMEN

Por sus logros literarios y filosóficos, la representación establecida del romanticismo y el idealismo alemanes goza hoy de una imagen favorable, que solapa la virulencia política e ideológica que enfrentó a sus protagonistas. Schlegel, Hegel y Heine representan bien ese debate. El artículo aprovecha la distinción entre lo romántico y el romanticismo. Schlegel es el autor de la tipología del arte romántico, el arte europeo que se generó al abrigo de su cristianismo, y se fue desacralizando hasta sus condiciones modernas. El romanticismo, bien caracterizado por *La escuela romántica* de Heine, es la conversión de esta estética romántica en una ideología medievalizante y retardataria, en una política cultural hostil a la Ilustración alemana, que Heine critica por razones históricas, políticas y sociales, y Hegel, por razones filosóficas. En materia filosófica, el pensamiento romántico criticado por Hegel ya no es el de Schlegel sino el de Schelling.

PALABRAS CLAVE:

Lo romántico, el romanticismo, arte y política, política cultural.

The Romantic and Romanticism in Schlegel, Hegel, and Heine: A Debate about the Political Culture of Art and Its Era

ABSTRACT

Given their literary and philosophical achievements, German Romanticism and German Idealism enjoy a good reputation, covering up the political and ideological virulence that its main protagonists – such as Schlegel, Hegel and Heine – had to face. This article distinguishes between Romantic and Romanticism. Schlegel devised a typology of Romantic art. This European art form, which developed under the preserve of Christianity, gradually lost its sacred character as it became modern. Romanticism, well characterized by Heine's "Romantic School," is the conversion of this Romantic aesthetic into a medievalizing and conservative ideology in the context of a political culture hostile to German Enlightenment, which was criticized by Heine for historical, political and social reasons, and by Hegel for philosophical reasons. In terms of philosophy, the Romantic thought criticized by Hegel was not that of Schlegel but that of Schelling.

KEY WORDS:

Romantic, Romanticism, Art and Politics, Political Culture.

O assunto romântico e o romantismo em Schlegel, Hegel e Heine. Um debate de cultura política sobre a arte e seu tempo

RESUMO

Por causa de seus logros literários e filosóficos, a representação estabelecida do romantismo e o idealismo alemão têm uma imagem favorável que dissimula a virulência política e ideológica que enfrentou a seus protagonistas. Schlegel, Hegel e Heine representam bem esse debate. O artigo aproveita a distinção entre o assunto romântico e o romantismo. Schlegel é o autor da tipologia da arte romântica, a arte européia gerada sob a proteção do cristianismo e foi perdendo seu halo sagrado até suas condições modernas. O romantismo, muito bem caracterizado pela *Escola romântica* de Heine, é a conversão desta estética romântica numa ideologia medievalizante e retardatária, numa política cultural hostil à Ilustração alemã, que Heine critica por razões históricas, políticas e sociais, e Hegel, por razões filosóficas. Em matéria filosófica, o pensamento romântico criticado por Hegel já não é aquele de Schlegel, mas sim aquele de Schelling.

PALAVRAS CHAVE:

O assunto romântico, o romantismo, arte e política, política cultural.

* Doctor en Filosofía de la Universidad de Tubinga, Alemania; Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Áreas de trabajo e investigación: filosofía hermenéutica, estética y filosofía del arte. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: Danto y el pluralismo en el arte y la crítica de arte contemporáneos. En *Estudios de Filosofía. III Congreso Iberoamericano de Filosofía. Memorias*, 415-432. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008; El arte en la "Fenomenología del espíritu" de Hegel. *Exégesis – UPR* 22, No. 65: 27-37, 2009. Actualmente se desempeña como profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: jjdominguez@quimbaya.udea.edu.co.

Lo romántico y el romanticismo es el tema de un libro reciente de Rüdiger Safranski, donde caracteriza el romanticismo como una época, y lo romántico como una actitud del espíritu que no se circunscribe a ninguna, aunque halló su culminación en la época del romanticismo. Lo romántico lo ve alborear en 1769, con Gottfried Herder, y lo extiende hasta los movimientos estudiantiles de 1968 y sus consecuencias posmodernas. Una de las características que Safranski destaca del romanticismo es la relación subterránea que mantiene con la religión, a la cual continúa con medios estéticos. Era una manera de oponerse al mundo desencantado del pensamiento ilustrado, donde la religión fue retirada de su pedestal, fue puesta al lado del mito, y se le deparó crítica. Pero otra de las características del romanticismo es su triunfalismo sobre el principio de realidad, que es el punto donde comienzan los problemas con él, como lo anota Safranski: “Es bueno para la poesía y malo para la política, en el caso de que se extravíe en lo político” (Safranski 2009, 15).

En lo que sigue retomamos también la distinción entre lo romántico y el romanticismo, pero en una acepción diferente. No la tomamos para nosotros hoy, como lo hace Safranski, sino como la percibieron tres de sus protagonistas, que aunque en principio se encuentran en el concepto de lo romántico, se diferencian en la apreciación del romanticismo. La diferencia tiene que ver con el triunfalismo anotado sobre el principio de realidad, cuando lo romántico se utiliza para determinar el presente, mezclando indebidamente la poética y la política. Schlegel representa esta posición; Hegel y Heine son sus críticos. Los tres comparten el interés por el arte, pero difieren en la concepción de su función en la política.

Friedrich Schlegel (1772-1829), G. W. F. Hegel (1770-1831) y Heinrich Heine (1797-1856) son intelectuales protagonistas de lo que hoy denominamos la generación del romanticismo y el idealismo. Estas denominaciones hoy tan establecidas y, sobre todo, tan apreciadas por un reconocimiento literario y filosófico que las ha convertido en carta de presentación de la tradición intelectual alemana poco nos revelan de las intensas tensiones que los enfrentaron. En el caso de Hegel y Schlegel, las afinidades políticas e intelectuales de juventud, que hacia 1797 los acercaban en torno a una nueva mitología, un

programa estético de libertad de pensamiento, frente a los lastres del pensamiento racionalista de la Ilustración, pronto se deshacen. Hegel se afianza en la racionalidad de la filosofía; Schlegel, de cuna protestante, se convierte al catolicismo y se apuntala en la fuerza tradicionalista de la religión, y hacia los años veinte del siglo XIX, la manera de pensar de estos intelectuales se polariza en frentes de una oposición política sin atenuantes. En 1821, en uno de sus apuntes, Schlegel anota sobre Hegel que el concepto de espíritu de su filosofía “no es más que el desarrollo del Anticristo, la auténtica doctrina del Leviatán”.¹ Hegel, por su parte, sin nombrar a Schlegel (ni a Novalis) pero oponiéndose a lo que como intelectual defendía en su posición política, excluye los dos pilares de sus críticas, el cristianismo medieval y el arte, como las prendas gracias a las cuales había que restituir el espíritu en la sociedad moderna, y subsanar así el materialismo que, según Schlegel, carcomía su mentalidad. Para Hegel, en cambio, la invocación del pensamiento religioso era un anacronismo para la mentalidad y el espíritu modernos: “Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media” (Hegel 1989, 13).² El caso de Heine es también representativo para una caracterización de lo romántico y el romanticismo desde sus protagonistas, y no desde la posteridad. Heine fue originalmente un poeta romántico; uno de sus libros más exitosos, *Buch der Lieder* (*Libro de canciones*), aparece en 1828, cuando la literatura romántica ya ha perdido actualidad; sin embargo, tras los acontecimientos de la Revolución de Julio de 1830, que en Alemania tuvo resultados tan diferentes a los de París, pues en Alemania fueron reprimidas las aspiraciones liberales y se impuso una fuerte censura, Heine, quien había tomado partido por ellas, rompe drásticamente con la manera de concebir la función del artista y el intelectual en la sociedad que representaron los románticos (y hasta el propio Goethe), y en 1831 abandona Alemania y se radica en París. A partir de 1833 comienza a publicar allí una serie de artículos para ilustrar a los franceses sobre la vida intelectual alemana, y de esos artículos aparece en versión alemana,

1 Schlegel escribe: “El error fundamental de Hegel estriba en que confunde a Satán con el buen Dios. Su libertad es el principio malo, su derecho pagano, su espíritu mundano, tal y como se desarrolla en los espíritus de los pueblos, no es más que el desarrollo del Anticristo, la auténtica doctrina del Leviatán. Esta sutileza atea es pura escolástica, es decir, *racionalismo sin substancia*, desligado de todo contenido y referencia positivos” (Schlegel 1983, 953).

