

LA BELLA Y PÉRFIDA ALBIÓN. NOTAS SOBRE LA GERMANIZACIÓN DE LA ESTÉTICA BRITÁNICA EN EL SIGLO XVIII¹

Marcelo G. Burello

Universidad de Buenos Aires

margbur@gmail.com

Resumen:

La confusión del espíritu alemán con una presunta disposición estética innata aún irrumpe ocasionalmente en las ciencias sociales y la crítica. Para discutirla es preciso remontarse a mediados del siglo XVIII, momento seminal del incipiente nacionalismo alemán. Allí se revela la programática campaña de apropiación que ciertos pensadores germánicos emprendieron respecto del arte y la estética provenientes de Gran Bretaña, con la intención consciente de cortar todo vínculo con la cultura francesa, hegemónica en el continente europeo. De entre esos pensadores se destaca J. G. Herder, que hizo importantes contribuciones lingüísticas y poéticas apoyándose en materiales británicos.

Palabras clave: *estética moderna; nacionalismo; apropiación de la estética británica; J. G. Herder*

Abstract:

The Beautiful and Perfidious Albion. Notes on the Germanization of British Aesthetics in the 18th Century

The confusion of the German spirit with an allegedly innate aesthetic disposition occasionally still comes out in Social Sciences and criticism. To discuss it, we must go back to mid-eighteenth century, a seminal moment for nascent German nationalism. There, we begin to see the programmatic campaign

Boletín de Literatura Comparada

Año XLII, 2017, 35-66.

Recibido: 23/10/16 **Aceptado:** 02/01/17

ISSN 0325-3775

*La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII*

to appropriate British arts and aesthetics carried out by some German thinkers, who in an intentional way tried to break ties with French culture, hegemonic throughout the continent. Among them stands J. G. Herder, who made relevant linguistic and poetic contributions relying on British materials.

Keywords: *modern aesthetics; nationalism; appropriation of British aesthetics; J. G. Herder*

“Volk der Dichter und Denker”

Anunciada en el compilado *Volksmärchen der Deutschen* (1782-1786), de J. K. A. Musäus, la conocida definición del pueblo alemán como “pueblo de poetas y pensadores” se echó a andar, no casualmente, en el período clave que va del último tercio del siglo XVIII hasta el primero del siglo XIX,² y en su ámbito nativo tuvo un uso crecientemente chauvinista hasta el colapso nazi. Desde entonces, la fórmula quedó suspendida en un estatuto ambiguo, pues al parecer se trataría de una frase falaz, hiperbólica... o quizás no tanto. En efecto, al invocarla para criticar e impugnar cualquier concepto político-cultural engendrado entre 1870 y 1945 en Alemania, ocasionalmente sucede que se denuncia la alianza entre la praxis política y la praxis cultural, y más específicamente la artística, sin romper de lleno con la idea de una consustanciación cabal —y letal— de ambas dimensiones en suelo teutón. En otras palabras: se condena de plano la corrupción de la racionalidad socio-política en el altar de una estética *kitsch* y autoglorificatoria, que hace del líder político un pseudo-artista y de la administración pública, una mera arte plástica, pero al mismo tiempo se convalida, a menudo veladamente, cierta “afinidad electiva” entre las bellas artes y el espíritu alemán *in toto*. Sin duda Walter Benjamin tenía en mente el ofuscado ideal artístico de sus compatriotas cuando impugnó la “estetización de la política” (aunque el sintagma “poetas y pensadores”

mienta una cualidad lingüística ajena al concepto de arte allí invocado, aplicado al campo visual), pero eso justamente porque el berlinés pensaba que el comunismo aún era posible en su país (Benjamin, 2008: 85). Que el fascismo puede involucrar aspectos perversamente “fascinantes” es algo que Susan Sontag ya supo aducir (Sontag, 1975); mas con todo su moderno origen italiano, el nexo indisoluble entre el (mal) arte y la (mala) política sería, en opinión de muchos, algo idiosincrásico del pueblo teutón.

Así lo han rubricado, al menos, dos paradigmáticos estudiosos externos al campo germánico, quienes no hace mucho han coincidido —pese a las enormes diferencias que los separan— en denunciar una “ideología estética” de raigambre netamente alemana. Nos referimos a Paul de Man, que prácticamente le dio carta de ciudadanía al concepto, y a Terry Eagleton, que todavía en 1990 le prodigó un gigantesco y exitoso tratado.³ En un contexto en el que menciona (previsiblemente) a Kant, Schiller, Schopenhauer y Nietzsche, De Man señala en una de sus muchas páginas sobre la cuestión que

toda una tradición ha nacido en Alemania [...]: una manera de enfatizar, de revalorizar lo estético, una manera de poner lo estético como ejemplar, como una categoría ejemplar, como una categoría unificadora, como un modelo para la educación, como modelo incluso para el Estado. (De Man, 1998: 187)

Y en *La estética como ideología*, por su parte, Terry Eagleton confiesa:

Casi todos los pensadores con los que discuto en el libro son en realidad alemanes [...]. Parecería plausible sostener que el sesgo idealista característico del pensamiento alemán ha demostrado ser un medio más hospitalario a la investigación de lo estético que el racionalismo francés o el empirismo británico.

(Eagleton, 2006: 52)

En un ejercicio de patriotismo a la inversa, agrega luego el autor que “la tradición anglófona es en realidad una derivación de la filosofía alemana” (62), asimilando así el espíritu germánico a la estética moderna.

Este tipo de análisis, más allá de sus méritos concretos o potenciales, naturaliza el vínculo que los autores pretenden destruir, o mejor dicho, deconstruir, y cae en esa trampa quizás por mera conveniencia metodológica (es más cómodo abordar semejante problema reduciéndolo geográficamente a un mínimo), o quizás por arrebató emocional: hay presupuestos que se hacen carne a fuerza de repetirlos. El “compromiso con la imaginación estética” propio del Tercer *Reich* es innegable (Kinser y Kleinman, 1969: 7), pero ciertamente uno de sus rasgos distintivos es el borramiento de los procesos históricos. En las páginas que siguen procuraremos destejer esa ligazón esencial entre lo alemán y lo artístico que se ha venido consolidando por diversos frentes, y que ciertos hitos, por supuesto, como la *Aesthetica* (1750) de Alexander Baumgarten y la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Johann Joachim Winckelmann, parecieran avalar cabalmente, incluso ante quienes quieren ser objetivos (y no advierten, en estos casos puntuales, que Baumgarten era un filósofo racionalista y universalista que escribía en latín y que Winckelmann, con toda su originalidad, apareció al final de una prosapia que se remonta a Vasari y que su ideal eran los griegos de la época clásica). Pues por mucho que en nuestra cultura actual la historicidad esté devaluada, es imperativo poner en un contexto histórico aquellas categorías cuya pervivencia resulta más sospechosa y, en el caso de las ideas estéticas, esta necesidad es tanto más urgente puesto que ante todo se trata de nociones que de suyo se presentan *sub specie aeternitatis*; por lo demás, Adorno ya nos ha señalado la culposa y oculta historicidad del arte burgués.⁴ Que la estética moderna aparezca como un desarrollo de origen alemán de ninguna manera implica que pueda considerarse una producción surgida *ex nihilo*; lógicamente tuvo una fuente: una fuente políticamente *no* desinteresada.⁵

