



Rigel

**Revista de Estética y Filosofía del
Arte**

La estética del romanticismo

Nº I, Julio-Agosto 2016

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

II_nTÆ

Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades

– ISSN 2525-1945 –



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Comité Editorial y Responsable

Director: Naím Garnica (UNCA – Conicet)
Codirector: Omar Quijano (UNCA)

Editor Responsable: Horacio Tarragona (UNCA)
Secretario de Difusión y Comunicación: Héctor Feruglio (UNCA)

Correctora: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)
Traducción y corrección del francés Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)
Traducción y corrección del inglés: Carolina Ferraresi (UNCA)
Stefan Sauzuk (UNCA)

Comité Científico y Asesor

José Fernández Vega (UBA – Conicet, Argentina)
Silvia Solas (UNLP, Argentina)
Daniel von Matuschka (UNCuyo, Argentina)
Mariela Vargas (UNSa. – Conicet, Argentina)
Eduardo Peñafort (UNSJ, Argentina)
Esteban Alejandro Juárez (UNC, Argentina)
Verónica Galfione (UNL – Conicet, Argentina)
Gérard Raulet (Université Paris Sorbona, Francia)
Rodolphe Gasché (Buffalo University, Estados Unidos)
Andrew Bowie (University of London, Reino Unido)
Diego Sánchez Meca (UNED, España)

– ISSN 2525-1945 –

www.iintae.com.ar

www.iintae.com.ar/revistarigel ISSN 2525-1945.

Facebook: Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte

Dirección Postal: Belgrano 300, C.P. 4700.

San Fernando de Valle de Catamarca, Argentina.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Contenido

Presentación	5
Gasché, Rodolphe, <i>El absoluto sobrio: sobre Benjamin y el primer romanticismo</i>.....	9
Bowie, Andrew, <i>La “filología de la filosofía”: la teoría literaria romántica</i>	39
Galfione, María Verónica, <i>El arte de todas las artes: acerca del tópico arte y vida</i>	67
Reseña, <i>El absoluto fragmentario</i>	80
Normas para los Autores	86



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Contents

Presentation	5
Rodolphe Gasché , <i>The sober absolute: On Benjamin and Early Romanticism</i>	9
Andrew Bowie , <i>The 'Philologic of Philosophy': Literary Theory Romantic</i>	39
María Verónica Galfione : <i>The art of all arts: about art and life topic</i>	67
Review , <i>The Fragmetary Absolute</i>	80
Guidelines to Submit Papers	86



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Presentación

La estética del romanticismo, tal vez, constituya una de las corrientes más representativas de la estética en general. En sus múltiples expresiones artísticas, el romanticismo ha dado lugar a diversas especulaciones teóricas, las cuales se extienden desde su culto al genio, pasando por la fundación filosófica de la poesía y la literatura, hasta un supuesto posmodernismo que habría anticipado gran parte de las críticas contemporáneas al pensamiento moderno. Como quiera que sea, la estética del romanticismo sigue abriendo caminos a la especulación teórica en el campo del arte y la filosofía. En esta presentación de *Rigel*, nos complace introducir tres artículos y una reseña dedicados a tales cuestiones. Deseamos dedicar este primer número en versión digital a los márgenes de los siglos XVIII y XIX, no sin antes mostrar las derivaciones y legados que tal época ha dejado en el siglo XX y la actualidad.

Como parte de un intento por abrir nuevos caminos a la estética del romanticismo, *Rigel* traduce al español dos artículos provenientes del ámbito anglosajón. Ambas traducciones buscan mostrar de qué modo desde los años '90 los estudios angloparlantes sobre la *Frühromantik* han dado lugar a nuevas formas de comprensión sobre la estética romántica, en particular, sobre las obras de Friedrich Schlegel y Novalis. Si bien los estudios en inglés sobre el romanticismo pueden encontrarse desde mucho antes, tales análisis son dominados por los estudios provenientes de germanistas y críticos literarios que por estudios filosóficos. Al parecer, esta situación derivaría del alto grado de aceptación que existe en la filosofía angloparlante de la filosofía analítica y su conocido menosprecio al romanticismo, el cual es reducido a un simple movimiento subjetivista o nihilista. De hecho, la expresión 'filosofía analítica', en cierto momento histórico, parecería ser privativa del mundo filosófico



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

anglosajón. Como bien sostiene Elizabeth Millán Zaibert¹, el ingreso de las lecciones de Dieter Henrich sobre los períodos kantiano y pos-kantiano, la traducción de *The Innovations of Idealism* de Rüdiger Bubner y la traducción de las lecciones de Manfred Frank sobre el romanticismo no sólo han producido un interés en el primer romanticismo, sino que también han colaborado en establecer puntos de discusión productivos entre la filosofía analítica y la estética del romanticismo. En este sentido, el texto que aquí publicamos del profesor Andrew Bowie nos parece único para observar esos diálogos.

Sin caer en reduccionismos, el texto de Bowie nos permite ver una fuerte presencia reflexiva sobre el lenguaje, que daría cuenta de la importancia que el romanticismo le asigna al mismo mediante la poesía. A los efectos de reconsiderar la teoría literaria desde su fundación misma, el autor propone volver al círculo de Jena en cuya estética se podrían encontrar diversos elementos que anticipan el giro lingüístico y las discusiones actuales, ya no sólo por vía de la tradición hermenéutica y de las ciencias del espíritu, sino también por medio de las consideraciones de las fuentes analíticas del *linguistic turn*. Bowie no cree que sea posible interpretar al romanticismo de forma definitiva por medio de su visión mística y teológica. De ese modo, introduce en su lectura en torno a Schlegel y Novalis, algunos conceptos propios de tradiciones poco convencionales a la hora de relacionarlo con el romanticismo. La teoría literaria romántica advertiría, de esa forma, que cada significado es lo que es en relación a otro significado. La identidad determinable de los mismos sólo es posible mediante un modo relacional. Esto, al igual que las consideraciones de Manfred Frank, equivaldría a entender en el romanticismo un movimiento antifundacionalista².

¹ Cfr. Millán-Zaibert, Elizabeth, “The Revival of *Frühromantik* in the Anglophone World”, *Philosophy Today*, Spring, 5. Chicago: University DePaul. Pp. 88-108.

² Pueden ampliarse estas consideraciones respecto del diálogo que Bowie establece entre la estética del romanticismo y la filosofía analítica en dos artículos: “German Philosophy Today: Between Idealism, Romanticism, and Pragmatism,” en O’Hear, Anthony (ed.), (1999) *German Philosophy Since Kant*, Cambridge: Cambridge University Press, Pp. 357–398; y “John McDowell’s *Mind and World*, and Early Romantic Epistemology” en Frank, Manfred (ed.) *Revue Internationale de Philosophie, on Frühromantik*, n°3, 1996: 515–554.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La otra traducción que ofrecemos representa una de las líneas teóricas de interpretación más frecuentes sobre el romanticismo en los últimos años. Quizás el estudio de Walter Benjamin en torno al romanticismo constituya uno de los trabajos más citados y con mayor autoridad. El análisis del Profesor Rodolphe Gasché sobre la concepción de Benjamin sobre el romanticismo posibilita cuestionar algunas de las afirmaciones que realiza el pensador alemán en su examen. Gasché brinda una descripción de cómo la idea de lo absoluto romántico fue apropiada y transformada por Benjamin desde un absoluto sobrio que ha perdido su trascendencia a otro que resiste este movimiento a renunciar a la trascendencia. En su argumentación no acepta inmediatamente lo que Benjamin habría encontrado en la filosofía romántica, pues considera varios puntos en los que disiente con el pensador alemán.