2 Según la segunda edición de H. G. Hotho, de 1842, con traducción al español de 1989. Más adelante reitera Hegel: “Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya nuestra genuflexión” (Hegel 1989, 79).

en 1835, *La escuela romántica*. Este libro es su ajuste de cuentas con lo que para él es ahora el romanticismo. “La escuela romántica” es la literatura y la intelectualidad del pasado, la del presente es la del movimiento *Das junge Deutschland* (*La Joven Alemania*), de la cual Heine se siente militante.³ La representación que hoy tenemos del romanticismo alemán, por su denominación, es la que caracterizó Heine; sin embargo, ya no percibimos que fue una caracterización peyorativa.⁴

Es útil, además, hacer notar de entrada que “nuestros románticos” no se llamaron a sí mismos románticos, sino la “nueva escuela”. Esta denominación la usó el propio Friedrich Schlegel cuando preparaba la edición de sus *Obras*, y, en particular, cuando preparaba la reedición de su reconocido escrito de 1800, *Diálogo sobre la poesía*, que puede considerarse el documento que compendia el significado de la sensibilidad y el gusto nuevo del romanticismo, frente al espíritu dieciochesco, de tradición racionalista y de gusto clasicista.⁵ Pensando en su reedición, Schlegel destaca dicho diálogo

como el resultado fecundo de la “unión de los talentos” de la “nueva escuela”. Para sus contemporáneos, esta escuela correspondía a lo que en la historia de la crítica literaria se había identificado ya como el círculo de los románticos de Jena, aglutinados en torno a la revista *Athenäum*, editada por Friedrich y su hermano August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Para “nuestros románticos” los románticos no eran ellos, ellos se sentían infortunadamente “modernos”, sino que los románticos por excelencia eran Dante, Ariosto, Tasso, Cervantes y, sobre todo, Shakespeare.⁶

También es útil dejar en claro que el término original e inicial fue el calificativo “romántico”. Aparece a mediados del siglo XVII y tiene tinte peyorativo, pues se usa para referirse a “la romanesca”, ese tipo de literatura que no merece ser tratada como literatura artística o canónica, según el criterio de obras referenciales de la época, como *El arte poético* (1674) de B. N. Boileau, o en pleno siglo XVIII en una obra como *La Enciclopedia* (1751-1780). Sin embargo, poco a poco lo “romántico” va ganando expansión y aceptación, gracias al sentido cultural positivo que mantuvo entre los ingleses en el modelo aparentemente natural de sus parques y jardines, que en realidad no era una naturaleza “natural” sino “pintoresca”, de diseño de cuadro, y en el gusto decorativo y literario por lo gótico o medieval. Aunque las fuentes para detectar la comprensión de lo romántico son numerosas, el papel de los hermanos Schlegel fue decisivo: Friedrich es indiscutiblemente la cabeza; él es el autor de la propuesta estética y es el talento crítico; August Wilhelm, sin embargo, es también importante, por la difusión europea de las ideas románticas, gracias al éxito de las traducciones de sus lecciones *Sobre el arte dramático y la literatura*, dictadas en Viena en 1808.⁷ Ambos hermanos determinaron la cronología y la tipología del concepto de lo romántico, tal como se puede comprobar en el uso que hicieron del término filósofos como Schelling y Hegel, o el propio Heine. Sin embargo, aunque sobre la cronología y la

3 Heine hace esta confesión al referirse a la obra de Jean Paul, “el único”, pues no cabe ni en la escuela romántica ni en “la escuela goetheana del arte”. Heine pretende, como Jean Paul, una obra entregada a su tiempo y henchida de época, en la que el corazón y los escritos sean la misma cosa, justo la peculiaridad de los escritores de la actual *Joven Alemania*, escritores “que tampoco quieren realizar ninguna distinción entre la escritura y la vida, que nunca separan la política de la ciencia, el arte o la religión y que, simultáneamente, son artistas, tribunos y apóstoles” (Heine 2007, 158). La *Joven Alemania* fue una consigna de Ludolf Wienbarg (1802-1872) en sus *Campañas estéticas*. Se publica en 1834 y Heine se une a ella en la versión alemana de *La escuela romántica*; ver Heine (2007, 158 y 160).

4 En los pasajes sobre el poeta Ludwig Uhland (1787-1862), Heine confiesa su juventud genuinamente romántica y advierte la diferencia entre su manera de sentir y ver las cosas en 1813, y ahora, en 1833, cuando escribe *La escuela romántica*: “Hace veinte años era un muchacho; en ese entonces, ¡con qué desbordante entusiasmo hubiera podido celebrar al excelente Uhland! En ese momento sentía su excelencia quizá mejor que ahora; me encontraba más cercano a él en el sentimiento y el pensamiento. ¡Pero ha sucedido tanto desde entonces! Lo que me parecía espléndido, ese carácter católico y caballeresco, aquellos jinetes que en un torneo aristocrático se batían y atravesaban, aquellos tiernos escuderos y las decorosas damas nobles, aquellos héroes nórdicos y trovadores, aquellos monjes y monjas, aquellas tumbas paternas con temblores proféticos, esos pálidos sentimientos de renuncia con tañidos de campanas y el eterno lamento melancólico, ¡cuán amargos se me han vuelto desde entonces! Sí, alguna vez fui diferente” (Heine 2007, 175).

5 Heine no se refiere expresamente a esta obra en *La escuela romántica*, pero sí destaca el período de Jena, del cual surgió el *Diálogo sobre la poesía*, como el período del surgimiento de una nueva estética, al cual describe positivamente. Heine también era crítico del neoclasicismo: “Jena, donde estos dos hermanos, junto con muchos espíritus afines, se reunían de cuando en cuando, fue el centro desde el que se difundía la nueva doctrina estética. Digo doctrina porque esta escuela comenzó con el juicio de las obras de arte del pasado y con la fórmula para las obras de arte del futuro. En ambas direcciones, la escuela de los Schlegel tiene grandes méritos dentro del terreno de la teoría estética” (Heine 2007, 56).

6 Hay varias ediciones españolas de *Diálogo sobre la poesía*. En lo que sigue se citará según Schlegel (1994a). En los estudios de Germánicas, el *Diálogo sobre la poesía* se considera la referencia que marca el surgimiento de la historia de la literatura y la crítica literaria alemanas. Compárese Bianca Theise. *Januar 1800. Die Entstehung von Literaturgeschichte und Literaturkritik* (Wellbery 2007).

7 Heine se contó entre los discípulos académicos de A. W. Schlegel; sin embargo, en *La escuela romántica* lo trata despectivamente, considera que sólo se alimentó de las ideas de su hermano, difundiendo las, aunque encomia sus traducciones, sobre todo las de Shakespeare (Heine 2007, 93s). En cuanto a Friedrich, Heine pasa por alto su *Diálogo sobre la poesía*, y elogia en cambio dos obras posteriores: *Sabiduría y lengua de los hindúes*, de 1808, y *Lecciones sobre la historia de la literatura*, de 1815 (Heine 2007, 96).

tipología de lo romántico hay una aceptación general básica en cuanto a su origen medieval y cristiano, saltan ambigüedades con la tipología del romanticismo que no se pueden resolver, pues son ambigüedades en los mismos autores que nos ocupan.

Para los románticos, Hegel y Heine incluidos, lo romántico es lo que no es lo antiguo, la poesía y el arte que se nutren del humanismo grecolatino, y surge como lo europeo genuino, pero al desarrollo de lo romántico pertenece la configuración de lo moderno. Los románticos son modernos que se resisten a ello; en cambio, Hegel y Heine asumen la modernidad sin ningún remilgo, y hacen de ella bandera para ser críticos de la escuela romántica. Heine avanza en este punto más que el propio Hegel, no sólo por la naturaleza del debate que a Heine le interesa, el debate político-literario, sino porque sobrevive a ambos casi tres décadas. Nuestra representación actual del romanticismo como fenómeno y época literarios corresponde a la que nos legó Heine, con una gran diferencia: no lo catalogamos tan peyorativa y concluyentemente como él. Las profundas diferencias, sobre todo de Hegel y Heine frente a Schlegel, se deben a un proceso complicado de historia, de política y de concepción de la política cultural, tanto la del Estado como la del intelectual en él. La conversión de la poética de lo romántico en programa de política cultural en los centros del poder en Alemania es lo que estimula la crítica de Hegel desde la filosofía, y la de Heine desde la prensa.