Las subdisciplinas referidas a lo estético y lo artístico (la estética, la historia del arte, la crítica de arte e, incluso, los conceptos mismos de bellas artes y de literatura hoy vigentes), cuya confluencia desembocaría en la moderna noción de arte, se constituyeron en Alemania en momentos de una redefinición antropológica y una consolidación de los relatos nacionales, y las nuevas ideas estéticas portaron consigo claros tonos políticos. Así que lo que se impuso fue más bien una “politización de la estética”. Anticipando entonces nuestra posición, podemos citar un comentario de Jerome Stolnitz acerca de la crucial categoría de *disinterestedness* (a veces equivocadamente atribuida cual dato originario a la kantiana *Crítica del juicio*) y recordar que

los orígenes del “desinterés” [...] se hallan donde se hallan los orígenes de la teoría estética moderna, o sea en el pensamiento británico del siglo dieciocho. [...] Los británicos fueron los primeros en avistar la posibilidad de una disciplina filosófica que abarcara el estudio de todas las artes, una disciplina que sería, más aun, autónoma, porque su tema no puede ser explicado por ninguna otra. (Stolnitz, 1961: 131-132)

Kulturnation

Una breve ojeada sobre cómo pensaron los propios alemanes las relaciones entre política y cultura en el siglo XX ha de iluminar nuestro asunto, en tanto podemos ver los intentos tardíos de conceptualizar (y construir) la supuesta identidad nacional. Tomemos, por mor de brevedad, dos posturas paradigmáticas, documentadas y supuestamente objetivas: una de comienzos del siglo, cuando todo era promesa bajo la insignia prusiana, y otra del final, cuando ya se acumulaban tanto los fracasos del totalitarismo como los del Estado de bienestar.

*La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII*

Pensando ante todo en su país, con su retrasada historia de soberanía política y unidad territorial, el historiógrafo Friedrich Meinecke estableció en su clásico tratado sobre los modernos Estados nacionales (1ª edición, 1907)

la fructífera idea de dividir a las naciones en naciones culturales [Kulturnationen] y naciones estatales [Staatsnationen], es decir en aquellas que mayormente se basan en algún patrimonio cultural [Kulturbesitz] experimentado en común y aquellas que ante todo se basan en la fuerza unificadora de una historia y una constitución política en común. (Meinecke, 1911: 2-3)⁶

Al escribir en una época en la que el solo concepto de *Kultur* estaba tan impregnado de valor por oposición al de *Zivilisation*,⁷ Meinecke pensaba el desarrollo germánico como una subcorriente “cultural” que finalmente, recién en el último tercio del siglo XIX, había sabido cuajar en la forma de un moderno Estado-nación. La ecuación “riqueza cultural = fuerza política” era una nota distintiva de la Alemania guillermina, como se sabe, capitaneada por un militarismo prusiano que pronto, en la Primera Guerra Mundial, encontraría dónde ponerse a prueba de fuego (aunque solo para verse humillado).

Tras la derrota de los nazis, muchos énfasis y matices cambiaron, pero cierto sedimento historiográfico de esa visión subsistió. La tesis propia de varios materialistas históricos según la cual en Alemania el pensamiento y la creatividad se potenciaron patológicamente como compensación de la impotencia política y económica, una tesis tan persuasiva como simplista, ganó popularidad entre los intelectuales críticos, pero al mismo tiempo acabó por naturalizar el presupuesto de que los alemanes habían tenido una relación más intensa, lograda y hasta espontánea con la dimensión estética. Es así que extremando los argumentos de Meinecke, el sociólogo literario Joseph Jurt sintetizaría aquel largo interregno entre el siglo XVII y el siglo XIX

afirmando: “Puesto que en Alemania aún no existía un Estado nacional, se echó mano de aquello que desde el siglo XVIII se consideraba determinante para la ‘nación cultural’: la lengua, la literatura, la historia” (Jurt, 1998: 85).

Las valoraciones, como se ve, son inversas (mientras que para Meinecke la *Kultur* anunciaba la gloria alemana, para Jurt solo delataba sus flaquezas), pero el diagnóstico subsiste: entre el primer *Reich*, desguazado en 1648, y el segundo, inaugurado en 1871, y a excepción de ciertos territorios germanoparlantes excluidos de la idea de Alemania (como grandes partes de Suiza, Austria, Eslovaquia, Silesia, etc.), el nacionalismo alemán consistió exclusivamente en un enorme acopio de producción cultural que involucraba mayormente la literatura, la filosofía, las artes plásticas, la historia y hasta la música. Sobre la calidad de ese cúmulo de bienes culturales casi no hay discusiones. Sin cohesión política ni religiosa, las poblaciones de los pequeños estados de habla alemana surgidos de la desintegración del Imperio Carolingio no podían remitirse a ningún otro factor transversal que no fueran ciertas tradiciones compartidas y, sobre todo, a la lengua (asediada a su vez por los dialectos), de modo que la imagen de una patria grande [Vaterland] normalmente se reducía a la del terruño natal [Heimat], y las expresiones más concretas y visibles de la nación, a un poema o una partitura.

No hay dudas respecto a que los alemanes apelaron a los planos artístico e intelectual pese a su relativo atraso socio-político; si se quisiera calificar el nivel de desarrollo cultural de una nación, aquí habría un buen argumento para reconocer méritos sustantivos. Pero es por demás discutible que hayan logrado obras mejores *porque* estaban comparativamente atrasados, toda vez que estas escalas de valor son impracticables, si no llanamente ridículas; en todo caso, se podría pensar que absorbieron tendencias latentes en la vida espiritual europea y las llevaron a su punto de ebullición. Demos un paso más atrás para enfocar el momento seminal de este problema.

Folklore

A mediados del siglo XIX, los investigadores del folklore europeo —una disciplina por entonces nueva, bautizada “oficialmente” por Thoms en 1846— ya habían comenzado a sorprenderse: en busca de lo característico de cada etnia, cada pueblo, cada nación, no cesaban de encontrarse con los mismos elementos, las mismas historias, las mismas formas.⁸ De Sofía a Lisboa, de Oslo a Palermo, los cuentos infantiles se parecían demasiado, e incluso las sagas épicas contaban aventuras semejantes. Los detalles característicos e idiosincrásicos resultaban ser meros rasgos transversales, pues al excavar en el sustrato del Viejo Continente se había dado con la capa tectónica subyacente: el residuo de las invasiones indoeuropeas. Con los años, las noticias seguían confirmando este dato, en tanto las coincidencias genealógicas expandían su jurisdicción; a la postre se descubrió que también en el Oriente despuntaban factores semejantes. Salvo algunos casos tales como los celtas, vascos, fineses y magiares, al parecer todos los demás pueblos de Europa poseían una lengua originaria común, y lo popular, que por definición aspiraba a ser lo auténtico de cada terruño, era lo más compartido. Paradójicamente, así las cosas, lo presuntamente identitario solo homologaba a todos en una especie de magma transhistórico.

En sus inicios, sin embargo, anticipándose al Romanticismo, la investigación “folklórica” había sido una empresa asaz prometedora. Los compilados de piezas antiguas y populares —auténticas o falsificadas— del escocés James Macpherson y del obispo inglés Thomas Percy, por ejemplo, conocieron un éxito arrollador durante la década de 1760, y desde Gran Bretaña contagiaron al resto del mundo el furor por ese tipo de materiales. Y no es casual que esas nuevas prácticas, tendientes a buscar novedades en las antigüedades, hayan conocido su impulso decisivo en la Alemania de esa época, que Koselleck atina-

damente llamara *Sattelzeit* [tiempo de encabalgamiento], es decir, el período que va aproximadamente de 1750 a 1800. Desde pioneros como el ya mencionado Musäus hasta románticos consumados como los hermanos Grimm, resulta fácil evocar un elenco de autores que contribuyeron diversamente a forjar una imagen de la patria (pan)germánica remontándose a sus supuestas raíces originarias, enclavadas en el Sacro Imperio Romano-Germánico e incluso más allá, tanto en el tiempo como en el espacio. La metodología folklórica —si es que aquí se puede hablar de un método— permitía compendiar el acervo popular de costumbres y creaciones según se lo conservaba, en un presunto estado de pureza, en aquellos ámbitos que no habían sido contaminados por las últimas sofisticaciones de la civilización, importadas de países vecinos. Cada pueblo tenía derecho a desarrollarse según sus propias leyes, cual un organismo vivo, y sin tener que someterse a procesos e instituciones universales.