El cuestionamiento de Gasché al estudio *La crítica de arte en el romanticismo temprano alemán* tiene la virtud de no sólo detenerse detalladamente a examinar cada una de las tesis benjaminianas, sino también de elaborar su crítica a partir de la propia obra de Benjamin. En ningún momento, el examen crítico de Gasché recurre a elementos externos que le permitan mostrar mediante contrastes los supuestos equívocos del texto benjaminiano.

Finalmente, el texto de María Verónica Galfione nos ayuda a comprender las derivaciones románticas en su análisis sobre la obra de Thomas Mann. Con la ayuda de las categorías teóricas elaboradas por George Lukács, Galfione emprende un examen de los distintos motivos estéticos y políticos que se cifran en *Muerte en Venecia*, a los efectos de interpretar los alcances que esta novela tuvo sobre las consideraciones de la relación entre arte y vida.

La autora nos muestra algunos motivos fundamentales de la vida del artista y su lugar en la sociedad burguesa mediante la contextualización y examen crítico de los escritos de Mann en la Weimar de comienzos del siglo XX. El análisis de Galfione pone el acento en diversos temas propios de la estética posromántica que merecen ser abordados dentro de la tradición que va de Goethe al propio Mann, a los fines de pensar el lugar del campo artístico a pesar de las discontinuidades que se puedan encontrar en esta tradición.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La pretensión de nuestro primer número digital supone abrir distintas posibilidades que los textos del romanticismo y sus interpretaciones han despertado. La vocación de *Rigel* es encontrar un diálogo entre las distintas tradiciones teóricas mediante la estética y la filosofía del arte que no se limite a esquematizaciones o simplificaciones tradicionales. De este modo, dejamos abierta la posibilidad y los medios necesarios para poder difundir nuevos enfoques, miradas y tradiciones que nos permitan seguir ampliando las discusiones sobre la dimensión artística en todas sus expresiones.

Finalmente, deseamos mencionar que *Rigel* es producto del esfuerzo conjunto de quienes formamos parte del Instituto de Investigación en Teoría del Arte y Estética (IInTAE) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca – Argentina, Omar Quijano, Héctor Feruglio, Marcelo Pérez Mediavilla, Horacio Tarragona y Naím Garnica. Agradecemos la colaboración y el apoyo de Elizabeth Reyes Garzón de la Dirección de Publicaciones de la Facultad de Humanidades, a Ciro Carrizo de la Editorial Científica Universitaria (ECU), a Teresita Rojas de la SeCyT-UNCA, a las autoridades de la Facultad de Humanidades de la UNCA y a todos aquellos que han aceptado ser parte de este proyecto.

Revista Rigel
San Fernando del Valle de Catamarca, Agosto de 2016



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

El absoluto sobrio: sobre Benjamin y el primer romanticismo¹

Rodolphe Gasché

Universidad de Buffalo, Estados Unidos

(gasche@buffalo.edu)

Recibido: 06 febrero de 2015

Aceptado: 02 de junio de 2015

Traducción: Horacio Tarragona

Revisión: Naím Garnica

Resumen

El ensayo de Rodolphe Gasché analiza algunas tesis de Walter Benjamin sobre el romanticismo de Jena. Según Gasché existirían problemas conceptuales en el tratamiento que Benjamin lleva a cabo del romanticismo, lo cual conduce a identificar a dicho movimiento con algunas postulaciones erróneas. El ensayo revisa los supuestos que acompañan el estudio benjaminiano y sostiene que mantener la imagen benjaminiana del romanticismo puede caer en ciertos equívocos. A su vez, el ensayo puede entenderse como un examen exhaustivo del libro de Benjamin dedicado a los jóvenes románticos, dado que Gasché no ahorra esfuerzos en detenerse a investigar las áridas especulaciones de ese texto.

Palabras Claves: Estética-Romanticismo-Absoluto-Crítica

Abstract

¹ El presente texto apareció originalmente en *Studies in Romanticism*, N° 31:4 (1992: Winter) Pp. 433-453 de la Universidad de Boston. Existe una versión posterior del año 1996 en *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Editado por David Ferris en Stanford Press, Universidad de Stanford, California, Pp. 51-74. La traducción respeta el original de 1992. Deseamos agradecerle especialmente al Profesor Rodolphe Gasché de la Universidad de Buffalo por otorgarnos el permiso de traducción al español, al Trustees of Boston University y a Deborah Swedberg por su amabilidad.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

The essay of Rodolphe Gasché analyzes thesis some of Walter Benjamin on the romanticism of Jena. According to Gasché conceptual problems would exist in the treatment Benjamin made romanticism, which leads to identify the Romantic Movement with some erroneous postulations. The work examines the assumptions that accompany Benjamin's study, and argue that maintain Benjamin's image of romanticism can fall into certain mistakes. At the same time, the essay can be understood as a comprehensive review of the book dedicated to young romantic for Benjamin, since Gasché spares no effort to stop arid investigating speculation that text.

Keywords: *Aesthetic-Romanticism-Absolute-Critic*

Según Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario*, la tesis de Walter Benjamin *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* ha revolucionado los tradicionales estudios sobre el romanticismo. De hecho, Winfried Menninghaus señala que la tesis de Benjamin es la obra más citada en los estudios en ese período del pensamiento alemán. La razón para el efecto de ruptura de la tesis de Benjamin es completamente clara: su análisis de los principales conceptos característicos del romanticismo de Jena –los conceptos del arte, la literatura, la crítica, la ironía, etc. –, son fundamentales en tanto él muestra que estos conceptos son las piedras angulares de una posición filosófica muy específica, distinta de aquellos agentes principales del poder conceptual de la época, como lo son Kant y los idealistas alemanes². A pesar de que la evaluación de Benjamin de la especificidad del pensamiento romántico se hizo sobre la base de los pocos escritos accesibles en el momento, en una estrecha selección del material disponible, no hay duda de que su tesis sigue dándonos un correcto y fructífero panorama de

² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemande* (Paris: Seuil, 1978) 30. [*El absoluto literario. La teoría de la literatura en el romanticismo alemán*. Eterna Cadencia, Bs. As., 2012]. En un pasaje no traducido al inglés (The Literary Absolute, trans. P. Barnard and C. Lester [Albany: SUNY Press, 1988], los autores describen la tesis de Benjamin y señalan que “esta no fracasa en la creación de un efecto revolucionario en los estudios tradicionales del romanticismo”. Winfried Menninghaus. *Unendliche Verdopplung. Die Früromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbst reflexion* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987).



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

las primeras concepciones filosóficas románticas. Sin embargo, también sigue siendo cierto que la tesis es completamente errónea, no sólo por razones filológicas, sino también por razones discursivas y argumentativas.