La atmósfera de los tiempos de Jena (1795-1800) es la de un joven romanticismo lleno de espíritu libertario, en parte animado por las esperanzas que despertó la Revolución Francesa, que estimulaban el deseo de una Alemania unida y republicana, pero también inquieto, por el régimen de terror que se apoderó del Estado revolucionario. Frentes contrapuestos se van perfilando tras las invasiones de Napoleón, que comienzan en 1801, hasta las Guerras de Liberación que lo derrotan entre 1813 y 1814, y dividen las mentalidades. Napoleón representaba el espíritu de la secularización y la modernización de la política, y como no hay invasiones sin violencia y destrucción, se despiertan en Alemania los sentimientos nacionalistas, y con ellos, la representación de un pasado cristiano y modélico, la Edad Media del “Sacro Imperio Romano Germánico”. Es la evocación de un paraíso perdido cuyos valores espirituales había que restaurar, si se quería erradicar el materialismo que trajo consigo la cultura moderna. En este sentido, un discurso como *La cristiandad o Europa* de Novalis (1772-1801), leído en Jena en 1799 y publicado por Schlegel en 1826, fue

un anticipo de la ideología político-cultural que poco después, y cada vez con más ahínco, defendieron intelectuales románticos como Schlegel. Novalis consideraba que este escrito había que leerlo “con fe y con amor”, y debido a que en él proponía una poetización político-religiosa del Estado, era algo que venía justo para ser publicado en 1826, como un soporte intelectual más, a favor de la política de Restauración que Prusia y Austria practicaban en este momento, y de la cual Friedrich Schlegel llegó a ser temporalmente dignatario.⁸ Entendido como política cultural restauracionista, Hegel va a ser crítico del romanticismo, y su tesis de que “Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado” (Hegel 1989, 79) tiene que ver con su rechazo a uno de los pilares de la política cultural romántica, el de la utilización del arte como instrumento privilegiado para recristianizar la cultura, que, como estaban las condiciones políticas en Prusia, debía ser una cultura de “credo y patria”. Por su parte, la crítica mordaz de Heine a “la escuela romántica”, en especial, al ala erudita y literaria de los Schlegel, se debe al servicio que prestaron con su discurso a los intereses y los privilegios monárquicos, aristocráticos y eclesiásticos, que lograron aplazar una y otra vez las demandas de los movimientos burgueses, liberales y republicanos. Como ya se anotó, *La escuela romántica* de Heine es un libro escrito con el fervor de la lucha por “la Joven Alemania”, aunque con el sentimiento de frustración por la derrota de tales ideales en los acontecimientos de 1830, que, de todos modos, conmovieron el poder de Prusia.⁹

8 El diagnóstico de Novalis sobre el presente en *La cristiandad o Europa*, era que estábamos a las puertas del retorno al ideal de vida del Medioevo: una fe, una cabeza política y religiosa, y un modo de vida común. Para Novalis, la tragedia de Europa había comenzado con la Reforma protestante. Cfr. Novalis (2004, 97-120).

9 Heine resume así los acontecimientos: “Durante el periodo en que se preparó esta lucha, prosperó del modo más esplendoroso una escuela hostil al espíritu francés y que exaltaba, tanto en el arte como en la vida, todo lo que perteneciera a la tradición popular alemana. En ese entonces, la escuela romántica caminaba codo a codo con los esfuerzos de los gobiernos y las sociedades secretas, y el señor August Schlegel conspiró contra Racine con el mismo propósito con que el ministro Stein conspiró contra Napoleón. La escuela nadaba a favor de la corriente de los tiempos; aquella corriente que fluía de regreso al origen. Cuando, en última instancia, vencieron el patriotismo alemán y la nacionalidad alemana, triunfó también definitivamente la tradicional, germana, cristiana escuela romántica, el “arte neoalemán-religioso-patriótico”. Napoleón, el gran clásico, tan clásico como Alejandro y César, se derrumbó, y los señores August Wilhelm y Friedrich Schlegel, los pequeños románticos, tan románticos como Pulgarcito y el Gato con Botas, se erigieron como vencedores” (Heine 2007, 63). Heine aprovecha aquí cuentos de otro de los representantes de la escuela, Ludwig Tieck (1773-1858), para ridiculizar a los Schlegel. Sobre el “arte neoalemán-religioso-patriótico”, ver más adelante nota 17.

LA CONCEPCIÓN DE LO ROMÁNTICO EN FRIEDRICH SCHLEGEL

La escogencia de Schlegel para caracterizar lo romántico, que hacia 1800 palpataba ya en la joven generación alemana, se debe a la claridad con que logra captarlo y exponerlo en su escrito *Diálogo sobre la poesía*, en especial, en el aparte tercero, subtulado *Carta sobre la novela*. El término alemán “romántico” está etimológicamente asociado al de novela, *Roman*, y la contribución original de Schlegel consiste en librar lo romántico de ser mera designación de un estilo literario, la novela como género, y concebirlo como poesía en cuanto tal, es decir, como una poética en la cual se ha forjado una concepción intuitiva del mundo, y en consonancia con ella, todas las artes que la representan.¹⁰ Hegel aprovecha en este sentido el pensamiento de Schlegel cuando, para caracterizar lo propio de la tercera de las formas universales del arte, la denomina “el arte de la forma romántica”. Las dos formas anteriores del arte corresponden a dos concepciones intuitivas y diferentes del mundo: la simbólica, la más arcaica, referida especialmente a las artes del Oriente antiguo, y la forma clásica, que se refiere predominantemente al arte del mundo griego. El arte de la forma romántica designa en Hegel, al igual que en Schlegel, todas las artes que se desarrollan al abrigo del mundo de la cultura cristiana, desde el temprano medioevo hasta el presente. Heine, en cambio, sin desconocer la verdad histórico-literaria del mundo romántico, ya no ve en él el presente, ya no se entremezclan lo romántico y lo moderno, como en Schlegel y Hegel, sino que lo romántico es para él, tajantemente, como *La escuela romántica*, arte y mentalidad del pasado. El presente no puede ser sino moderno, y en cuanto tal, su obligación política e intelectual es ser antídoto de lo romántico, así reconozca, como ya se anotó, que lo fue en su juventud.¹¹

De inmediato surge la inquietud por la manera como Schlegel y Hegel comprendieron el arte de su presente,

10 Afín a esta ampliación del sentido de lo romántico, de lo meramente novelesco a un tratamiento romántico de la vida humana, es el apunte 1367 (V) de Novalis en su *Enciclopedia*. Es interesante señalarlo, pues la novela, el *Roman*, aparece en él como el compendio de la vida: “No hay más romántico que lo que habitualmente se denomina como mundo y destino. – Vivimos en una novela colosal (*grande y pequeña*). Consideración de los acontecimientos a nuestro alrededor. Orientación, enjuiciamiento y tratamiento románticos de la vida humana” (Marí 1979, 159).