Lo cierto es que el enfoque folklórico, con su deseo de sistematizar el sustrato subyacente a un colectivo social, en la Alemania dieciochesca no era sino el correlato novedoso de una campaña más ambiciosa y abarcadora, a saber: la de reconstruir un Estado soberano para la nación alemana.⁹ Pues ante la intimidatoria presencia de los grandes imperios ultramarinos de la Europa occidental (España, Gran Bretaña, Francia y hasta Portugal), se trataba de rescatar la singularidad patria —al menos desde el plano cultural— como etapa previa a la emancipación política, necesidad que no podían dejar de sentir con más fuerza quienes se sabían tributarios de gloriosas épocas pretéritas y hoy se veían rendidos ante extranjeros. Y a mediados del siglo XVIII, por múltiples razones económicas y políticas (incluidas las cuestiones religiosas), las condiciones parecían dadas para que los alemanes empezaran a soñar de nuevo con la unidad nacional perdida desde la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), lo que se traducía en gestos predecibles tales como reivindicar sus rasgos característicos y contar su propia historia. La

serie del *Patriotisches Archiv für Deutschland*, del Barón Friedrich Carl von Moser, puede invocarse como un caso testigo de esta tendencia, que también se expresaba —más emocionalmente— en los dramas sobre el legendario héroe Arminius (el caudillo querusco Hermann) del gran poeta F. G. Klopstock. La historia reciente, en el primer caso, y la historia antigua, en el segundo, coadyuvaban a tramar ese relato cohesivo que opera como elemento fundacional de toda nación. La denominada “perspectiva antigenealógica” de los actuales historiadores del nacionalismo (Palti, 2001: 193 y ss.), de hecho, ha demostrado que la actividad intelectual y la artística no solo prestan un servicio útil a la hora de edificar un sentimiento nacional, sino que prácticamente son lo único que lo engendra y lo justifica: para Benedict Anderson, la nación es una “comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana” y para Ernest Gellner, directamente una pura invención, no exenta de manipulaciones (Anderson, 2007: 23-24). El nacionalismo, y más aun su forma exacerbada, el patriotismo, implican un acto comunitario de imaginación: una creación *mental* y no una constatación material.

En este sentido, no sorprende que el camino más transitado para la (re)construcción de la nacionalidad alemana haya sido el de la producción poética y la reflexión estética. Por cierto, no ya a nivel “popular” (denotado por el prefijo inglés “folk-” o el alemán “Volk-”), sino de la alta cultura. La emoción es un aglutinante de probada eficacia y máxima necesidad en momentos de incipiente nacionalismo, y una canción patria muchas veces ha surtido mucho más efecto que un sesudo tratado historiográfico, e incluso que un flamígero panfleto político. Asimismo, ponderar la producción nacional so pretexto de considerar sus méritos formales también ha sido muchas veces la mejor forma de contrabandear una apología patriótica. Un paradigma de esto en nuestro contexto lo constituye la monografía *De la littérature allemande* (1780), de Federico II de Prusia, quien, con plena conciencia de la oportunidad, acometiera

la tarea de promover su cultura patria (¡con un escrito en francés!). Significativamente, en ese texto programático —y algo anacrónico— el “rey filósofo” decía:

No hace mucho tiempo que nuestros literatos se han resuelto a escribir en su lengua materna y no se avergüenzan de ser alemanes. [...] Con todo, los que poseen un tacto fino y delicado empiezan ya a notar que se dispone una mutación en los ánimos: la gloria nacional ya se conoce, se desea vivamente ponerse al nivel de los vecinos. (Federico II, 2004: 111)

Es evidente que el sintagma “se mette de niveau avec ses voisins” delataba una preocupación por diferenciarse del Otro tomándolo como parangón; la furiosa réplica que Justus Möser le prodigó al año siguiente, con el ensayo *Über die deutsche Sprache und Literatur*, hizo del regio escrito un divisor de aguas entre quienes creían que la poesía alemana era puro futuro y quienes creían que ya tenía un pasado digno. Como sea, importa el gesto vindicativo de parte de una suprema autoridad política, porque toma como diagnóstico de la “gloria nacional” la actividad poético-lingüística. Y por otro lado, no puede dejar de observarse la ambigua relación con el mundo galo, que aparece —no en lo proposicional, sino en la mediación de la escritura— como el “vecino” en discordia: a tal punto había que competir con él que se imponía hablar en su idioma.

“La perfide Albion”

Pero amplíemos un poco más nuestra perspectiva histórico-geográfica, a fin de captar el macrocontexto de nuestro objeto de estudio. Sumida España en la decadencia tras la Guerra de Flandes, la gran hostilidad del mundo occidental entre los siglos XVII y XIX fue la que se dio entre el Reino Unido de la

Gran Bretaña y el Reino de Francia. La contienda se extendió por casi todo el orbe, dados los respectivos dominios coloniales, y recién acabó en Waterloo, siendo sepultada con la firma de los acuerdos patrocinados por Metternich. Esta hipótesis de conflicto fue todo un *méta-récit* del siglo XVIII, para decirlo con Jean-François Lyotard, un “gran relato” hoy borroneado por la casi mutua indiferencia decimonónica y la activa alianza anglo-francesa de las dos Guerras Mundiales. Hasta el primer tercio del XIX, sin embargo, tomar partido por un bando casi equivalía a agredir al otro, y los mutuos recelos estaban a la orden del día.¹⁰ Durante la expansión imperialista de Napoleón, de hecho, las tropas francesas popularizaron el peyorativo concepto de “pérfida Albión”, basándose en un poema del revolucionario A. L. M. de Ximénèz que proponía “Attaquons dans ses eaux la perfide Albion”, a su vez inspirado en un sermón chauvinista del teólogo J. B. Bossuet, tutor del rey Luis XIV. Las fuerzas napoleónicas reaccionaban así a un evidente crecimiento de la influencia británica en el ámbito de la cultura y la economía, sobre el que Arnold Hauser ha dicho: “La dirección intelectual pasa en el siglo XVIII de Francia a Inglaterra, que es un país económica, social y políticamente más progresista” (Hauser, 1993: 193).

Como es natural, una de las muchas formas que asumió esa permanente hostilidad con el Canal de la Mancha de por medio fue la batalla simbólica por el predominio cultural. Imponerle al resto del mundo los propios usos y costumbres y, en especial, el instrumento más calificado, la lengua, no era un mero detalle estratégico. Y Francia tenía la posición favorable en ese campo por su ascendente político-cultural y por su situación geográfica.¹¹ Tenemos una prueba concreta de que los ingleses sentían que llevaban las de perder en el campo cultural ya en 1668, con el *Essay of Dramatic Poesy* del eminente John Dryden, quien admite *ex negativo* que la lucha estaba abierta y que su país no gozaba de un buen prospecto.¹² En un paratexto, Dryden declara que su meta era “mayormente reivindicar el honor de nuestros escritores ingleses ante la censura de aquellos que

injustamente prefieren a los franceses” (en Sidnell, 1991: 267); en el siglo XVII, recordemos, las preceptivas poéticas de *mesure* y *bienséance* y la fatigosa regla de las tres unidades solían aplicarse a rajatabla, especialmente en perjuicio de las obras inglesas. Asimismo, la famosa lección magistral que Christian Tomasius había impartido en Leipzig en 1687, publicada como *Von Nachahmung der Franzosen* [De la imitación de los franceses], contiene todo un catálogo del imaginario al respecto y muestra a las claras el valor modélico del que los modos galos gozaban allende el Rin durante el siglo XVII. El verbo *französeln* designaba, a la sazón, la debida imitación de los vecinos, que se consideraba una norma de buen gusto y educación.¹³