Como contundentemente ha mostrado Menninghaus en *Unendliche Verdopplung*, la obra de Benjamin abunda en la argumentación dispersa y hace uso libre de las citas que en ciertas ocasiones son empleadas para decir exactamente lo contrario a lo que ellas dicen en su contexto original. Además, la exégesis de algunos conceptos (tales como el concepto central de reflexión) es esencialmente limitada y distorsionada. Una serie de fragmentos son, al mismo tiempo, conscientemente tergiversados en su semántica o forzados en ciertas direcciones. Por último, la tesis hace un uso extremadamente selectivo del material, selectivo hasta el punto de guardar silencio respecto a aquello que no se ajusta a su concepción o quizás aniquilarlo. Esto es especialmente cierto para la primera parte de la tesis, en la que Benjamin sienta las bases filosóficas generales para su análisis de los principales conceptos del pensamiento romántico. Y, sin embargo, a pesar “de esas numerosas, y en parte más que marginales, violencias” de Benjamin, “la derivación de los conceptos cardinales de la poetología romántica desde la teoría de la reflexión” sigue siendo válida. Pero incluso la primera parte, “Sobre la reflexión”, donde Benjamin encuentra “el rastro de una dominante significación sistemática del concepto romántico de reflexión con sus dos momentos de inmediatez e infinito”, como lo hace notar Menninghaus, exige admiración a pesar de todas sus dificultades filológicas y argumentativas. Así pues, la pregunta que surge es ¿qué explica esta extraña paradoja de una interpretación que produce resultados correctos a pesar de su escasa base textual y su distorsión sistemática? ¿Dónde se origina la sorprendente seguridad que Benjamin demuestra en su violenta recalcitrante penetración del material textual? Menninghaus sugiere que el análisis sagaz de Benjamin del primer romanticismo alemán no se desprende de ninguna intuición genial, sino desde su propia proximidad teórica a los problemas fundamentales planteados por Friedrich Schlegel y Novalis. Menninghaus escribe: “Las vías de acceso de Benjamin a la teoría romántica de la reflexión ya están pre-



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

programadas en gran parte por su propia teoría romántica del lenguaje”. La varita mágica con la que Benjamin se acerca al disperso corpus de escritos románticos disponibles para él, por lo tanto, podría estar compuesta de concepciones y conceptos íntimamente relacionados con el proyecto romántico en sí mismo. A primera vista, esta conclusión parece estar garantizada. Esta tesis de una afinidad fundamental del pensamiento de Benjamin con la de los románticos parece plausible por dos motivos. En primer lugar, porque un gran número de tópicos de los que Benjamin se ocupó a largo de su carrera – desde la cuestión de la traducción hasta la de la obra de arte mecánica, por no hablar de la noción de crítica – ya fueron abordados en la tesis. En segundo lugar, porque sus propias teorías sobre estos temas aparecen estrechamente relacionadas con lo que en la tesis había afirmado ser la posición de los románticos en estos asuntos.

Sin embargo, la afinidad de tal convincente y fructífera tesis puede ser la de dar cuenta de lo que logra Benjamin en su examen, sus límites salen a la luz tan pronto como se establece la especificidad y originalidad del propio pensamiento de Benjamin. Sobre todo, la tesis es incapaz de dar cuenta, de la repetida, si no sistemática, crítica de Benjamin a la filosofía romántica. De hecho, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* no es otra cosa que una apropiación integral o celebración del Romanticismo. Su presentación de los principales axiomas del pensamiento romántico no está exenta de ambivalencia. A veces, Benjamin muestra poca simpatía por, o aun una hostilidad incluso directa hacia, las ideas de los románticos. Como veremos, él acusa a los románticos de oscuros, de no diferenciar claramente entre sus conceptos, de haberse enredado en contradicciones irresolubles, de haber desarrollado una metafísica que es de interés limitado, y por último, y no menos importante, de haber cometido el crimen filosóficamente imperdonable de los niveles de confusión y mezcla de pensamiento – *α μεταβασις αλλο εις γενος*. En lo que sigue, me gustaría poner de relieve la crítica a los románticos de Benjamin en orden a determinar con precisión el punto de partida desde el cual parte el romanticismo. El vehículo para esta demostración será el concepto de crítica en sí mismo.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Benjamin entiende sus objeciones al romanticismo como objeciones filosóficas. En términos más generales, concibió como filosófico su enfoque global de los románticos. Desde el comienzo de la tesis, la tarea de escribir una “historia del concepto de crítica del arte es algo por completo distinto de una historia de la crítica del arte misma; se trata de una tarea filosófica o, más exactamente, de una historia de los problemas” (Pp.166)³. La calificación en cuestión es necesaria, desde el momento en que Benjamin distingue dos tareas filosóficas: una tiene que ver con una problemática histórica; la otra sistemática. La tesis se limita a una investigación filosófica del primer tipo, pero arrastra su investigación, como señala Benjamin, a un punto donde “la presente investigación no puede traspasar de este problema; solo podía tratar un nexo de historia de los problemas hasta el punto en que remitía con plena claridad al plano sistemático” (Pp. 164). En la introducción a la tesis, Benjamin da alguna indicación de cómo desea que la tarea “filosófica”, sea entendida como “histórica”. Después de haber demarcado tal tarea de cuestiones relativas a la historia de la filosofía y la filosofía de la historia, indica: “la idea de que la totalidad de la historia de la filosofía constituyese al mismo tiempo, e ipso facto, el desarrollo de un único problema es, cuando menos, una hipótesis metafísica” (Pp. 30). Su análisis del primer romanticismo alemán se centra en una problemática histórica que está orientada, sostengo, a exhibir este único problema de la filosofía en la configuración histórica del pensamiento romántico. Una vez que se ha logrado esta tarea filosófica, sería posible proceder a una evaluación sistemática del modo en qué este problema ha tomado forma en el romanticismo y, eventualmente, resolver las dificultades que plantea. Con el fin de hacer visible el único problema constitutivo de toda la filosofía como tal, se debe “determinar la totalidad del alcance filosófico de este planteamiento”

³ Walter Benjamin, “*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*” en *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974) Vol. I parte I: 9-122. Todas las citas en el texto refieren a esta edición. La traducción inglesa de la tesis doctoral de Benjamin es de David R. Lachterman y ha sido revisada por Piotr Parlej. Esta traducción no ha sido publicada. [Las citas del texto de Benjamin que hemos tomado de la traducción española del cual se corresponde el número de página es: Benjamin, W.: *Sobre el concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona, Península, 1988. Reedición, 2003. Salvo que se indique lo contrario.]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

[*Tragweite*] (Pp. 116) de las posiciones de los románticos, que Benjamin subraya. Se trata de analizar los conceptos románticos, y en particular el concepto de la crítica, de una manera tal que se ponga de manifiesto lo que contienen en sí mismos y lo que se desprende claramente de la temas que ellos tratan, de manera que abordan los conceptos “según sus propias intenciones filosóficas” (Pp. 119) (*nach semen eigenen philosophischen Intentionen*) como afirma Benjamin. En otras palabras, un análisis filosófico, es decir, el análisis considerado desde una perspectiva histórico-problemática, tiene que centrarse en lo que, desde un punto de vista filosófico, son las intenciones más adecuadas de los conceptos de los románticos, así como en el “aspecto positivo y también en el negativo” (Pp. 116) del romanticismo. Obviamente, un análisis de este tipo tendrá que ampliar el significado de los conceptos más allá de la intención de los mismos románticos. Benjamin, sin duda, concede a los primeros románticos un privilegio muy especial: para él, la superioridad de la crítica romántica es al menos doble. La crítica romántica es “la superación de los principios del dogmatismo estético” (Pp. 107). De hecho, “los románticos no concibieron la forma, a la manera de la Ilustración, como una regla ella misma ni como dependiente de reglas. La forma no valía para ellos ni como regla ella misma ni como dependiente de reglas” (Pp. 115). Pero el romanticismo no sólo ha repudiado la celebración de reglas estéticas convencionales del siglo XVIII, sino también “superó (...) los momentos de disgregación ínsitos en la teoría de los escritores del *Sturm und Drang*” (Pp. 107), con su “culto ilimitado de la fuerza creadora como mera fuerza expresiva del artista” (Pp. 107). Al encontrar “las leyes del espíritu en la obra de arte” (*ibídem*), el romanticismo temprano goza, por lo tanto, del privilegio histórico de haber anulado las dos grandes ideologías estéticas de la época: la crítica dogmática y la crítica escéptica.