11 La tipología básica de lo romántico vale también en Heine, pues según él mismo lo afirma, gracias al cristianismo, a las instituciones de la Iglesia católica, que convirtieron a los nórdicos y subyugaron su rudeza, comenzó “la civilización europea”. La poesía épica de la Edad Media, sea sagrada o profana, es en esencia cristiana (Heine 2007, 44).

valga decirlo, de su modernidad. De hecho, el concepto de lo romántico para ambos es un marco histórico en el cual la figura moderna de la subjetividad va ganando el protagonismo. En el caso de Schlegel, éste habla de un arte propiamente romántico en “nuestra época no romántica”, “en nuestra época no fantástica” (Schlegel 1994b, 130 y 132), con lo cual indica el sello racionalista y secular que la Ilustración moderna ha instaurado como un punto de no retorno en la cultura europea; con ella, quiéralo o no, ha de contar siempre el espíritu romántico, y en tal sentido, el romanticismo es moderno y, al mismo tiempo, es crítico de la modernidad. En el caso de Hegel, cuando Hegel habla del arte de su momento, “El final de la forma artística romántica” (Hegel 1989, 441-447),¹² se refiere a él como un arte en el cual las particularidades individuales han cobrado tal dimensión para darle su sello, que caracteriza su forma romántica como “disolución”. No significa que la forma artística romántica se disuelve para darle paso a otra, sino que la forma artística de lo que nosotros llamamos el arte moderno es disolución de por sí: la indiferencia, la inadecuación y la separación entre idea y figura en la obra de arte quedan a merced de la subjetividad del artista, de su solvencia o su vanidad espirituales, de “su humor subjetivo”, una expresión que Hegel prefiere al término en boga de los románticos: “la ironía”. “El arte romántico –dice Hegel– es la trascendencia del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo” (Hegel 1989, 60). Este rasgo del arte de la forma romántica, la puja de lo reflexivo y lo conceptual en él, es lo que más se desarrolla en el arte de la cultura moderna, pues gracias a ella, según Hegel, para el arte todo resulta posible. Para Schlegel y Hegel, lo romántico y lo moderno todavía cohabitan con sus diferencias, ambos mueren en 1829 y 1831, respectivamente, ambos conviven con las tensiones de la Restauración, cuya política fue uno de los propósitos del Congreso de Viena de 1815, tras la derrota de Napoleón. Schlegel se comprometió con ella, a Hegel le tocó lidiarla, sobre todo en su período de Berlín, de 1820 a 1831 (Duque 1999).¹³ La diferencia radical entre Schlegel y Hegel, que es más sobre el romanticismo que sobre lo romántico, ha de tratarse más adelante, luego de la exposición de lo romántico en Schlegel.

12 Danto ve en este importantísimo pasaje de Hegel la base conceptual para el pluralismo en el arte, cuya realidad y conciencia han sido logro del arte de la segunda mitad del siglo XX. Cfr. A.C. Danto, *Hegels These vom Ende der Kunst* (Wellbery et al. 2007, 680).

13 El estudio de Félix Duque se concentra en el período de 1815, inicio de la Restauración, con el Tratado de Viena, hasta la Revolución de 1848, que condujo a la convocatoria de la Asamblea Nacional en la Paulskirche de Fráncfort.

La primera y más general caracterización de lo romántico, para Schlegel, está dada por la fantasía y el tono confesional, que está presente en toda poesía: “Pienso la cosa así. La poesía está tan profundamente enraizada en el hombre que, incluso en las circunstancias más desfavorables, continúa siempre creciendo de modo salvaje” (Schlegel 1994b, 132). Todo pueblo tiene sus canciones, sus historias, sus dramas, pero la poesía no está sólo en ellas, sino que también hay una “poesía natural” (*Naturpoesie*), la cual está presente en la prosa de sus eruditos, en su crítica, en su humor; poesía y prosa no son incompatibles. Schlegel piensa con esto en autores como Swift, Sterne, Diderot, notoriamente modernos, difícilmente asociables a una sensibilidad romántica.

Pero la caracterización decisiva de lo romántico está determinada por dos aspectos, por lo sentimental y por el fundamento histórico, por transfigurado que este último esté, pues lo romántico, a diferencia de lo antiguo, piensa ya desde la historia, no puede dar el mito por sentado. Sin embargo, lo sentimental es una categoría fácilmente desorientadora. Friedrich Schiller (1759-1805) la había usado recientemente en su escrito de 1795, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, para caracterizar los dos modos fundamentales de la elaboración y la expresión artísticas, y para distinguir el arte de los antiguos y los modernos (Schiller 1985). El término no había sido de aceptación general, era inevitable asociarlo todavía peyorativamente a sentimentalismo, y como para Schlegel, según su parecer y su terminología, “romántico es lo que nos representa una materia sentimental en una forma fantástica” (Schlegel 1994b, 133), el término “sentimental” tenía que ser precisado de nuevo. Lo sentimental es un rasgo que puede aparecer con mayor o menor claridad en todas las artes, sobre todo en la pintura, pero en el caso de la música, éste es el arte romántico por excelencia: “la música moderna, si se tiene en cuenta la fuerza humana que la domina, ha permanecido tan fiel, en conjunto, a su carácter, que sin miedo podría llamarla un arte sentimental” (Schlegel 1994b, 134).¹⁴ Ésta es, sin

embargo, una mera indicación, sólo un acercamiento; la pregunta es insoslayable para Schlegel: “¿Qué es, pues, lo sentimental? Lo que nos interpela, aquello en lo que domina el sentimiento, y no el sensual sino el espiritual. La fuente y el alma de todas estas emociones es el amor, y el espíritu del amor debe, en la poesía romántica, planear por todas partes, invisible-visible: esto debe decir toda definición” (Schlegel 1994b, 134).

El amor y la fantasía constituyen la dinámica íntima de este primer aspecto esencial de lo romántico, pues “Sólo la fantasía puede captar el enigma de este amor y representarlo como enigma; y esta enigmaticidad es la fuente de todo lo fantástico en la forma de toda representación poética” (Schlegel 1994b, 134). En el amor pulsa la fuerza divina y prístina de la naturaleza, y en la fantasía, la fuerza múltiple por exteriorizarse. La solución feliz de esta tensión produce el mejor arte; cuando se queda sólo en el mundo de las apariencias, lo que aparece es sólo ingenio.

El segundo aspecto esencial de lo sentimental que define lo romántico es, como ya se anotó, el fundamento histórico, que distingue tan radicalmente la poesía antigua y la romántica. En la poesía antigua no cuenta la distinción entre apariencia y verdad, juego y seriedad. Es poesía ajustada al mito, no a la historia. La tragedia antigua era a tal punto un juego, afirma Schlegel, que el poeta que hubiese representado un hecho real y serio para el pueblo habría sido castigado. “La poesía romántica, en cambio, descansa toda ella en un fundamento histórico, más de lo que se cree y se sabe” (Schlegel 1994b, 135), su fantasía pasa por lo histórico, como el ejemplo que pone de Boccaccio, donde casi todo es historia verdadera, al igual que en las fuentes de las que proviene la inventiva romántica. Esta oposición entre antiguo y romántico la enfatiza Schlegel para marcar la diferencia entre romántico y moderno, es decir, para dejar en claro que él no es romántico, como lo consideramos nosotros hoy, sino moderno.

Pienso que [lo romántico y lo moderno] son tan diversos como las pinturas de Rafael y de Correggio difieren de los grabados ahora de moda. Si quieres ver con toda claridad la diferencia, lee *Emilia Galotti*, tan indeciblemente moderna como en nada romántica, y recuerda luego a Shakespeare, en el cual querría poner el verdadero centro, el núcleo de la fantasía romántica. *Aquí busco y encuentro yo lo romántico, en los más antiguos entre los modernos*, en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en aquella anti-

¹⁴ La relevancia de la música en el espíritu del romanticismo adquiere un matiz especial en Hegel. En él, la música no es un arte sentimental, una palabra más bien ingrata para él, sino el arte del ánimo, al punto que la considera “el tono fundamental de lo romántico”, y cuando hay un contenido determinado de la representación, lírico, también algo tonal: “lo lírico es para el arte romántico el rasgo fundamental elemental, una nota pulsada también por la epopeya y el drama y que incluso exhalan las obras del arte figurativo como un hálito universal del ánimo” (Hegel 1989, 388). Cuando Hegel celebra “la magia del color” en la pintura de los holandeses, habla de “una música objetiva, un resonar de los colores” (Hegel 1989, 439).

gua edad de los caballeros, del amor y de las fábulas, de la que derivan la cosa y la palabra mismas (Schlegel 1994b, 135).¹⁵

La importancia de la demarcación de esta pléyade de poetas como el verdadero centro y núcleo de lo romántico tiene que ver con el hecho de que para la cultura europea de la tradición cristiana ella representa “lo único que puede constituir un contrapunto a las poesías clásicas de la antigüedad”. Si Europa tuviera que revisarse e identificar con qué poesía propia podría ponerse a la altura de la antigua, ésta sería la única digna, su poesía romántica, la de “los más antiguos entre los modernos”, no la poesía del neoclasicismo de tradición erudita: “sólo estas flores eternamente frescas de la fantasía son dignas de coronar las antiguas imágenes de los dioses” (Heine 2007, 62). Schlegel extrae inmediatamente de esta comparación una conclusión programática, que hacia 1800 parece razonable: si la poesía antigua tuvo su fuente en el *epos*, nuestra poesía moderna ha de tenerlo en la novela, en el *Roman*, con una diferencia: “lo romántico no es tanto un género cuanto un elemento de la poesía” (Heine 2007, 62). Es la poesía la que debe ser romántica, sólo esa poética puede ser la fuente de renovación espiritual de la mentalidad y la fantasía alemanas. En este momento, el programa romántico, lo romántico como poética, puede comprenderse como asunto interno de la literatura y el arte.