De modo que, si los alemanes querían (re)activar su sentimiento de identidad nacional, estaba claro de quién debían diferenciarse primero. Digamos, con Carl Schmitt, que toda construcción política eficaz requiere poner en claro quién es amigo y quién es enemigo —y la generación de pensadores estéticos alemanes de mediados del siglo XVIII hizo muy bien ese doble trabajo—.¹⁴ En alemán existe un verbo para describir la acción de traducir de cualquier idioma a otro: *übersetzen* [literalmente, “trasponer”], y uno específico para denotar el pasaje de una lengua extranjera al alemán: *verdeutschen* [“germanizar” o “alemanizar”]. Con referencia a la verdadera campaña de absorción, apropiación y naturalización de la producción artística y la reflexión estética de las Islas Británicas, bien podría hablarse de una astuta “germanización” de todo ese bagaje, al servicio de un incipiente nacionalismo. Porque la barrera frustrante no era el Mar del Norte, sino el Rin. Así, los teutones no solo tomaron partido pro-británico, sino que enfatizaron —conscientemente o no— las hostilidades contra lo francés incluso allí donde no eran tan marcadas. Shakespeare pasó a ser el mascarón de proa de una verdadera batalla cultural (la imagen náutica vale para representar a los británicos), peleada en nombre de causas algo abstractas y aparentemente apolíticas como la belleza, el genio,

lo sublime y el gusto. Un historiador de la recepción alemana del máximo bardo inglés afirma:

En Alemania, la revaloración del logro literario nacional pasado y presente, la “defence et illustration” del lenguaje contra las animadversiones de los franceses, su reacción ante la *Querelle*, su búsqueda de nuevos modelos poéticos: todo esto pauta la atracción de las cosas inglesas. El nombre de Shakespeare ocurre en todos estos contextos entre 1682 y aproximadamente 1740. (Paulin, 2003: 14-15)

Imitatio Anglorum

El profundo impacto del pensamiento inglés —ante todo de A. A. Cooper, 3er Conde de Shaftesbury, por intercesión de Edward Young Jr.— en la estética alemana de mediados del siglo XVIII, sumado al creciente peso de Shakespeare como modelo (con John Milton en un segundo plano), ha oscurecido la magnitud del desarrollo francés, cuyo mérito en la discusión acerca de las modernas letras y artes germánicas a menudo se vio reducido al de mero factor antagónico (sobre todo a partir de la reacción de Lessing). Pero es innegable que la cultura francesa aportó elaboraciones teóricas y prácticas sustantivas, que fructificaron en lengua alemana con una relación más o menos directa. En la desmitificación del *Sonderweg*, de ese supuesto “camino especial” que a los alemanes les habría tocado recorrer en la era Moderna, diversos estudiosos han insistido en que la moderna literatura alemana guarda una relación inmediata con la Ilustración francesa y que la ruptura tajante entre ambas sería un mito inventado por la Germanística y la historiografía romántica.¹⁵ El gran teórico literario H. R. Jauss supo decir:

Una de las consecuencias de la canonización del Clasicismo de Weimar por el Neohumanismo germano es que la historia de la literatura cortó el hilo de unión histórico entre la Ilustración francesa y el Clasicismo alemán. La autonomía de un clasicismo alemán exigía una prehistoria propia frente al movimiento cosmopolita de la Ilustración. A este fin sirvió la teoría del llamado Pre-romanticismo, una hipótesis fundamentalmente pseudo-histórica. (Jauss, 2000: 66)

El dominio de la medida y el moralismo artístico venidos de Francia se mantuvieron incólumes, en todo caso, hasta J. C. Gottsched, un acérrimo seguidor de Boileau y del racionalismo poético en general. Su *Versuch einer kritischen Dichtkunst* [Ensayo de un arte poética crítica], aparecido en 1730 y con una última y muy ampliada versión en 1751, se transformó de inmediato en máxima referencia nacional que contenía, entre otras tantas cosas poco originales, una traducción parcial del *Arte poética* de Horacio. Una especialista sobre la recepción de Shakespeare ha notado recientemente que

Con sus fuertes reservas ante el “dramaturgo inglés”, Gottsched reaccionó ya en 1741 ante el hecho de que en Alemania empezaba a emerger lentamente una alternativa a la hegemonía francesa tanto en lo cultural como en lo político: Inglaterra. Unos diez años después, cuando el profesor condena “el actual afán de nuestros alemanes por leer, traducir y representar piezas inglesas”, la anglofilia ya se había impuesto en Alemania. En muchos ámbitos, para este momento se estaba positivamente predispuesto respecto de lo que provenía de Gran Bretaña: lo *británico* se equiparaba a lo *bueno*. Dicha imagen positiva de Inglaterra no era en absoluto un fenómeno de la moda, sino que tenía una marcada motivación política. (Häublein, 2005: 14)

Hacia mediados del siglo XVIII, en el ámbito tardofeudal alemán todavía predominaba el viejo ideal clásico horaciano de *prodesse et delectare*, normalmente vertido en lengua vernácula como *Ergötzung und Belehrung* [deleite e instrucción]. La exaltación de la función educativa del arte y la literatura había quedado fijada ya desde Martin Opitz y su *Buch von der Deutschen Poeterey* de 1624 y estaba plenamente en sintonía con el *ancien régime* local, de aquí que los nuevos valores estéticos anglosajones pudieran operar como una verdadera bocanada de aire fresco.

Ante la prédica afrancesada de Gottsched, que sin embargo fue el primer gran reformador del teatro alemán y un erudito que promovió la producción poética nacional y la discusión estética en general,¹⁶ en 1740 irrumpe la polémica de manos de dos pensadores de Zurich (sugestivamente, la primera reacción provino de tierra helvética). Esta polémica ha sido señalada con justicia como el primer indicio de “opinión pública literaria” [literarische Öffentlichkeit] —y por lo tanto de opinión pública en general— en los pueblos de habla alemana, y para muchos fue una reedición tardía y transplantada de la célebre *Querelle des anciens et des modernes*, por lo que también se la conoce como la *querelle allemande*. Ese año, el suizo J. J. Breitinger publica su *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* [Tratado crítico sobre la naturaleza, los alcances y el uso de las parábolas] y su compatriota y amigo J. J. Bodmer publica su *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* [Tratado crítico sobre lo maravilloso en la poesía y su vínculo con lo verosímil]. Breitinger exalta allí la “fantasía” [Phantasie] y el humor antes que la mera mimesis (socavando la *imitatio naturae*), y Bodmer, por su parte, exalta la Edad Media antes que la Antigüedad (socavando la *imitatio auctorum*). Gracias a ellos se va deformando el nítido perfil de Gottsched, que terminaría de desfigurarse con las burlas y críticas de Lessing.