La posición privilegiada del primer romanticismo alemán se acentúa aún más por una comparación con la crítica contemporánea. Aunque la crítica contemporánea comparte con la crítica romántica la superación del dogmatismo, esta superación se ha convertido en “la cómoda herencia de la crítica moderna” (*ibídem*). Benjamin señala que la crítica de los siglos



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

XIX y XX se ha hundido una vez más bajo el punto de vista romántico en el cual convierte “ésta [la obra de arte en] un mero producto accesorio de la subjetividad” (ibídem). Aunque ésta en verdad es una consecuencia de la estética del *Sturm und Drang*, la crítica moderna pasa por alto el hecho de que la negación liberadora del dogmatismo por los románticos descansa en el presupuesto de las leyes inmanentes y objetivas de la obra de arte: “Esta negación pasa por alto el hecho de que tales supuestos, aparte del resultado liberador, aseguraban un concepto fundamental que anteriormente no podía ser introducido con claridad: la obra de arte” (Pp.108). Con esto, los románticos deducen “(...) en el ámbito del arte, por el lado del objeto o del producto, aquella autonomía que Kant había conferido a la facultad del juicio en su crítica respectiva” (Pp. 108). El pensamiento crítico contemporáneo, por el contrario, de acuerdo con Benjamin, es un “horizonte que aún no está determinado por ninguna teoría sino solo por una praxis deteriorada” (Pp. 107) – para ello, la crítica es lo que es más subjetivo. Las teorías románticas de la crítica del arte, por lo tanto, tienen una definitiva ventaja. Hoy, el “estado de la filosofía alemana del arte alrededor de 1800, como se expuso en las teorías de Goethe y los primeros románticos, es (aún) legítima”, se lee hacia el final de la tesis. Aunque desde un punto de vista teórico, Benjamin creía que la posición de los románticos en la crítica de arte no ha sido superada, esto no significa que él acriticamente haya promovido un regreso a sus teorías. A pesar de su valorización inconfundible del pensamiento romántico, lo opuesto es bastante verdadero: “el principio cardinal de la actividad crítica posterior al romanticismo, la valoración de las obras según criterios inmanentes, ha sido obtenido en razón de las teorías románticas, las cuales, por cierto, ya no satisfacen plenamente en su forma pura a ningún pensador actual” (Pp. 108). La presentación filosófica o histórico-problemática del pensamiento romántico temprano, por lo tanto, tiene una ventaja fundamental. De hecho, si por tal análisis se trata de extender propiamente los conceptos románticos a las intenciones filosóficas, una cierta ambigüedad del enfoque de Benjamin está a la vista. Analizar los conceptos románticos de la crítica de arte en función de sus más propias intenciones filosóficas significa contrastarlos con el único



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

problema constitutivo de la filosofía y radicalizar críticamente conceptos cuya propia radicalidad, en palabras de Benjamin, se fundamentan en “una cierta oscuridad” (Pp. 149) (“*eme gewisse Unklarheit ist der Grund dieses Radikalismus*”).

Se justifica una investigación filosófica de la crítica “porque la crítica contiene un momento cognoscitivo” (Pp. 29). Esta declaración general reconoce el hecho de que los románticos heredaron el concepto de crítica de Kant. Como señala Benjamin: “Podría por tanto decirse que ya en Kant juega el concepto de crítica con un doble significado, y que esta duplicidad se potencia en los románticos, debido a que con la palabra crítica aluden también simultáneamente al conjunto de la prestación histórica de Kant y no solo a su concepto de crítica.” (Pp. 82). Como resultado, los fundamentos epistemológicos de su concepto de la crítica todavía tenían que ser puestos de manifiesto. Aunque con el romanticismo “la crítica tratará la crítica como crítica de arte, no en tanto que método gnoseológico y punto de vista filosófico” (Pp.31), su “Crítico superior” (Pp. 81), como lo llamaban, “ha sido construida [o] enteramente sobre premisas gnoseológicas” (Pp. 30). Por lo tanto, esa teoría del conocimiento se hace indispensable para explicar, aislar y exhibir, y esto es la tarea de Benjamin en la primera parte de su tesis: “Sobre la reflexión”.

Desde el principio, se hace evidente que, para los románticos, la epistemología y la metafísica estaban íntimamente vinculadas. Su filosofía, como es presentada por Benjamin, comprende una teoría de lo Absoluto como un medio de reflexión, y una teoría del absoluto o de la intuición inmediata de este Absoluto. Con la idea de lo absoluto como un “medio de la reflexión” (Benjamin es responsable de acuñar la expresión), los románticos sentaron las bases para una posición filosófica totalmente original en las consecuencias no sólo de Kant, sino también de Fichte. Una vez liberada la reflexión de la restricción a una auto-postulación del “Yo” que tuvo lugar en Fichte, (al extender la reflexión –y que también significa la cognición inmediata, de acuerdo con Benjamin– al mero pensamiento o el pensamiento en general) la reflexión se convierte en “el carácter infinito y puramente metodológico del verdadero pensamiento” (Pp. 56). Por lo tanto, aparte de la reintroducción del infinito dentro



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

de la esfera de los conocimientos teóricos, una esfera de la cual Fichte lo había excluido, los primeros románticos redefinieron el infinito, al verlo, en contradicción con Fichte, ya no como un avance continuo, sino como una infinidad de conexiones. Y en lugar de lo que implica el vacío, para los románticos, el infinito era una “infinidad cumplida” (*erfullte Unendlichkeit*) (Pp. 52). Pero, como argumenta Benjamin, esta inmediatez de saber en la reflexión es también diferente de la inmediatez de la intuición intelectual que Fichte atribuye al conocimiento de sí mismo en la auto-postulación del “Yo”. La inmediatez característica del pensamiento romántico es intelectual; no se funda en la naturaleza intuitiva del pensamiento, ella es puramente conceptual.

Debe tenerse en cuenta que “los románticos parten del mero pensarse-a-sí-mismo como fenómeno: éste resulta apropiado para todo pues todo es sí mismo” (Pp. 54). En consecuencia, el medio de la reflexión es a la vez una infinidad de centros interconectados infinitamente crecientes o una reflexión potenciada y también un conocimiento inmediato que esos centros tienen de sí mismos y de los demás. El Absoluto como un medio de reflexión es la totalidad de esos centros de pensamiento. Esta breve presentación de lo Absoluto Romántico debe ser suficiente por el momento. Una imagen más detallada de la misma surgirá cuando proceda, en un momento, a una discusión de las dificultades que Benjamin tiene con esta concepción. Primero, sin embargo, debo referirme brevemente al debate de los románticos en torno a que esta totalidad –el Absoluto, o el Sistema– también puede ser absolutamente comprendida. En efecto, si hay una cosa tal como una comprensión absoluta de la totalidad en un modo de comprensión que no es intuitiva, en el sentido de *anschaulich*, pero sí intelectual, es porque el conjunto, como el centro de todos los centros, “se concibe a sí mismo reflexivamente, en la inmediatez de la reflexión consumada” (Pp.57). En efecto, si Schlegel puede buscar “una intuición no intuible del sistema” [*unanschauliche Intuition*] (Pp. 77), es porque el Absoluto, como el medio de la reflexión, no puede escapar a la lógica de la reflexión. Todo está pensando y, por lo tanto, pensado debe comprenderse a sí mismo reflexivamente, esto también es inmediatamente.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Esta teoría del medio reflexivo y su comprensión absoluta no merecen la aprobación indivisa de Benjamin. Aunque sus objeciones aparecen como comentarios marginales y pasajeros, como notas a pie de página, y nunca son desarrolladas o incluso justificadas, ellas se producen con tanta frecuencia e insistencia que la tarea de leer “*El concepto de crítica de arte*” se convierte en la tarea de construir su lógica subyacente⁴. De esta teoría, Benjamin dice que “se ha establecido con un interés metafísico limitado [*in begrenztem metaphysischen Interesse*]”, en otras palabras, es de limitado uso o importancia para la metafísica. Por otra parte, cualquier intento de aclarar, desde un “interés criticológico puro”, lo que de esta teoría los románticos han dejado en lo oscuro, también corre el riesgo de acabar en la oscuridad. “Esa teoría (...), concluye Benjamin en una nota al pie, lleva en su totalidad a contradicciones puramente lógicas, insolubles” (Pp. 89-90, nota 141).