El problema va a aparecer pocos años después, cuando para la afirmación de lo nacional frente a lo extranjero, se recurra al mundo medieval y cristiano “germano” como el origen cultural y espiritual para resistir y renovarse, es decir, cuando el programa artístico es convertido en una ideología para la política cultural. Parodiando el título ya nombrado de Novalis, ahora asumido por Schlegel –1826– como la cuestión básica de la política cultural para los alemanes: cuando *La cristiandad o Europa* deje de ser una identidad, la naturaleza del mundo medieval, y se convierta en el reto del momento para los intelectuales: o la cristiandad (nosotros los alemanes), o Europa (el secularismo moderno heredero de la Revolución Francesa). Hegel, desde la filosofía, y Heine, desde la crítica literaria y la opinión periodística, son críticos acerbos de tal política cultural.

15 El paréntesis y el resaltado son míos. *Emilia Galotti*, de 1772, es un célebre drama de G. E. Lessing (1729-1781), uno de los dramaturgos e intelectuales alemanes más reconocidos de la Ilustración. Para Heine, Lessing es uno de los grandes espíritus de la Alemania que él siente como suya, la Alemania de los ilustrados, y a la que “la escuela romántica” le dio la espalda. Cfr. Heine (2007, 62).

HEGEL Y HEINE POR EL PRESENTE, CONTRA EL ROMANTICISMO Y SU AVERSIÓN CONTRA LO MODERNO

LA CRÍTICA DE HEINE: DESDE LA HISTORIA, LA SOCIEDAD Y LA POLÍTICA

Como crítica al romanticismo, *La escuela romántica* de Heine es un poco posterior a la crítica de Hegel; sin embargo, se va a exponer en primer lugar. Es la crítica desde el punto de vista de la historia, la sociedad y la política. Heine da una explicación sobre las causas que favorecieron el rápido desarrollo hacia la orientación cristiana alemana antigua, que, aunque aguda e ilustradora, es igualmente criticable. Es una explicación plausible para entender la mentalidad comunitarista y popular que las élites consiguieron estimular (los príncipes, el protestantismo y el catolicismo, y la hidalguía rural o los *Junkers*), pero es una explicación que tiene problemas, pues supone una Alemania de rústicos. Esta representación de Alemania casa bien con la autosuficiencia y la mordacidad del ciudadano Heine. Él se consideraba el intelectual europeo moderno que analiza desde París, “el foyer de la sociedad europea” (Heine 2007, 154), las condiciones de Alemania en el período de 1800 a 1814, pero es inaceptable reducir esa Alemania a una comunidad campesina. Como ya se anotó, es la época de las invasiones de Napoleón, quien para humillar a Prusia la obliga en 1806 a declarar oficialmente inexistente el Sacro Imperio Romano Germánico. Esta entidad político-religiosa había dejado de existir desde hacía siglos, pero era una “gloria de la corona” persistente aún en la mente de los alemanes, y era una representación de un pasado glorioso que, así fuera sólo una ficción útil, ahora podía volver a invocarse, para la confrontación ideológica interna y la defensa externa. El período culmina con las Guerras de Liberación de 1813 y 1814. Esa suposición de país de rústicos no se puede aceptar, pues no funciona para un intelectual ciudadano como Hegel, no funciona para las cabezas del movimiento romántico, sobre todo, no funciona para la tradición ilustrada alemana en donde se sitúa el propio Heine. Para las personalidades de esta tradición, la intelectualidad y el pensamiento cosmopolita eran algo así como la carta de presentación de ilustrados.

Según Heine, las condiciones políticas de Alemania en este período eran de tal precariedad que, como dice el refrán que él mismo cita, “la necesidad enseña a orar” (Heine 2007, 61). Sólo en un país donde hay devoción por los príncipes, y donde la imagen de un príncipe vencido, arrastrándose ante Napoleón, conmovía más que la penuria que se padecía por la guerra y la dominación

extranjera, sólo en un pueblo así, el consuelo tenía que venir de la religión. Para Heine no fue más que astucia política la ilusión que lograron despertar los príncipes y los nobles alemanes en sus súbditos: el sentimiento del “espíritu comunitario”, las tradiciones populares, la patria alemana común, la unificación de las estirpes cristiano-germanas, en una palabra, el patriotismo por mandato (Heine 2007, 62).

El patriotismo no es malo en sí, pero para Heine depende de si es francés o alemán. En el patriotismo del francés, según Heine, el corazón arde y se expande “a toda Francia, todo el país de la civilización”; en cambio, en el patriotismo del alemán, el corazón se estrecha: “odia lo extranjero, ya no quiere ser un ciudadano del mundo, un europeo, sino solamente un teutón provinciano” (Heine 2007, 62). No se puede negar que posiciones de este tipo fueron asumidas hacia 1815 por la Unión Estudiantil Patriótica, que por lo visto no eran rústicos,¹⁶ sino que, justamente por ser estudiantes, dan una impresión fiable de lo que se estaba urdiendo en las universidades alemanas, y que toca las fibras de Heine, pues era el comienzo de la hostilidad, típicamente romántica, contra una de las tradiciones alemanas más genuinas: “aquel humanismo, aquella hermandad universal de los hombres, aquel sentimiento cosmopolita, que siempre honraron nuestros grandes espíritus, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, y todo hombre cultivado en Alemania” (Heine 2007, 62). Heine no le perdona a la escuela romántica que su triunfo se haya constituido sobre el descrédito de esta tradición; la relación con el espíritu de la Ilustración y con lo clásico ya no es ingenua en estas personalidades, pero está lejos de reclamar un rompimiento. El triunfo de la escuela romántica fue efímero, pero dejó marcas en la cultura espiritual alemana hasta hoy.

Este tipo de crítica al romanticismo había sido hecho años antes por los editores de *Propyläen*, el historiador del arte clásico J. H. Meyer (1760-1832) y J. W. von Goethe (1749-1832), en 1817. Meyer y Goethe reaccionaron en ese entonces contra la tendencia de la pintura que, de manera excluyente, se venía imponiendo en Alemania. Los artistas a los cuales se referían eran “los Nazarenos”, que pretendían constituirse en la representación pública de lo que debía ser “el arte ne alemán patriótico-religioso”. Esta aspiración era una idea que anudaba con la línea de Wackenroder, estética y muy fervorosa, y era defendida en esos mismos años

por Schlegel. La crítica de arte de Schlegel, a contrape- lo de la crítica general que les hicieron, les reconocía tal representatividad.¹⁷ Meyer y Goethe, “clasicistas de Weimar”, les restaron importancia, consideraron su arte una exaltación pasajera, pero calificaron su actitud de muy dañina, pues no se limitaban a la salvaguarda de las obras de arte medieval, sino que se oponían agresivamente a un sano retorno a lo clásico (D’Angelo y Duque 1999, 27). En consonancia con esta crítica, pero ya en 1829, Goethe expresa de modo lapidario, no sólo su oposición a ese programa, sino la oposición que tensa desde entonces la cultura espiritual alemana: “Clásico es lo sano, romántico, lo enfermo” (Goethe 1999, 219). Heine conocía esta indisposición de Goethe contra el romanticismo, y un juicio afín resume también el significado de lo que para Heine fue el romanticismo en Alemania:

Pero ¿qué fue la escuela romántica en Alemania? No fue ni más ni menos que el nuevo despertar de la Edad Media, tal como se había manifestado en sus cantos, en sus obras plásticas y arquitectónicas, en el arte y en la vida. Esta poesía había surgido del cristianismo; fue una pasionaria que brotó de la sangre de Cristo. [...] Es aquella extraña flor de colores especialmente indefinidos, en cuyo cáliz se ve retratados los instrumentos del martirio que fueron utilizados en la crucifixión de Cristo: martillo, tenaza, clavos, etc.; una flor que no es en absoluto fea, sino sólo macabra; cuya visión incluso provoca en nuestras almas un siniestro placer, al igual que las sensaciones espasmódicamente dulces que surgen del dolor. Desde esta perspectiva, esta flor sería el símbolo más apropiado del cristianismo, cuyo más espantoso atractivo consiste precisamente en la voluptuosidad del dolor (Heine 2007, 41).¹⁸