En el fondo, como se ve, el problema de la *imitatio* no era para el arte alemán el de tener que imitar a la naturaleza o los antiguos griegos, sino a los vecinos franceses, tanto en sus obras como en sus doctrinas, y comprometía tanto lo nacional como lo propiamente artístico:

En Alemania, el problema de los modelos artísticos ante todo no se presenta con respecto a la Antigüedad; ése recién será un gran tema con la publicación del escrito de Winckelmann sobre la imitación, en 1755. Predominante hasta la época del *Sturm und Drang* inclusive es, en cambio, la relación con los franceses. La imitación de los franceses y sus “reglas” es en Alemania el tema más importante, que alcanza su cenit en la *Dramaturgia de Hamburgo*. (Schmidt, 1988: 18)¹⁷

Repasemos un catálogo de los textos clave que pautan lo que damos en llamar la germanización de la estética británica en desmedro de la francesa. Primero podríamos destacar al mencionado J. J. Bodmer, quien en el “prólogo al mundo alemán” de su tratado de 1740 dice, respecto del efecto que procura estudiar, que “el corazón al que conmueve este efecto es sin dudas de una especie igual entre los alemanes que entre los ingleses”; Jochen Schmidt, quien cita esta frase, aclara que el autor “aplica allí un argumento que luego toma Lessing en su 17º carta sobre literatura y lo vuelve un eje de sus exposiciones: la esencia idéntica de los ingleses y los alemanes” (Schmidt, 1988: 159). Luego podríamos nombrar la *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* [Comparación de Shakespeare y Andreas Gryphius] de J. E. Schlegel (cuyo hermano y sobrinos también adquirirían fama propia), en 1741, y las *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* [Cartas sobre el estado actual de las bellas ciencias en Alemania] del polémico F. Nicolai, en 1755. El insondable teólogo J. G. Hamann (apodado “el mago del Norte” y que, por lo demás, había

completado su formación en Londres), en su rara obra de 1759 *Sokratische Denkwürdigkeiten* [Hechos memorables de Sócrates], exalta a Shakespeare al compararlo con Homero y situarlo en la categoría de genio, un concepto emblemático de la estética del momento por su radical negación de los méritos de la educación (v. Brugger, 1976: 63). Resulta interesante ver a alguien que se considera una *rara avis* absoluta tan en sincronía con su entorno inmediato. Y mención aparte merece la mayor luminaria de toda esta corriente, G. E. Lessing, quien en sus contribuciones a la serie *Cartas sobre la literatura reciente* (1759-1765) elabora un punto de inflexión crucial: en la carta XIII (febrero de 1759), se apoya en Wieland para denostar a los franceses y exaltar a los ingleses, y en la célebre carta XVII ataca durísimamente a Gottsched para pasar a exaltar a los ingleses (Lessing, 1997: 483-486 y 499-501).

Mientras Lessing iba dando a conocer su posición, el mercado alemán recibía las célebres traducciones shakespearianas de C. M. Wieland (1762-1766), enamorado de lo maravilloso y de lo inglés por influencia de Bodmer. Al principio se trataba de una veintena de obras vertidas en prosa (como lo había hecho el francés La Place) que luego serían completadas por J. J. Eschenburg y revisadas por G. Eckert. Aunque las versiones de Wieland resultaban un poco deficientes a oídos sensibles, eran con todo muy superiores a las que circulaban fragmentariamente en lengua alemana, anónimas o no (pues ya las había elaboradas por Gryphius, von Borck, etc.). Norbert Greiner, tras subrayar el papel de los franceses en la divulgación de Shakespeare, señala que “con su traducción, Wieland creó la condición para el entusiasmo por Shakespeare en Alemania, e incluso para una identificación de Shakespeare con el denominado espíritu alemán, que hasta el día de hoy moldea la historia de la literatura alemana” (Greiner, 2001: 624). Resulta interesante, empero, constatar la existencia de diversas apologías alemanas del “cisne del Avon” aún antes de que una versión digna circulara en esa lengua. Lo cierto es que Wieland inaugura una tradición de

consecuencias inmediatas: en poco tiempo aparecen versiones shakespearneas de la pluma de F. Weisse, F. Heufeld y hasta de dramaturgos y poetas como J. R. M. Lenz y G. A. Bürger.

La década de 1760 marca la consolidación del estro británico en suelo germánico. El aún joven Kant, con sus *Consideraciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), acusa recibo de ciertos desarrollos estéticos venidos de las islas británicas (Edmund Burke, como se sabe, había publicado su respectivo tratado en 1757). La monumental *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann funda la historia del arte como disciplina independiente y reimprime una visión diacrónica y localista —apelando al célebre argumento de la diversidad climática— en la praxis artística. En otro texto del ya mencionado Meinecke, se señala sobre este auténtico padre del Clasicismo que “la compenetración anímica con el arte griego, que Winckelmann practicó, fue una proeza del espíritu germánico ligada a la reacción iniciada ya hacía tiempo, contra el espíritu preceptivo románico-francés” (Meinecke, 1982: 257). Y es que, en efecto, al exaltar el arte griego clásico como un fenómeno *irrepetible*, Winckelmann impugnaba los logros “neoclásicos” de los franceses. Posteriormente, H. W. von Gerstenberg, con sus *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* [Cartas sobre las curiosidades de la literatura], de 1766-1767, exalta el genio poético en general y el de Shakespeare en particular, con lo que consolida el creciente fenómeno del culto del genio artístico como expresión natural (muchos de los argumentos vertidos en sendos ensayos shakespearneos de Herder y Goethe repiten las tesis de Gerstenberg). Hacia 1770, entonces, con la *Empfindsamkeit* y el *Sturm und Drang*, el doble proceso ya es obvio y, mientras los jóvenes alemanes tienen en Shakespeare al poeta y en Edward Young Jr. al esteta, de entre los devaluados autores franceses en tierra alemana solo apelarán a los rebeldes y heterodoxos, Diderot y Rousseau, que pueden ser aplaudidos del otro lado del Rin en calidad de perseguidos y proscriptos en su país.¹⁸ A título ilustrativo de la consumación de esta campaña, notemos que al

celebrar el onomástico de Shakespeare, en 1771, nada menos que J. W. Goethe imprecará burlonamente al *Französchchen* [francesito], no ya oponiéndole lo británico, sino directamente lo helénico. Con el joven Goethe como antagonista enconado, el modelo gálico se derrumbaba.

Sin embargo, el caso más sobresaliente de la postulación de lo “nacional y popular” alemán de toda esa generación de hijos putativos del Reino Unido fue Johann Gottfried Herder (1744-1803). Ante todo gracias a sus reflexiones historiográficas, la mención de este destacado polígrafo en el contexto del surgimiento del nacionalismo alemán hoy es ciertamente un *tópico*, a tal punto que “la palabra ‘nacionalismo’ [Nationalismus] se menciona por primera vez en 1774, con Johann Gottfried Herder” (Kunze, 2005: 18). Veamos más en detalle su papel poético y estético en esta historia, un papel quizás más sutil, pero no por eso menos importante.

Herder

Lukács abre uno de sus trabajos con una larga cita de Herder que, entre otras cosas, exclama: “Nuestro sino, pobres alemanes, fue desde siempre no ser nunca nosotros mismos [...] si no tenemos pueblo, no tenemos público, ni nación, ni lenguaje ni arte poético que sean auténticamente nuestros”, a lo que el crítico húngaro agrega que “[a]sí caracterizó Herder todavía en 1777 a la poesía alemana” y que “[a]l principio, los pensadores más destacados comprendieron la difícil situación de la literatura alemana, pero más tarde se apagó esa inteligencia” (Lukács, 1971: 13). El propósito lukacsiano era separar a la generación de Herder de la posterior, la de los románticos alemanes, que se habían hundido en un nacionalismo chato. Elegir a Lessing acaso hubiera sido más fácil, pero se trataba de absolver al período dieciochesco aun donde tradicionalmente más se lo ha señalado como pre-romántico, es decir, en el *Sturm und Drang*, para probar

que el “irracionalismo” que supuestamente enloqueció a Alemania en el siglo XX tenía raíces románticas y anti-ilustradas.