Voy a intentar, a continuación, obtener de las observaciones críticas de Benjamin en toda la primera parte de la tesis, las razones para la precedente valoración devastadora de la presuposición teórica de los románticos de su concepto de la crítica de arte. Lo haré en primer lugar, alrededor de la cuestión de la liberación de los límites del “Yo” de la reflexión. Con Fichte, los románticos compartían la idea de que “la forma gnoseológica normativa del pensamiento no es la lógica”, es “más bien (...) pensamiento del pensamiento”. Es una forma de conocimiento inmediato que “constituye la forma fundamental de todo conocimiento

⁴ En una carta del 8 de noviembre de 1918 a Ernst Schoen, Benjamin escribe que el trabajo involucrado en la escritura de su tesis no fue tiempo perdido: “Sin embargo, lo que gane de esto, a saber, una idea en la relación de una verdad para la historia, será apenas articulada en ella, pero identificable para los lectores inteligentes, espero”. En otra carta a Schoen del 7 de abril de 1919, él anota: “un par de días atrás termine el borrador de mi tesis. Ella ha sido lo que yo suponía: una indicación de la verdadera naturaleza del romanticismo totalmente desconocida en la literatura [en este tema] – sin embargo, sólo indirectamente, porque yo no podría aproximarme al centro del romanticismo, a saber, el mesianismo (yo he tratado sólo su concepto de arte) y con algo más que es recurrente en mi mente, sin poner en riesgo el complejo y convencional requerimiento de una actitud científica la cual yo distingo de una actitud auténtica. Así, yo espero haber hecho lo posible para llegar a ser consciente de este estado de asuntos en este trabajo” (Walter Benjaïmn *Briefe*, Ed. G. Scholem y T. Adorno. [Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966] I: 202-3, 208). [Estos pasajes se encuentran traducidos y publicados en Miguel Vedda, “Walter Benjamin: crítica y verdad. Sobre El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”. Recorridos. *Revista Figuraciones. Teoría y crítica de artes*. N° 3 Abril, 2005. Bs. As. Disponible en línea. www.revistafiguraciones.com.ar



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

intuitivo, y así alcanza la dignidad del método; en tanto que conocer del pensamiento incluye en sí a todo otro conocimiento de rango inferior y de tal modo configura el sistema” (Pp. 53-54). Para Fichte, el pensar como el pensamiento del pensamiento –o en la terminología de Benjamin, el segundo nivel de reflexión dirigido sobre el primer nivel de reflexión cuyo objeto es *mero pensar*, con su correlato, el pensamiento– logra completarse en el autopostular del “Yo”. Así, según los románticos, tal pensamiento se produce incesantemente y en todo. “De acuerdo con ello”, escribe Benjamin, “el pensamiento del pensamiento deviene pensamiento del pensamiento del pensamiento (y así sucesivamente), y alcanza de este modo el tercer nivel de la reflexión (...) Comparado con el segundo, el tercer nivel de la reflexión implica algo cualitativamente nuevo” (Pp. 56). Para Fichte, el pensamiento del pensamiento está constituido por “la Urforma, la forma canónica de la reflexión”. Sin embargo, para los románticos, esta epistemológicamente autoritaria forma de pensar está retocada por el infinito del pensamiento del pensamiento que constituye el medio de la reflexión. De acuerdo a los románticos de Jena, este pensamiento sin límites no es sólo la forma de cognición intuitiva por excelencia, sino que, en su universalidad, comprende también todas las demás formas de pensar.

Aunque Benjamin descarta la objeción de que el teorema de los románticos es abstruso, haciendo referencia a sus presuposiciones axiomáticas, en primer lugar, y ante todo, a la suposición de que la infinitud para ellos es completa y sustancial, su análisis de la relación entre la *Urforma* del pensar y la concepción romántica del pensar absoluto comienza a mostrar claros signos de tensión. Benjamin sostiene que “de cara a lo Absoluto”, “la forma estricta de la reflexión” se disuelve. Esta disolución [*Zersetzung*] se manifiesta así misma a través de una “ambigüedad peculiar” en el tercer nivel de la reflexión. La rigurosa *Urforma* del segundo nivel de reflexión en la reflexión del tercer nivel ocupa la posición tanto del objeto como del sujeto del pensar. “La forma estricta de la reflexión es así sacudida y asaltada por esta ambigüedad”, comenta Benjamin. Él insiste en que “esta ambigüedad tendría que



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

desarrollarse dentro de una pluralidad de significados cada vez más compleja en cada nivel sucesivo”, y resume la cuestión en el siguiente pasaje:

En ese estado de cosas estriba la peculiaridad de la infinitud de la reflexión exigida por los románticos: la disolución de la forma propia de la reflexión frente al absoluto. La reflexión se expande sin límites, y el pensamiento formado en la reflexión se convierte en pensamiento desprovisto de forma que se orienta hacia el absoluto. (Pp.57).

Dos cosas tienen que ser subrayadas en este punto. En primer lugar, la reflexión, en sentido estricto, se vuelve informe. En la medida en que es caracterizada por la auto-limitación y el continuo repliegue sobre sí mismo que marca el “Yo” de Fichte, la reflexión se convierte en ilimitada y, por lo tanto, es capaz de encaminarse al Absoluto. En segundo lugar, el Absoluto en sí mismo queda caracterizado por el incremento y, en última instancia, por una inextricable e irremediable ambigüedad. Como argumenta Benjamin, “Esta distinción de niveles de claridad es, en oposición a la teoría de la reflexión consumada, solamente una construcción auxiliar para la logicización de una argumentación no pensada por los románticos con perfecta claridad” ellos y Schlegel, en particular, “veía[n] todo lo real en su pleno contenido desplegarse en las reflexiones con evidencia creciente hasta la claridad suprema en el absoluto” (Pp. 34-35⁵).