17 Los Nazarenos fueron un grupo de pintores que, en rechazo al neoclasicismo de las academias en Alemania y Austria, se establecieron en Roma en 1810 como *La comunidad de San Lucas*, para vivir y pintar en el espíritu cristiano medieval, afín a las ideas del romanticismo. Los fundadores fueron F. Overbeck (1789-1869) y F. Pfors (1788-1812). Cuadros emblemáticos y representativos de esta tendencia germanomedievalizante son *Sulamita y María* (1811) de Pfors, origen a su vez del homenaje que le hace Overbeck en su cuadro *Italia y Germania (Sulamita y María)* en 1828. Se presentaron oficialmente en Roma en la exposición *El nuevo arte alemán*, celebrada por Schlegel, pero mal recibida por la crítica. Poco después, y disuelto el grupo, retornaron a Alemania, y algunos de ellos asumieron la dirección de importantes academias: P. Cornelius (1783-1867) en Múnich, y W. v. Schadow (1788-1862) en Düsseldorf. El único que permaneció fiel al romanticismo cristiano “nazareno” fue Overbeck, quien entre 1830 y 1840 realizó su cuadro programático *El triunfo de la religión en las artes*. Cfr. su discurso en la entrega de la obra (D’Angelo y Duque 1999).

18 Es un juicio extremo, pero Heine, tan afrancesado, detestaba exultaciones como las que expresaba Schlegel frente a la poesía de la mística española y su cultura, inseparable de su devoción por las procesiones

16 Heine mismo proporciona el nombre del fundador de esta organización estudiantil, Friedrich Ludwig Jahn (1778-1825).

Para Heine, el gran despropósito en que se convirtió la escuela romántica, fue haberle dado a la Alemania de su momento arte para el consuelo divino en un mundo del más allá, del pasado y de la otra vida, en vez de haberle dado fe en el progreso para un mundo del presente y del más acá, como la fe que predicaban los nuevos apóstoles, dentro de los cuales él mismo se contaba, los intelectuales de la *Joven Alemania*, cuya fe era “La fe en el progreso, una fe que surgió de la ciencia”, “de la que no tenían idea los escritores de la época precedente” (Heine 2007, 158). La fe en el progreso y la ciencia como su fuente era la mentalidad decimonónica del materialismo revolucionario, que ya pujaba en Heine.

LA CRÍTICA DE HEGEL, CRÍTICA DESDE LA FILOSOFÍA

El énfasis de la crítica de Heine al romanticismo está dirigido a su posición reverencial frente al pasado. Es la crítica de un artista progresista y de quien se bate, además, en la confrontación de la actualidad periodística. La crítica de Hegel proviene de una disposición intelectual diferente. En lo que sigue nos restringimos a la crítica que proviene de la filosofía del arte de Hegel, en la cual no sólo hay apreciaciones de índole estética, sino una preocupación por la relación que el arte tiene con su época en su trabajo, permanente pero cambiante, de formación de la conciencia. El placer y el regocijo, pero también formas y contenidos que despiertan el cuestionamiento, la reflexión y la crítica, son las experiencias que las obras de arte estimulan en los públicos en este proceso complejo de la cultura.

Hegel captó muy bien –como los románticos– que nuestro presente es antiheroico, antiépico, prosaico. Captó incluso que “no son los tiempos que corren propicios para el arte”, pues “el pensamiento y la reflexión” (Hegel 1989, 13) se ponen de por medio entre él y nosotros. Nuestra respuesta moderna al arte ya no es la identificación con sus contenidos, sino una respuesta juiciosa

de pasión, un rasgo cultural a todas luces detestable para Heine. Refiriéndose a España, al que le atribuye función ejemplar en su filosofía de la historia, dice Schlegel: “Con todo, siguieron existiendo en este país muchas virtudes caballerescas, propias de esta nación de talante noble, y muchos fenómenos de alto valor religioso, como en el caso de Santa Teresa y de sus maravillosas obras, que aúnan el contenido sagrado con la belleza del lenguaje más inimitable. En ninguna otra nación se ha mantenido y perpetuado el espíritu y carácter de la Edad Media en sus más nobles y bellas cualidades por más largo tiempo que en la cultura espiritual e incluso en las obras de la fantasía y de la poesía de los españoles. No es casual sino característica e históricamente digno de notar que la poesía peculiar de la Edad Media haya alcanzado aquí su último y más florido desarrollo y su más alta perfección” (Schlegel 1983, 936).

y valorativa, mediada por la reflexión y la crítica de arte, una respuesta en la cual las ciencias del arte cobran importancia creciente. Sin embargo, no pensó, como los románticos, que la función del arte fuera redimirnos de tal llaneza y volver a su función en el pasado, ni tomó esta situación para hacer crítica cultural. Afecto al arte, como lo era, y con confianza en él, pensó más bien que su función se seguía cumpliendo en medio de las “prosaicas circunstancias actuales” (Hegel 1989, 142). Un cuadro del arte y el artista modernos lo presenta Hegel en el pasaje “El final de la forma artística romántica”, donde resume los grandes cambios que se han operado en las formas y los contenidos del arte en la historia humana, así como en las relaciones del artista con el arte mismo y, en especial, en el arte de la forma romántica, que, como ya se anotó en Schlegel y Heine, para Hegel comienza también con el arte de la cultura cristiana europea, con el románico y “la romanescas”, y llega hasta el presente. La característica fundamental que prima en las representaciones de este arte es la configuración de la individualidad espiritual, la que inspira y eleva la humanidad de la época, una individualidad que el artista plasma desde el arraigo en la época y la cultura en las cuales se planta, pero una configuración de la individualidad que él también propone en sus obras, y que le merecen el aprecio y la fama. Propio de la espiritualidad de esta individualidad es que su subjetividad es inmanente a ella misma, está en su interioridad, y ello torna contingente la figura externa; su exterioridad ya no tiene que ser bella, es más importante que irradie espíritu y vitalidad interior (Hegel 1989, 444). Es un arte en el cual el cristianismo, más que religión, es la cultura que nutre el mundo de la vida.

Obviamente, el primer arte de la forma romántica es arte religioso, pero esta comprensión de lo divino, según Hegel, tiene que objetivarse y determinarse para acceder desde sí a los contenidos mundanos de la subjetividad. Hegel aprieta en tres pasos este proceso de desacralización de lo espiritual en el arte, hasta culminar en la entronización en él de lo humano en toda su vastedad. Es un proceso donde es observable el paso a paso del arte con el desarrollo espiritual y material de la cultura europea, donde quedan reconocibles el arte del Medioevo, el del Renacimiento y el mundo moderno, hasta sus desarrollos más recientes en el arte del romanticismo:

Al principio lo infinito de la personalidad residía en el honor, el amor y la fidelidad, luego en la individualidad particular, en el carácter determinado que se integraba con el contenido particular del ser-ahí humano. Finalmente, el humor, que sabía hacer

vacilar y disolver toda determinación, superó a su vez esta concrescencia con tal delimitación específica del contenido, e hizo que el arte se trascendiera a sí mismo. Sin embargo, en esta trascendencia del arte a sí mismo ésta es igualmente un retorno del hombre a sí mismo, un descenso al interior de su propio pecho, con lo que el arte aparta de sí toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la aprehensión, y hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos (Hegel 1989, 444).

Esta ampliación del arte en cuanto a sus contenidos implica también para el artista una demanda de análogas proporciones. En las formas antiguas del arte, la simbólica y la clásica, el artista tenía ya en el mito y en la religión los contenidos que representaba en sus obras; sus tradiciones le prescribían los contenidos y las formas para ello, sin que fuera conflictivo para él. Así fue también en los inicios del arte cristiano, cuando había comunidad de pensamiento, lenguaje y sensibilidad entre la Iglesia, el poder y la comunidad.