Sea como sea, la elección es significativa. Y acertada. Pues el joven Herder es un paradigma del vago entusiasmo nacionalista que, sin poder pensar en las instituciones políticas, ya se atreve a soñar con el cemento del sentir nacional, por lo que las plasmaciones sensibles —poesías, canciones, leyendas— se le vuelven epifanías que anuncian un futuro utópico. De aquí que el círculo —virtuoso o vicioso— conformado por la lengua, la poesía, la historia y la idea de nación sea un tópico del pensamiento herderiano, que atraviesa su vastísima producción (la clásica edición de sus obras completas preparada por B. Suphan abarca 33 volúmenes). En *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* [Sobre el efecto de la poesía sobre las costumbres de los pueblos de tiempos antiguos y modernos], un indocumentado estudio histórico-geográfico de 1781, el Herder ya adulto todavía lamenta la pérdida de influjo positivo por parte de la poesía entre sus compatriotas, relacionándola con la división política y hasta lingüística del país, cuyo panorama era tan entristecedor:

Ahora he de hablar de mi nación [...]. Desde siempre, entre nosotros la poesía ha tenido *menos* efecto [*Wirkung*] que en las demás naciones. [...] [E]s una tierra fragmentada, un estrecho compuesto por pequeñas islas monárquicas. Una provincia apenas entiende a la otra: costumbres, religión, intereses, niveles de formación, y gobierno son distintos, impidiendo y aislando los mejores efectos.

(Herder, 1994b: 209)¹⁹

En efecto: desde su juventud misma, bajo la égida y el influjo de Hamann (que le enseñó la lengua inglesa, entre otras tantas cosas), Herder supo capitalizar el surgimiento de la dimensión estética y del campo disciplinario que se abrió en torno a ella

para infiltrar latentes tendencias nacionalistas, haciendo uso y abuso de las categorías que el fenómeno estético permitía interpelar, tales como la de subjetividad, y con ella, la de relativismo. En su tratado *The Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human* (1605), Francis Bacon había expuesto una tripartición del espíritu humano según la cual a cada área del conocimiento le correspondía una actividad cultural: a la razón, la filosofía; a la memoria, la historia; y a la imaginación, la poesía.²⁰ La intención era humanista y universalista, pero resultaba obvio que la memoria y la imaginación parecían más indicadas para marcar diferencias que similitudes entre los sujetos y los pueblos, por lo que la historia y la poesía actuaban más como fuerzas disolventes que unificadoras. Y no es casual que Herder se haya hecho fuerte justamente en esas dos disciplinas. Había heredado de Hamann el énfasis central en el lenguaje, y el *Volk*, la comunidad, era el *locus* del lenguaje. Por ende, las notas de su nacionalismo son el etnicismo, el organicismo, el biologismo, pero por sobre todo, el referente identitario por excelencia, la lengua, de modo que el suyo es un nacionalismo mucho más cultural y espiritual que físico.²¹

Curiosamente, a Herder jamás le importó mucho la vida política y, salvo por una clara condena del despotismo y una vaga defensa del estado natural *à la Rousseau*, sería difícil describir su pensamiento político concreto. Acaso por esto hizo su mejor papel como nacionalista “puro” y “desinteresado”, sin otro partido que el de un germanismo difuso. Como sabemos, la vida intelectual y la vida política no se llevaban nada bien en los territorios germanos de su época, salvo en el Ducado de Weimar, a tal punto que aún en 1796 Schiller podía decir en su poema sobre el Imperio alemán que había dos países distintos: uno, el “erudito”, y otro, el “político”.²² Y ha de recordarse que la época de Herder es la del surgimiento de la moderna conciencia nacional en toda Europa y, muy incipientemente, en Alemania, por lo que, fuera del estricto ámbito de lo artístico y estético, los alemanes que se planteaban el problema nacional en términos

históricos y políticos eran pocos. F. C. von Moser (autor del *Vom deutschen Nationalgeist*, 1765) y Justus Möser, a quien el propio Herder recogería en el fundacional compilado *Von deutscher Art und Kunst* [De la especie y el arte alemanes] de 1773, son dos exponentes de relieve dentro de esa corriente escasa. Mas cabe repetir que Herder no hacía política o, mejor dicho, la hacía por otros medios. Wulf Köpke ha señalado atinadamente que Herder profesaba “un ideal de naciones no agresivas” (Köpke, 1990: 17): sin agresividad, y de hecho sin militancia política alguna, Herder buscó en lugares como el arte, la biología y la historia el fundamento de su amor patrio, que no podía encontrar en las instituciones nacionales de gobierno.

Si aceptamos la tradicional periodización que traza un primer quiebre del corpus herderiano hacia el *Sturm und Drang*, es decir, a mediados de la década de 1770, lo producido hasta entonces ya impacta por la consistencia y la sutileza de su posicionamiento en la batalla franco-británica, que él libra en frentes aparentemente indirectos. Por ejemplo, los fragmentos reunidos bajo el nombre de *Über die neuere Deutsche Literatur* [Sobre la reciente literatura alemana], de 1767, una de sus primeras obras extensas, se ocupan del problema con ocasionales alusiones y exabruptos. En la “primera colección”, por caso, el autor se pregunta si los alemanes tienen algo que aprender de los franceses y luego se lamenta diciendo: “¡Cuánto podríamos aprender de los británicos, y qué poco hemos aprendido!” (Herder, 1994a: 217). En la “tercera colección”, asimismo, leemos que “[u]n escritor original es [...] siempre un autor nacional” y que “[e]l poeta que quiere dominar la expresión ha de permanecer fiel a su suelo” (402), aseveraciones con las que Herder liga indisolublemente originalidad y carácter local, por no decir patrio (405). Incurriendo de lleno en la paradoja de definir lo característico valiéndose de nociones ajenas, lo singular valiéndose de ideas generales (como las de organismo o genio), el veinteañero Herder va tenazmente en busca de lo específico del pueblo alemán con las herramientas del pensamiento estético

británico. Así, en el otro escrito extenso del período, también un característico compilado de piezas menores unidas por un tema común como lo son los denominados *Kritischen Wälder zur Ästhetik* [*Silvas críticas sobre Estética*], de 1769, Herder analiza a sus compatriotas más distinguidos (con Lessing y Winckelmann a la cabeza) y discute con los más obtusos, apoyándose por caso en el escocés Henry Home, Lord Kames.

Ese año tiene lugar aquel periplo que se hará famoso por su *Journal meiner Reise im Jahr 1769* [*Diario de mi viaje del año 1769*], que lejos de ser lo que anuncia el título, o sea una bitácora, es un inorgánico ensayo que alberga una teoría pedagógica *in nuce*, sazónada con aderezos francófobos. Tras sostener que el apogeo de “la humanidad [...] empieza ahora en Alemania, mientras que el de Francia, que es todo convención y artificio, ha pasado ya” (Herder, 1982: 44), el viajero —irónicamente autocrítico también con su propio *background*— elucubra postulaciones sobre la cultura y la formación humana, pidiendo por el “sentimiento interno” y despreciando las virtudes aristocratizantes como la cortesía, la compostura, las buenas maneras, el ingenio calculador, etc. El saldo es que “los franceses se han limitado, pues, a aproximar las obras de imaginación a una razón fría y sana: en ello consiste el gusto y su lado positivo. Pero con ello han tenido también que enfriar su fantasía y su afecto” (89).

Es durante esos viajes por Europa cuando se enamora definitivamente de las “canciones populares” [Volklied] y ciertas presuntas épicas antiguas, que en verdad —aunque él moriría sin saberlo— habían sido escritas poco antes. Los *Fragmentos de poesía antigua, recogidos en las altiplanicies de Escocia* (1760), editados por James MacPherson, y *Fingal* (1761) y *Temora* (1761), poemas atribuidos por MacPherson directamente a Ossian (poeta gaélico del siglo III), ganan a Herder al culto de dicho bardo, culto que en rigor lo era de lo celta y lo preromano —conservado en Escocia e Irlanda— como contramodelo de la racionalidad europea (los celtas, como es fama, han jugado desde antaño el rol de alteridad absoluta frente la civilización

romana). En paralelo, las *Reliquias de la antigua poesía inglesa*, editadas por Thomas Percy en 1763, habían permitido que lo inglés rápidamente se pusiera a tono con esa recuperación de los productos autóctonos de las rudas culturas “nórdicas” (esta palabra se puso de moda por entonces).