La tesis de una continuidad entre los dos tipos de reflexión, la *Ur-Forma* de la reflexión y la reflexión absoluta, es para Benjamin la manzana de la discordia. Con el énfasis de Benjamin sobre el carácter ilimitado de la forma estricta de la reflexión, es decir, de la forma más baja de la reflexión, y de la ambigüedad de la reflexión absoluta, emerge, de hecho, un problema. El Absoluto, en lugar de producir la claridad deseada queda

⁵ [Nota de los traductores] Por las dificultades de adaptación con la edición que empleamos a lo largo de todo el texto, este pasaje lo hemos extraído de la edición de Benjamin, W.: *Obras*, Libro I/vol. 1. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Abada Editores, Madrid, 2006. Pp. 13-120.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

caracterizado por el aumento de la ambigüedad. Como sabemos, a partir de los ensayos escritos antes o durante la tesis doctoral de Benjamin, esto es, la terrible signatura de la naturaleza, el destino, el mito, más generalmente dicho, de lo profano, es la consecuencia desastrosa de dirigir lo ilimitado y, por tanto, la forma sin forma del tipo estricto de reflexión al mismo Absoluto. Como señala Benjamin en la nota al pie de página a la que ya me he referido, los problemas irresolubles con los que la teoría del medio de la reflexión es llevada al punto culminante están “en la cuestión de la reflexión originaria [Ur-reflexión]” (Pp. 90, nota 141). Resultado de la afirmación de que existe una continuidad constante entre las formas inferiores de la reflexión y la reflexión absoluta, el Absoluto pierde su distinción, su univocidad, en fin, todo lo que lo separa de los órdenes inferiores. Sin embargo, ¿qué pasa con el Absoluto mismo? Él se capta a sí mismo, también, en la reflexión inmediata, o en una cognición, señala Benjamin. Escribe:

La reflexión constituye el absoluto, y lo constituye como un *medium*. Aun cuando el propio Schlegel no haga uso de la expresión *medium* no deja de conocer el mayor valor en sus exposiciones a la conexión constante y regular en el absoluto o en el sistema, y ambos han de ser interpretados como la conexión de lo real, no en su substancia (que en todas partes es la misma), sino en los grados de su despliegue manifiesto. (Pp. 64).

Para los románticos, el movimiento en el medio de la reflexión se compone ya sea por la potenciación de la reflexión o su disminución –para citar a Novalis con Benjamin: “alternancia de elevación y rebajamiento” (Pp.64). Pero en la nota a la que ya he recurrido varias veces, Benjamin discrepa con esta afirmación. Después de haber comentado que, a pesar de las declaraciones en sentido contrario, la cognición de los románticos sólo podría significar la intensificación o potenciación de la reflexión. Benjamin afirma:

Pues la reflexión puede acrecentarse pero no reducirse de nuevo; la reducción no brinda ni una síntesis ni un análisis; solo es pensable una interrupción [*Abbrechen*], jamás una reducción del incremento de la reflexión. El conjunto de las relaciones de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

los centros de reflexión entre sí, por no hablar de las relaciones con lo absoluto, pueden por tanto, descansar únicamente en los incrementos de la reflexión. (Pp. 89, nota 141).

Por razones de principio, lo que Benjamin dice aquí sobre las reflexiones de intensificación entre los centros, o desde el centro hacia el Absoluto, es válido por lo que sucede también en el Absoluto. De hecho, la declaración crítica de Benjamin que desmiente a los románticos es una objeción (*Einwand*), “una aislada observación crítica” (ibídem). Lo que Benjamin objeta no sólo es la potenciación ilimitada de la cognición reflexiva en la relación de los centros entre sí y, en particular, al Absoluto, sino especialmente su uso como un modelo para la comprensión de la forma en que el Absoluto se comprende a sí mismo. Concebir el Absoluto como una comprensión de sí mismo en un proceso de incremento permanente de la reflexión es, para Benjamin, una proyección ilegítima de las formas (o no-formas/informas) o un movimiento específico a los órdenes inferiores sobre el Absoluto mismo.

Ya he señalado que el Romanticismo cree que existe, “también virtualmente pensable, una inmediatez absoluta en la aprehensión del nexo de la reflexión” (Pp. 52). De Schlegel, Benjamin escribe que “no buscó este absoluto sistemáticamente, sino que, por el contrario, trató de concebir absolutamente el sistema. Esa era la esencia de su mística” (Pp. 75). Lo que Benjamin piensa de tal posibilidad queda claro cuando dice que a Schlegel “no se le ocultó lo funesto (*das Verhängnisvolle*, otra palabra vinculada al orden del destino) de esta tentativa” (ibídem). De hecho, Benjamin afirma que Schlegel caracteriza esta idea de la comprensión absoluta del sistema con la pregunta “¿No son individuos todos los sistemas?” (Pp. 76). La mística de Schlegel es denunciada como misticismo. Así como Schlegel desiste de “distinguir manifiestamente el misticismo, en tanto que algo inauténtico, de la mística” (Pp. 139, Nota 251); *versäumen*, “descuidar” es otro término benjaminiano significativo), él presta poca atención a la diferencia entre el Absoluto y la individualidad. Si el intento de Schlegel de caracterizar el Absoluto como individual no cayó simpático a los oídos de Benjamin, esto se debe a que, como veremos en un momento, se basa en una mezcla ilegítima



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

de niveles de pensamiento. Para Benjamin, tal comprensión inmediata del Absoluto en el caso de los románticos debe estar claramente diferenciada de lo que ocurre con los místicos. Mientras los místicos llaman intuición intelectual y estados de éxtasis, los románticos fueron indiferentes a la intuitividad:

Más bien busca, por resumirlo en una fórmula, una intuición no intuible del sistema, y es precisamente en el lenguaje donde la encuentra. La terminología es la esfera en la que se mueve su pensamiento, más allá de la discursividad y de la evidencia intuitiva. Pues el término, el concepto, contenía en su opinión el germen del sistema, y no era en el fondo sino un sistema preformado. El pensamiento de Schlegel es un pensamiento *absolutamente conceptual*, esto es, lingüístico. La reflexión es el acto intencional de la absoluta comprensión del sistema y la forma de expresión adecuada para este acto es el concepto. (Pp. 77)

La comprensión absoluta de lo Absoluto se basa pues en una individualidad no intuible del Absoluto, una individualidad proporcionada por conceptos, en lugar de nombres: “únicamente en el concepto puede alcanzar expresión incluso la naturaleza individual que Schlegel reivindica para el sistema” (Pp. 78). Tal individualidad, sin embargo intelectual, sigue siendo una individualidad. Y como tal, Benjamin parece sugerir que es inconmensurable con el Absoluto.

Benjamin admite que sólo algunas de estas proposiciones de esta teoría del medio de la reflexión, dudosa a sus ojos, han logrado una fecundidad peculiar en la teoría del arte⁶. El arte es una determinación del medio de la reflexión, sin embargo, no es una determinación privilegiada, como Benjamin lo ve, porque para los románticos todas las cosas son centros de reflexión. Incluso, se argumenta en la tesis que [el significado metafísico] de la teoría romántica del arte –en la cual el medio de la reflexión es una de las formas– es “apenas

⁶ Desde que Benjamin no da tregua en su crítica al concepto romántico de crítica de arte en la segunda parte de su tesis –todo lo contrario es cierto– parecería que la peculiar fecundidad de algunas proposiciones románticas han ganado en la teoría del arte, y a lo cual Benjamin alude, presupone un desmantelamiento crítico de su cimiento específicamente romántico.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

rozado en la teoría romántica del arte, que por su parte alcanza sin duda de manera inmediata y con una seguridad incomparablemente mayor, el fondo metafísico del pensamiento romántico” (Pp. 98). Por lo tanto, esta teoría debe, al tiempo que permite una comprensión de la grandeza del pensamiento romántico, también ser el lugar privilegiado donde este pensamiento puede ser examinado críticamente.