En el arte de la forma romántica que se va desarrollando a partir de esta fuente cristiana, y cada vez de un modo más liberal, el artista se va convirtiendo en el artífice tanto de los contenidos como de las formas de la obra de arte: “el artista extrae su contenido de él mismo y es el espíritu humano que se determina efectivamente a sí mismo, que considera, trama y expresa la infinitud de sus sentimientos y situaciones, al que nada que pueda devenir vivo en el pecho humano le es ya extraño” (Hegel 1989, 444). Para una ampliación tal de los contenidos del arte y las posibilidades del artista, ya no hay nada prescrito. El arte ya no tiene que representar lo que ya ha representado el arte, “sino todo aquello en que el hombre tiene en general la facultad de estar a gusto” (Hegel 1989, 445). Ante tal amplitud y multiplicidad de los materiales, la tarea para el arte es que el artista ponga en él su sello, y eso quiere decir, el de su tiempo y su presente. Con esta concepción, Hegel se aparta de la venia al pasado que caracterizó la escuela romántica, y pone en el primer plano la cuestión del tratamiento. Con referencias a las demandas eruditas y folclorizantes, que aluden a la crítica de arte que impusieron Herder y Schlegel,¹⁹ y enfatizando la posición moderna del artista,

Hegel, parafraseando casi el texto ya citado de *Diálogo sobre la poesía*, les replica:

El artista moderno puede por supuesto adherirse a antiguos y más antiguos; ser homérica, siquiera como ultimísimo epígono, es bello, y también productos que reflejen el giro medieval del arte romántico tendrán sus méritos; pero una cosa es esta validez universal, la profundidad y la peculiaridad de un material, y otra su modo de tratamiento. En nuestros tiempos no pueden surgir ningún Homero, Sófocles, etc., ni ningún Dante, Ariosto o Shakespeare; lo tan magníficamente cantado, lo tan libremente expresado, expresado está; son materiales, modos de intuirlos y de aprehenderlos ya cantados. Sólo el presente está fresco, lo otro, cada vez más pálido (Hegel 1989, 445).

La crítica anterior, tan certera, es crítica contra la estética romántica. Pero la crítica de Hegel a la escuela romántica tiene ante todo un origen filosófico, relacionado, por un lado, con la posición en que dejan a la filosofía frente al arte, valga decir, a la racionalidad frente al mito y la religión, y por el otro, con su credo sobre la función histórico-cultural del arte, que en la política cultural tiene efectos concretos. En esta confrontación, el contrincante de Hegel ya no es tanto la escuela de los Schlegel, a quienes Hegel les reconoció “talento crítico” pero no “naturaleza filosófica” (Hegel 1989, 49), sino que el contrincante es F. W. J. Schelling (1775-1854), el auténtico fundador de la filosofía del arte, y, en tal sentido, el modelo que Hegel tenía que romper con su propia filosofía. En la filosofía del arte de Schelling dominan concepciones que corresponden el sello de la poesía romántica y que inspiraron a sus poetas. De esta confrontación sólo puede trazarse aquí el hilo conductor.

La confrontación de Hegel con el modo de pensar afín a la filosofía del arte de Schelling se puede reconocer en dos pasajes de las *Lecciones sobre la estética*. El primero se encuentra en la segunda de las objeciones a la filosofía del arte tal como la concebía Hegel, como una *cien-*

viva con nosotros. Hegel analiza dos posiciones equivocadas, donde no se hace tal mediación: la del teatro clásico francés, que imponía la cultura y el gusto del presente, palaciego y versallesco, a todo lo antiguo y extranjero, y la posición de los alemanes, que no le daba crédito al presente y sólo hacía valer la cultura y el gusto del pasado o de lo extranjero. Esta posición alemana la descalificaba Hegel como arte, teatro y literatura en este caso, no para nosotros sino para filólogos y eruditos, y nombra expresamente (p.196) a J. G. Herder (1744-1803) y F. Schlegel como los críticos que impusieron esos puntos de vista. Para esta problemática, véase el aparte *La exterioridad de la obra de arte ideal en relación con el público* (Hegel 1989, 191-203).

19 Para Hegel (1989) es fundamental que “la obra de arte no es *para sí*, sino *para nosotros*” (p. 192); por lo tanto, la confrontación con asuntos del pasado es para él un asunto de primer orden si la obra de arte ha de lograr su relación con el público. La obra y su representación deben hacer las mediaciones debidas para que los asuntos del pasado, o de una procedencia cultural diferente a la nuestra, logren la comunicación

cia del arte. Para los críticos de Hegel, los intelectuales románticos, el arte sí invita a las reflexiones filosóficas, pero no es objeto *apropiado* para el examen científico. La belleza artística es para la intuición y el sentimiento, para la sensibilidad, y no para el pensamiento, que, ante su infinita diversidad y su libertad, se queda corto (Hegel 1989, 10). Esta objeción es para Hegel una típica y arraigada confusión del pensamiento con la cultura del entendimiento, definitoria, clasificatoria, universalizante. Contra ello hace una defensa de la naturaleza y el poder del pensamiento, destaca sobre todo su capacidad para aprehenderse a sí mismo en lo otro, como en el arte, donde su enajenación en lo sensible no es obstáculo para reconocerse y reconducirse a sí mismo, pues en el arte el pensamiento también está en lo suyo. Sobre todo, hace una defensa de la auténtica naturaleza del concepto, el medio del pensamiento libre, y contra el prejuicio de que el concepto es lo universal que se mantiene en lo universal, algo definitorio y fijo, defiende el concepto como “lo universal que se mantiene en sus particularizaciones” (Hegel 1989, 14s), es decir, como una articulación de pensamiento para examinar con él las más diferentes experiencias, y en tales exámenes ponerse a prueba a sí mismo.

El segundo pasaje se encuentra en una viva descripción que hace Hegel de la atmósfera intelectual romántica en torno al arte, que en la actualidad se ha acentuado todavía más, frente a la cual su filosofía del arte marcha a contrapelo:

[...] ahora cada arte singular exige para sí ya una ciencia propia, pues con la afición continuamente creciente al conocimiento artístico el ámbito de éste ha devenido cada vez más rico y más vasto. Pero en nuestro tiempo [...] la filosofía misma ha hecho una moda de esta afición de los diletantes, al haberse querido afirmar que en el arte ha de encontrarse la religión propiamente dicha, lo verdadero y absoluto, y que es superior a la filosofía, pues no es abstracto, sino que contiene la idea al mismo tiempo en la realidad y para la intuición y el sentimiento concretos (Hegel 1989, 461).

Aunque éstas son ideas de F. Schleiermacher, colega de Hegel en la Universidad de Berlín y que, como él, también dictaba lecciones de estética,²⁰ su origen genuino

20 Compárese de Schleiermacher (1768-1834) *Sobre la religión. Discursos a los intelectuales entre sus detractores*, discursos que van de 1799 a 1831 (Schleiermacher 1991 y 1999). Con el teólogo Schleiermacher la Iglesia luterana y la corte prusiana aseguraban la vigilancia doctrinaria en la Universidad de Berlín.

está en la filosofía del arte de Schelling, propuesta y desarrollada entre 1800 y 1805.

Con Schelling se da el giro de la estética como teoría del gusto, representativa del siglo XVIII, a la filosofía del arte, de inspiración genuinamente romántica, en 1800, en su obra *Sistema del idealismo trascendental*, obra madurada en Jena en la atmósfera del joven romanticismo. Es una propuesta descomunal de estetización del pensamiento, contra la que Hegel reacciona de inmediato y da inicio a su progresivo distanciamiento de la filosofía de Schelling. La preocupación especulativa de Schelling en ese entonces era cómo darle objetividad a la intuición intelectual, al pensamiento universal que pretendía ser al mismo tiempo intuitivo y productivo, y su respuesta fue:

[...] es el arte mismo. [...] La obra de arte sólo me refleja lo que de otra forma nada reflejaría, aquello absolutamente idéntico, que incluso en el Yo se ha separado; por tanto, por el milagro del arte se refleja, a partir de sus productos, lo que el filósofo deja dividirse en el primer acto de la conciencia, lo que es inalcanzable para toda otra intuición. [...] el arte llega a lo imposible, a saber, a superar una oposición infinita en un producto finito. Esta capacidad de poetizar en su primera potencia, es la intuición originaria, y a la inversa, la intuición productiva que se repite en la potencia suprema es lo que llamamos capacidad de poetizar. En ambas es activa una y la misma capacidad, la única por la que somos capaces de pensar y reunir lo contradictorio, la imaginación (Schelling 1987, 155).