Al calor de sus nuevas pasiones, Herder redacta las sucesivas versiones de su programático ensayo *Shakespeare* (cuya elaboración final se da en 1773), donde exalta el drama septentrional y declara que Shakespeare es para su época, precisamente por no querer imitar lo helénico, lo que Sófocles era para el mundo griego. La vindicación del arte shakespeareano, que comenzaba a ser furor en tierras germánicas, predeciblemente viene apoyada por artillería antigálica, y queda claro que “*divertissement au théâtre*” o “*théâtre François*” solo aparecen como términos burlones. De hecho, de los grandes dramaturgos franceses más cercanos en el tiempo, Crébillon y Voltaire, el autor no vacila en afirmar que “todo su arte carece de naturaleza, es imaginario, es hastío” (Herder, 1982: 258).

Para ese momento, Herder ya está a la cabeza del cenáculo del *Sturm und Drang* y cada página suya tiene un valor legal para muchos jóvenes “poetas y pensadores” connacionales. Lo que escribe por esos años ejerce una repercusión profunda en la generación que se está formando y merece especial consideración, lo que implica una lectura entre líneas de sus textos, que en general han sido leídos con otras preocupaciones. Por ejemplo, el estudio *Alte Volkslieder* [Canciones populares antiguas] de 1774, donde, tras invocar un patriótico epígrafe, Herder se atreve a poner explícitamente en serie lo inglés y lo alemán, ya sin rodeos, y en algún momento del prólogo amonesta incluso a sus queridos e indolentes compatriotas: “Hace ya medio siglo que nos avergonzamos de todo lo que es patrio [Vaterländisch]; bailamos minués franceses de manera inaceptablemente alemana” (Herder, 1990: 23). En la segunda edición de la serie (1779), nuestro pensador confesará, más aun, que “en verdad partí de las canciones populares *inglesas*, y a ellas regreso” (*ibid.*, 24).²³

*La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII*

Entre ambas versiones de esa importante obra “folklórica”, en nuestro contexto se destaca el escrito *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget* [De la semejanza entre la poesía medieval inglesa y alemana, y sus diversas consecuencias], de 1777. El autor retoma aquí la consabida senda de Bodmer y Lessing para subrayar la esencial afinidad poética entre Inglaterra y Alemania: su tesis es que la antigua poesía popular alemana había de ser tan admirable como lo era la británica, solo que los alemanes no habían preservado su patrimonio cultural y por eso la misma había florecido muy esporádicamente, sin conciencia de su noble pasado. Sin mayores pruebas genealógicas, el sintagma “los anglosajones eran originariamente alemanes” (Herder, 1993: 550) suena muy elocuente y pone en evidencia todo el programa de fondo: la detección de afinidades y parentescos poéticos que explican el necesario reposicionamiento triangular de los alemanes entre ingleses y franceses, con clara inclinación hacia las islas británicas.

Esta visión tendenciosa de la historia alemana parece chocar con el culto de la singularidad y la idiosincrasia de los pueblos que el autor propone en sus estudios historiográficos, y exige un meditado balance por nuestra parte, de cuyo saldo no debería quedar excluida, en principio, la contradicción. Independientemente de su coherencia, cabe remarcar que tampoco en esos trabajos faltan las tomas de partido, si bien se las formula como argumento metodológico (se sugiere que el daño provocado por los franceses es el cosmopolitismo, que iguala a todas las naciones y homologa lo característico de cada encrucijada espacio-temporal). Así, en *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad], cuyo título ya remite a Voltaire, el autor puede burlarse de “los filósofos de París” por “la creencia de que educan *toute l'Europe* y *tout l'Univers*” (Herder, 1982: 328).²⁴

Como conclusión, puede decirse que Herder desempeñó un papel prominente en la forja de la nueva idea de nación alemana y que lo hizo desde ámbitos no tan reconocibles como lo serían el discurso político y los géneros que le son propios. Sus años de viajes acabaron con su asentamiento en Weimar, donde llegó por sugerencia de Goethe para cumplir funciones religiosas y donde moriría sumido en un progresivo olvido (excepto por figuras excepcionales como Jean Paul y Hölderlin). Lo cierto es que, tras su fase formativa y el eruptivo episodio del *Sturm und Drang*, en su obra aparecen cada vez menos postulados pro-británicos y anti-franceses, y se percibe una especie de humanismo universalista del cual la nación alemana ya podía empezar a sentirse un participante legítimo. Y es que el trabajo básico estaba hecho: en parte gracias a la producción artística y estética del Reino Unido (básicamente con Shakespeare y la idea de genio), Alemania tenía ahora una nacionalidad propia y, por ende, una carta de ciudadanía para mostrar orgullosamente al mundo.

Notas

¹ La inspiración inicial para este trabajo fue nuestra ponencia “Los hijos putativos de la pérdida Albión”, expuesta en las III^o Jornadas de Filosofía y Literatura del IDH, Univ. de Gral. Sarmiento, noviembre de 2010.

² Musäus se pregunta en su prólogo “¿Qué sería del pueblo entusiasta de nuestros poetas, pensadores, levitadores, videntes, sin los dichosos influjos de la fantasía?” (1842: 10). Jean Paul y Wolfgang Menzel se cuentan entre los muchos que contribuyeron a hacer de la idea un tópico recurrente.

³ Una buena confrontación de ambos pensadores en un contexto cercano al del presente trabajo se halla en Jay 2003.

⁴ “La historia es inherente a la teoría estética. Sus categorías son radicalmente históricas” (Adorno, 2004: 476).

⁵ Para esta historia puntual, nos permitimos remitir a Burello, 2012, en esp. cap. 3.

⁶ Como allí mismo se reconoce, las categorías no eran invenciones del autor, que sin embargo las consagró con este tratado.

⁷ Para un relevamiento de esa polaridad, ver Elias, 2011, p. 83 y s.

⁸ Para esto y lo que sigue, cfr. Darnton, 2006, en esp. pp. 28-29.

⁹ A propósito de los relatos de Perrault, Darnton señala que “los cuentos que llegaron a los Grimm [...] no eran muy alemanes” y agrega que “los Grimm reconocieron su carácter literario y afrancesado; por ello los suprimieron” (Darnton, 2006: 17).

¹⁰ “Dado que se concebía a Francia e Inglaterra como polos opuestos, se vio definitivamente facilitada la separación de Francia merced a la orientación hacia Inglaterra” (Häublein, 2005: 15).

¹¹ Auerbach dice de los franceses del siglo XVII: “Bajo Luis XIV, se tuvo el ánimo suficiente para sentir la cultura propia como ejemplar, junto con la de la Antigüedad, y se impuso también esta concepción a Europa” (Auerbach, 1996: 367).

¹² No será superfluo recordar que Lessing tradujo esta obra al alemán en 1758.

¹³ Seguramente ese uso inspiró a Lessing su peyorativo neologismo “*französirend*” en la 17ª “Carta sobre literatura reciente”, para descalificar la propuesta gottschediana.

¹⁴ La Guerra de los Siete Años (1756-1763) transportó el conflicto franco-británico a suelo alemán. Al pelear Prusia y Hannover con Gran Bretaña, y Sajonia y Austria con Francia, las posiciones se polarizaron en algunos Estados germánicos, pero a la larga prevaleció el sentimiento antifrancés.