Después de haber recordado que todas las leyes que generalmente sostienen el conocimiento objetivo (y que Benjamin había discutido en su exposición de la temprana teoría romántica del conocimiento de la naturaleza) siguen siendo válidas también en el medio del arte. Benjamin afirma que la tarea de la crítica de arte viene a estar determinada como “conocimientos en el medio de reflexión del arte”. Él escribe: “En consecuencia, la crítica es, respecto de la obra de arte, lo mismo que la observación respecto al objeto natural; son las mismas leyes que modificadas, se imprimen en diversos objetos.” (Pp. 100). Si la observación en el ámbito de los objetos naturales significa movimiento o incitación a una cosa dentro de la auto-conciencia, entonces, la crítica logra el mismo objetivo en el medio del arte: “Así, la crítica es algo semejante a un experimento en la obra de arte, en virtud del cual se estimula la reflexión por la que la obra es elevada a la conciencia y al conocimiento de sí misma” (Pp. 101). Por lo tanto, el conocimiento que la crítica de arte romántica aumenta es auto-conocimiento de la obra. La crítica en el medio de la reflexión no sólo es totalmente objetiva, sino que para los románticos, es también enteramente positiva:

Todo conocimiento crítico de un producto formado en cuanto que reflexión ínsita en él, no es otra cosa que un grado más elevado de su conciencia, espontáneamente surgido. Este incremento de la conciencia en la crítica es infinito por principio, de tal modo que la crítica es el *medium* en el que la limitación de la obra singular se refiere metodológicamente a la infinitud del arte y, en conclusión es remitida a ella; puesto que el arte en tanto que *medium* de la reflexión, es obviamente infinito. (Pp. 103)



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La crítica romántica es predominantemente positiva en tanto, mediante su intensificación de la auto-conciencia de la obra de arte, esta última se vuelve arte en sí mismo. En comparación con esta transformación positiva, el “momento de la auto-negación”, es decir, la destrucción de la obra en su limitación, es insignificante. Por la disolución de la misma obra en el medio del arte, la crítica romántica reproduce el absoluto finito. Ella lo perfecciona, como indican las declaraciones de Benjamin sobre la crítica paradigmática de Schlegel del *Wilhelm Meister* de Goethe: “a este respecto, ésta [la crítica] no debe hacer otra cosa que descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus recónditas intenciones. Según el sentido de la propia obra, esto es, en su reflexión aquella debe ir más allá de la misma, hacerla absoluta. En efecto, para los románticos la crítica es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación.” (Pp. 105). Así, en una carta a Schleiermacher, informa Benjamin, que Schlegel se refiere a su crítica de *Wilhelm Meister* como *Übermeister* (Cfr. Pp. 102). La crítica, de hecho, es “positiva y plenificadora” (Pp. 106), en eso es un *Übersetzung*, una traducción de la obra necesariamente incompleta en su propia idea absoluta.

Para Benjamin, esta idea de crítica como traducción gira en torno a la concepción de los románticos de la obra de arte en términos de forma entendida como reflexión autolimitada. Como forma, la obra de arte es necesariamente una reflexión contingente del medio de la reflexión. La crítica, en consecuencia, debe conducir estas reflexiones autolimitadas fuera de sí mismas y disolver la reflexión original en una reflexión más alta. Benjamin escribe: “En esta labor, aquella se apoya en las células germinales de la reflexión, en los momentos positivos formales de la obra, resueltos por la crítica en momentos universalmente formales. De tal modo expone la relación de la obra singular con la idea del arte y, por tanto, con la idea misma de la obra singular” (Pp. 112).

En resumen, entonces, la crítica en el medio del arte es un movimiento objetivo en el que la reflexión autolimitada, o forma, se libera a través de una potenciación de la reflexión congelada en la obra singular y, a través de ese trabajo, se disuelve en el medio de la



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

reflexión, el *continuum* de formas, la idea de arte en sí misma. Al discutir este concepto de crítica en vistas a la teoría romántica de la apreciación, Benjamin introduce un término que muestra hasta qué punto la crítica está anclada en la obra. La “criticabilidad” (*Kritisierbarkeit*) es una característica objetiva de la obra de arte y es la razón del por qué la crítica, también, es “la instancia objetiva en el arte” (Pp. 125). Este criterio del arte – *criticabilidad*– resume, como Benjamin dice: “toda la actividad de los primeros románticos en filosofía del arte” (Pp. 155). En términos poco claros se formula la dependencia de la crítica de arte romántica en la comprensión de los románticos de la obra como formada, esto es, limitada, crítica y, por tanto, la necesidad objetiva de la reflexión libre a partir de su limitación contingente como obra dentro del medio de la reflexión en sí.

La crítica –un concepto que, como había señalado Benjamin, es un caso ejemplar de la terminología mística de los románticos (Cfr. 81) – es, pues, un concepto positivo: “ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad” (Pp. 81-82). Pero de acuerdo con Benjamin, a pesar de esta valoración generalmente positiva de la crítica, los románticos “supieron también preservar y hacer uso del momento ineludiblemente negativo de este concepto” (Pp. 82). Uno hubiera esperado que él se refiera aquí a la inevitable destrucción de la obra que viene asociada a su elevación dentro del Absoluto, o a la valorización de Schlegel de polémicas como ser la del exterminio del mal arte de las masas –exterminio requerido antes que la crítica productiva pueda empezar⁷. En cambio, Benjamin escoge la “gran discrepancia entre la exigencia y la

⁷ Friedrich Schlegel *Kritische Schriften* (München: Haser Verlag, 1970), 424. [Nota de los traductores. Existen, hasta donde conocemos al menos, tres traducciones al español que podrían ser consultadas de los *Fragmentos del Athenäum*. Una del año 2008 de Pere Pajeros en Schlegel F.: *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprensibilidad*, Marbot Ediciones, Barcelona. 2009. Pág. 57-191; otra de Breno Onetto en Portales, G. /Onetto, B. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Edición bilingüe. Palinodia, Santiago de Chile. 2005. Pág 25-225. También se encuentran disponibles los Fragmentos en la monumental obra de *El absoluto literario. La teoría de la literatura en el romanticismo alemán*. Eterna Cadencia, Bs. As., 2012. Pp. 132-224.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

realización de su filosofía teórica” con el fin de sugerir que mediante la caracterización de sus propias pretensiones tanto teóricas como críticas, los románticos admitieron el fracaso de su empresa, de la crítica como un procedimiento positivo, y del intento de relacionar lo finito a lo infinito, primero y ante todo. La crítica también nombra la “necesaria incompletud de la infalibilidad”, “la insuficiencia ineludible de los esfuerzos de los románticos” para captar el Absoluto absolutamente, afirma Benjamin. Con esto podemos proceder a objeciones fundamentales de Benjamin contra lo que los románticos llamaron “crítica”. No obstante, la fascinación de Benjamin con el pensamiento romántico es también un hecho. Por lo tanto, mi tarea será doble. Además de establecer lo que él encuentra erróneo, voy tratar de determinar no sólo las razones de su crítica, sino también esbozar sucintamente su propia concepción de la crítica.

En el capítulo “La Idea de Arte”, Benjamin señala que la teoría del arte romántico culmina en la definición del medio de la reflexión absoluta como arte, o, más precisamente, como la idea de arte. Desde

(...) que el órgano de la reflexión artística es la forma, la idea del arte queda definida como el *medium* de reflexión de las formas. En éste coinciden de manera constante todas las formas de exposición, se conectan recíprocamente y se unifican en la forma absoluta del arte que es idéntica a su idea. La idea romántica de la unidad del arte anida, por consiguiente, en la idea de un *continuum* de las formas. (Pp. 129).