Más adelante reitera Schelling: “El arte es lo supremo para el filósofo porque precisamente abre para él en cierto sentido lo más sagrado de todo, donde en un fuego arde, por decirlo así en eterna y originaria reunión, lo que en la naturaleza y en la historia está separado, y lo que eternamente se tiene que escapar al vivir y al actuar tanto como al pensar” (Schelling 1987, 156).

Estos pensamientos conducen en la *Filosofía del arte* (1802-1805), por un lado, a una identificación del gran arte con el arte cristiano, afín a lo expuesto por Schlegel sobre el arte romántico, y a una imbricación de arte y religión sin precedentes: a tal punto es íntimo el lazo que une el arte y la religión, que es tan imposible “dar al arte un mundo poético distinto del que existe dentro de la religión”, como es imposible “llevar la religión a una manifestación verdaderamente objetiva que no sea la del arte” (Schelling 1999, 505). Ante tales afirmaciones

que celebran una hipermitologización sin escapatoria, la tesis de Hegel según la cual “en su determinación suprema” el arte es para nosotros modernos “algo del pasado” (Hegel 1989, 14), tesis de índole eminentemente filosófica, descuella como una tesis de profunda crítica a los debates de su momento. Contra pensamientos como los de Schelling, que polarizaban por entonces los debates públicos, va dirigida la afirmación de Hegel:

Sea cual sea la actitud que frente a esto se adopte, lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media (Hegel 1989, 13).

Pero la filosofía del arte de Schelling no sólo estrecha el vínculo entre arte y filosofía, arte y religión; también exige la unión entre arte y política. No sólo deben ser cultos los que participan en la administración del Estado, estimar y estimular las obras de arte, sino que debe llegar a ser un sobreentendido que “el arte es una parte necesaria e integrante de una constitución del Estado según ideas” (Schelling 1999, 505). Queda fuera de discusión que en el Estado moderno la política cultural es una de sus tareas; Hegel también la defendió, pero esta concepción de Schelling, tan romántica, alimentó la política cultural romántica de *credo y patria*, que para Hegel (como para Heine) era un punto de vista premoderno. Era la política doctrinaria de un Estado que forma ciudadanos para el Estado, en vez de ser la política cultural de un Estado que con sus instituciones estimula los espacios reales de ilustración, placer y crítica, para las libertades de los ciudadanos.

La época del magisterio de Hegel en Berlín coincide con la transformación arquitectónica de la ciudad, en la que arquitectos artistas como K. F. Schinkel (1781-1841) fueron personalidades decisivas. En 1829 se inaugura el Museo Real (hoy Museo Antiguo), una obra representativa para reconocer el discurso estético-religioso de los románticos en ese momento. La Revolución Francesa había estimulado la construcción de grandes museos europeos bajo el espíritu de la ilustración pública, pero en pocos años, y con el espíritu del romanticismo, el Museo pasó de ser “casa de estudios” a convertirse en “Iglesia estética” o “Templo del arte”. Así justificó el propio Schinkel su obra.²¹ El Museo Real era una obra

que proclamaba el carácter sagrado del arte, y según la generación de los románticos, era de esperar de él la elevación moral de los ciudadanos. Pero era también una institución asociada al sentimiento de poder político y a la promesa de una comunidad espiritual superior. Con el Museo Real se glorificaba la importancia del Monarca, la del Estado y la de la Nación, era “Lo sublime público” (Sheehan 2002, 127). Nada de este boato de ceremonial solemne se advierte en el entusiasta saludo de Hegel en sus lecciones sobre la pintura, cuando en ellas se refiere a la inauguración del Museo Real. Más bien en la tradición ilustrada moderna, Hegel saluda poder tener en la ciudad, por fin y pronto, la ocasión de *conocer y disfrutar* el arte de la pintura en las obras que mejor lo representan, además, bajo el criterio de exposición que se impuso tras los agrios debates que precedieron la apertura del Museo al público, el criterio *histórico*: “Una colección tal, históricamente ordenada, única e inestimable en su género, tendremos pronto ocasión de admirarla en la galería pictórica del Museo Real aquí erigido” (Hegel 1989, 632).

La actitud de Hegel es la de un esteta modernamente ilustrado que, lúcido y crítico frente a la posición de los románticos, ya no se prosterna ante el arte, como si en él estuviera la revelación de las verdades más altas, ni lo sobrecarga con tareas culturales o políticas que lo sobrepasan, que sólo son de solución plausible en la acción política y la iniciativa ciudadana. La filosofía del arte de Hegel es la de la actitud de alguien que disfruta el arte, lo estudia y lo critica, y coteja sus pretensiones teniendo en cuenta las realidades y los contextos de la cultura del presente:

Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos. La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena (Hegel 1989, 14).

cano a Hegel), quien en el proyecto de Schinkel veía más un templo que un museo, Schinkel enfatiza la sublimidad que debían inspirar tanto el edificio como la percepción del arte expuesto en él. Para Schinkel debía ser la escenificación de un ceremonial religioso; la rotonda en la ubicación central del edificio tenía que ser “el santuario” para consagrar lo más valioso: “aquí tiene que ofrecerse a la mirada un espacio bello y elevado, y debe darse un talante para el disfrute y el conocimiento de aquello que el edificio custodia” (Klotz 2000, 54).

21 Ante las críticas que su proyecto recibió del arquitecto Alois Hirt (cer-

Por sus formas y contenidos, el arte pudo contribuir en épocas anteriores a la configuración de la mentalidad y la cultura de modo decisivo; en nuestra época moderna esa relación se ha revertido; sin nuestra formación y nuestra cultura, sin nuestros conocimientos y nuestros valores, no hay necesidad del arte. El arte ya no funda la cultura, la presupone; y una política cultural moderna se equivoca si pretende revertir estos procesos históricos, tal como lo percibieron Hegel y Heine. *

REFERENCIAS

1. D'Angelo, Paolo y Félix Duque (Eds.). 1999. *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid: Akal.
2. Duque, Félix. 1999. *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*. Madrid: Akal.
3. Goethe, Johann Wolfgang von. 1999. *Máximas y reflexiones* (Aforismo 1031) [Traducción de Juan del Solar]. Barcelona: Edhasa.
4. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1989. *Lecciones sobre la estética* [Traducción de Alfredo Brotóns]. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
5. Heine, Heinrich. 2007. *La Escuela Romántica* [Traducción de Román Setton]. Buenos Aires: Biblos.
6. Klotz, Heinrich. 2000. *Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3, Neuzeit und Moderne 1750-2000*. Múnich: C. H. Beck.
7. Marí, Antoni (Ed.). 1979. *Antología del romanticismo alemán. El entusiasmo y la quietud*. Barcelona: Tusquets Editores.
8. Novalis, Friedrich. 2004. *Los Aprendices de Sais - Cuento simbólico - La cristiandad o Europa* [Traducción de Julio Aramayo]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
9. Safranski, Rüdiger. 2009. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* [Traducción de Raúl Gabás]. Barcelona: Tusquets Editores, S. A.
10. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1987. Sistema del idealismo trascendental, Corolarios No 3. En *Schelling. Antología* [Traducción de Virginia López], ed. José Luis Villacañas, 155ss. Barcelona: Ediciones Península.
11. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1999. *Filosofía del arte* [Estudio y traducción de Virginia López]. Madrid: Tecnos.
12. Schiller, Friedrich. 1985. *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria.
13. Schlegel, Friedrich. 1983. *Obras selectas*. Vol. 2 (1796-1828) [Traducción de Miguel Ángel Vega]. Madrid: Fundación Universitaria Española.
14. Schlegel, Friedrich. 1994a. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
15. Schlegel, Friedrich. 1994b. Diálogo sobre la poesía. En *Poesía y filosofía*, 95-149. Madrid: Alianza Editorial.
16. Schleiermacher, Friedrich. 1991. *Monólogos* [Introducción, traducción y notas de Anna Poca]. Barcelona: Anthropos.
17. Schleiermacher, Friedrich. 1999. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verechtern*. En *Groses Werklexikon der Philosophie. Bd. 2*, ed. Franco Volpi, 1355s. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
18. Sheehan, James J. 2002. *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. Múnich: C. H. Beck.
19. Wellbery, David, Judith Ryan, Hans Ulrich Gumbrecht, Anton Kaes, Joseph Leo Koerner y Dorothea E. von Mücke (Eds.). 2007. *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlín: Berlin University Press.