¹⁵ Werner Krauss habla incluso de “íntimo parentesco y vinculación sistemática” entre ambos; cfr. Krauss, 1963: CVI. Para esto cfr. también Minder, 1977, p. 7 y s.

¹⁶ Su mujer, de hecho, la comediógrafa Luise Kulmus, tradujo las revistas literarias inglesas (por ejemplo *The Spectator*, entre 1739 y 1743, bajo el nombre de *Der Zuschauer*); dichas versiones fueron un verdadero éxito, que consumieron ávidamente los jóvenes Herder y Goethe, entre otros. El propio Gottsched no coincidía con las posturas allí vertidas, pero promovía su difusión.

¹⁷ Más adelante el autor puntualiza lo siguiente: “El giro hacia Shakespeare y el ‘genio’ se da [...] en el contexto de una polémica contra los franceses, en especial Corneille. Así se distingue el movimiento de liberación cultural de esa generación: el pasaje del gusto francés al gusto inglés” (Schmidt, 1988: 161-162).

¹⁸ M. H. Abrams observa que los alemanes se tomaron más a pecho la

nueva estética británica que los propios británicos: “en Inglaterra las *Conjeturas* de Young atrajeran poco la atención mientras que en Alemania el ensayo fue traducido dos veces en los dos años siguientes al de su publicación en 1759, y se convirtió en un documento primordial en el canon del *Sturm und Drang*. Su especial popularidad en Alemania es atribuible en parte a la verba y el absolutismo con que Young predicaba la independencia y originalidad literarias, en un país donde los escritores jóvenes se sentían irritados por la larga sujeción de la tradición literaria nativa a los modelos y reglas extranjeros” (1962: 293-294).

¹⁹ Esta es una preocupación que el autor mantendrá toda su vida (piénsese en la 11ª carta de las *Cartas para la promoción de la humanidad*, de 1793) y que eventualmente lo hará chocar con el autonomismo estético de sus colegas de Weimar.

²⁰ La conexión de este dato con Herder se halla en un artículo de Marí, 1995.

²¹ No por azar Benedict Anderson cita el *dictum* de Herder “Denn jedes Volk ist Volk; es hat seine National Bildung wie Seine Sprache” en su ya clásico estudio sobre el nacionalismo (2007: 103).

²² “Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiss das Land nicht zu finden, / Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf” (Schiller, 1992: 589).

²³ Al comentar este nexo, Ulrich Gaier señala: “La semejanza de la lengua, la forma de pensar y la poesía alemana e inglesa constituye un tópico argumento en la liberación por parte de la literatura alemana del poderoso imperialismo cultural francés”, y enumera algunos variados ejemplos que van “de la política a la jardinería” (en Herder, 1993: 1075-1076).

²⁴ Este tratado de 1774 conoció una primera versión en español como *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, trad. de E. Tabernig, Buenos Aires, Nova, 1950.

Bibliografía

- ABRAMS, M. A., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Trad. de G. Aráoz. Buenos Aires: Nova, 1962,
ADORNO, T. W., *Teoría estética*. Trad. de J. Navarro. Madrid: AKAL, 2004.

La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. de E. Suárez. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Obras I/2*. Ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. de A. B. Muñoz. Madrid: Abada, 2008, p. 49-85.
- BRUGGER, Ilse M. de (ed.), *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*. Buenos Aires: Nova, 1976.
- BURELLO, M. G., *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.
- DARNTON, Robert, "Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca", en: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. de C. Valdés. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 15-80.
- DE MAN, Paul, *La ideología estética*. Trad. de M. Asensi y M. Richart. Madrid: Cátedra, 1998.
- EAGLETON, Terry, *La estética como ideología*. Trad. de G. y J. Cano. Madrid: Trotta, 2006.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. de R. G. Cotarelo. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- FEDERICO II, Rey de Prusia, *Discurso sobre la literatura alemana*. Ed. de R. Rohland de Langbehn. Málaga: Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo 50), 2004.
- GREINER, Norbert, "Shakespeare und seine Übersetzer", en: H. A. Glaser y G. M. Vajda (eds.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820: Epoche im Ueberblick (Vol. 1)*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.
- HÄUBLEIN, Renata, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*. Tübinga: Max Niemeyer, 2005.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Vol. II*. Trad. de A. Tovar y F. Varas-Reyes. Bogotá: Labor, 1993.
- HERDER, J. G., *Obra selecta*. Trad. de P. Ribas. Madrid: Alfaguara, 1982.

-
- , *Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen*. Ed. por U. Gaier. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990.
- , *Schriften zur Ästhetik und, Literatur. 1767-1781*. Ed. por G. Grimm. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- , *Sämtliche Werke. Bd. I*. Ed. por B. Suphan. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1994. (a)
- , *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum. 1774-1787*. Ed. por J. Brummack y M. Bollacher. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. (b)
- JAUSS, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de J. G. Costa y J. L. G. Aristu. Barcelona: Península, 2000.
- JAY, Martin, “‘La ideología estética’ como ideología o ¿qué significa estetizar la política?”, en: *Campos de fuerza*. Trad. de A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 143-165.
- JURT, Joseph, “Das Konzept des literarischen Feldes und die Internationalisierung der Literatur”, en: H. Turk, B. Schultze, R. Simanowski (eds.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Gotinga: Wallstein, 1998, p. 84-103.
- KINSER, B., y Kleinman, N., *The Dream That Was No More a Dream: A Search for Aesthetic Reality in Germany, 1890-1945*. New York: Schenkman, 1969.
- KÖPKE, Wolf, “Nemesis und Geschichtsdialektik?”, en: K. Müller-Vollmer (ed.), *Herder today: contributions from the international Herder Conference Nov. 5-8, 1987, Stanford*. Berlín: Walter de Gruyter, 1990, p. 85-95.
- KRAUSS, Werner, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*. Berlín: Rütten & Loening, 1963.
- KUNZE, Rolf-Ulrich, *Nation und Nationalismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- LESSING, G. E., *Werke, 1758-1759*. Ed. por G. Grimm. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- LUKÁCS, Georg, *Nueva Historia de la Literatura Alemana*. Trad. de A. Leal. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.
- MARÍ, Enrique, “Johann G. Herder y el movimiento del *Sturm und Drang*”, en: *Confines* 2 (1995): p. 85-102.

La bella y pérfida Albión.
Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVII

- MEINECKE, Friedrich, *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, 2ª ed. Munich / Berlín: Oldenbourg, 1911.
- , *El historicismo y su génesis*. Trad. de J. Mingarro y San Martín y T. Muñoz Molina. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MINDER, Robert, *Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich*. Francfort d. M., Suhrkamp: 1977.
- MUSÄUS, J. J. A., *Volksmärchen der Deutschen*. Leipzig: Mayer und Wigand, 1842.
- PALTI, J. E., “Nación. El enfoque genealógico de la nación y sus descontentos: el dilema hobsbawmiano”, en: *Aporías. Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación, Ley*. Madrid / Buenos Aires: Alianza, 2001, p. 193-232.
- PAULIN, Roger, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914*. Hildesheim: Georg Olms, 2003.
- SCHILLER, Friedrich, *Werke und Briefe. Gedichte*. Ed. por G. Kurscheidt. Francfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- SCHMIDT, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945* (2º ed.). Bd. I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- SIDNELL, Michael *et al.* (eds.), *Sources of Dramatic Theory. 1: Plato to Congreve*. Cambridge: Cambridge U. P., 1991.
- SONTAG, Susan, “Fascinating Fascism”, en: *The New York Review of Books*, 6 de febrero, 1975.
- STOLNITZ, Jerome, “On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory”, en: *Philosophical Quarterly*, Vol. 11, N. 43 (1961), p. 97-113.