La crítica de Benjamin de la crítica romántica comienza por poner en tela de juicio la competencia filosófica de los románticos para determinar la naturaleza de esta unidad de formas, o el Absoluto, en el que se basa toda su teoría del arte y la crítica de arte. Benjamin reconoce “cuánto luchó Schlegel por la determinación, por la individualidad de la idea que asigna su cometido a la poesía universal progresiva” (Pp. 134). Sin lugar a dudas, cuando se habla del medio de la reflexión de las formas, Schlegel la caracterizó como una reflexión individual. Concebir la unidad o el *continuum* de formas absolutas, el Absoluto, en fin, como



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

individuo, es, para Benjamin, forzar conceptos y captar una “(...) paradoja. De otro modo, la idea de expresar la suprema universalidad como una individualidad era irrealizable” (Pp. 131). Él admite que haciendo de esta paradoja un recurso, Schlegel aspiraba “al esfuerzo de preservar el concepto de idea del arte del mal entendido según el cual sería una abstracción de las obras empíricamente existentes” (Pp. 131). Este “valioso y válido motivo” es la razón por la cual el pensamiento de Schlegel sobre la individualidad del Absoluto no es simplemente “un absurdo o incluso solamente un error”, reconoce Benjamin. Sin embargo, lo que Schlegel hizo en la caracterización de lo Absoluto como una individualidad fue “simplemente dar una falsa interpretación de un motivo” valioso y válido.

Esto fue ciertamente correcto, Benjamin continúa, intentando “definir este concepto [del arte] como una idea en el sentido platónico, como *proteron te phusei*, como la base real de todas las obras empíricas”⁸. Pero fue un error, de hecho un gran error, el error por excelencia, esperar alcanzar esto con la ayuda del concepto de individualidad. Schlegel, a los ojos de Benjamin, comete: “la antigua confusión entre abstracto y universal cuando creía que se debía hacer de ellos algo individual”. (Pp. 132). Sólo porque confunde lo universal y lo abstracto podría Schlegel haber tratado de determinar el Absoluto como individualidad, o una “obra”. Para Schlegel, la individualidad es intelectual y conceptualmente purificada, como es obvio según su referencia a “esta obra invisible [que] es la que acoge en sí la visible” (Pp. 132). Su caracterización de la unidad del arte, el *continuum* de formas, o el arte en sí mismo como una obra, es una violación a la regla que prohíbe la mezcla de los géneros del pensamiento. Benjamin también lo llama una “mística tesis” (Pp. 133). Por tanto, Benjamin critica a Schlegel por no haber comprendido con claridad la naturaleza filosófica del más alto universal y por haber contaminado con conceptos que pertenecen a otra esfera ontológica. Incluso, la esfera de los conceptos puros es inconmensurable con el reino de la

⁸ Justamente, esto es sumamente dudoso si la idea romántica, o el Absoluto es una idea en sentido platónico. Véase mi “Ideality in Fragmentation” [Idealidad en la fragmentación], en Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, trans. P. Firchow (Minneapolis: U. of Minnesota P. 1991) xxviii-xxx.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

idea, o el Absoluto. Para Benjamin Schlegel era un místico que creía que los conceptos puros tales como “individualidad” u “obra invisible” podrían traer el Absoluto a su alcance. Benjamin no tiene nada en contra de los románticos respecto a la necesidad de pensar el Absoluto; él se distancia de ellos sólo cuando los románticos traen el Absoluto al rango del intelecto. Habiéndose presentado como una individualidad, o una obra, el Absoluto es despojado de lo que lo hace absoluto, reducido no sólo desde todo lo sensible, sino también desde toda presentación intelectual. Como la individualidad o la obra, el Absoluto ha sido entregado a lo profano.

Presentar *–darstellen–* la idea del arte “en un concentrado conceptual” (Pp. 135) es, de hecho, una función de la teoría de los románticos de la intensificación de la reflexión. En su discusión, de la poesía de la poesía, Benjamin la describe como “la expresión sumaria de la naturaleza reflexiva del absoluto” (Pp. 138). Él añade:

(...) es la poesía consciente de sí misma; y puesto que la conciencia, según la doctrina temprano romántica, es solo una forma espiritual intensificada de aquello de lo que es conciencia, así también la conciencia de la poesía es ella misma poesía. Es poesía de la poesía. La poesía superior (...)” (Pp. 139).

En resumen, la teoría romántica según la cual los centros de reflexión pueden ser elevados al medio de reflexión en sí mismo, mediante la intensificación reflexiva, condena al medio de la reflexión o al Absoluto a ser sólo la reflexión aumentada de lo que sea reflexivamente llevado a ese nivel más alto. Por considerar que la totalidad de todas las obras es una obra – en todo caso, la obra puede ser invisible o puramente inteligible – se determina el Absoluto como una mera potenciación de las obras singulares que alcanza. Tal comprensión del Absoluto (o de la conciencia) implica una pérdida de la fuerza de trascendencia y la relativización de la diferencia. Sobre el trasfondo de esta crítica benjaminiana, otro aspecto de sus sospechas sobre el concepto de reflexión está a la vista. Una reflexión que sólo conoce



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

la intensificación, y no la posibilidad de disminuir, presupone y afirma una continuidad entre lo profano y lo Absoluto la cual puede hacer al Absoluto lo tangible sólo como algo profano.

Benjamin hace la distinción entre lo profano y lo Absoluto, en un esfuerzo para especificar aún más lo que los románticos entienden por la crítica de arte y lo que vieron como su tarea. Benjamin comenta que la distinción es tomada por el mismo Schlegel: “al órgano de la poesía trascendental, en tanto que forma que perdura en el hundimiento absoluto tras el hundimiento de las formas profanas, lo define Schlegel como forma simbólica” (ibídem). Después de haber denunciado la ambigüedad de “la forma simbólica” y descartado el contenido mitológico de la expresión que, en ese sentido, “no pertenece al contexto” en el cual la distinción entre lo profano y la forma simbólica es hecha, él define este último como “la expresión del puro absoluto poético en la forma” (Pp. 139). La forma simbólica es la exposición, o forma presentacional (*Darstellungsform*), purificada y distinguida de las formas profanas de exposición a través de su referencia a la idea del arte o el Absoluto. Sin embargo, la “purificación” o la “supervivencia” de la forma simbólica o absoluta después de la caída de todo lo profano es una función de una reflexión que se eleva a sí misma al Absoluto. “La forma simbólica es la fórmula en la que se resume el alcance de la reflexión para la obra de arte” (Pp. 140), señala Benjamin. Sin embargo, precisamente por esa razón, la importante distinción entre lo profano y la forma simbólica o absoluta se vuelve borrosa. Esta distinción se desdibuja [*it loses its cutting edge*]. Cuando Benjamin comenta en una nota al pie que para los románticos “la forma de exposición como tal no necesita ser absolutamente profana: puede participar, por la plenitud de su pureza, de la forma simbólica o absoluta, o bien convertirse incluso finalmente en ella” (Pp. 140), es claro que para Benjamin, la última forma es solamente la forma profana reflexivamente aumentada.

La crítica de arte, Benjamin sugiere, es el movimiento reflexivo entre los polos de esta distinción ensombrecida. Él escribe: “La crítica de arte expone esta forma simbólica en toda su pureza: la libera de todos los momentos extraños a su naturaleza a los que pudiera estar ligada en la obra y culmina con la disolución de ésta.” (Pp. 140). Benjamin podría



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

suscribirse a esta definición de la crítica como la búsqueda de la doble tarea de *Ablösung* y *Auflösung* en la perspectiva de lo Absoluto. Sin embargo, él se apresura a añadir que “en el marco de las teorías románticas, la plena claridad nunca puede ser alcanzada en la distinción de lo profano y de la forma simbólica, de la forma simbólica y la crítica”. Tal falta de nitidez “fuerza en sí misma nuestra inspección”, declara sin dar más detalles. Pero ¿no hemos visto que por razones de principio – concibiendo la relación entre la forma profana y la forma simbólica como una forma de reflexión – los románticos no podían hacer esta distinción tan aguda como tendrían que ser sus propias intenciones filosóficas? En esta coyuntura, Benjamin hace una declaración explícita que dramatiza la esencia de lo que hasta ese momento había estado principalmente implícito en sus objeciones: “solo al precio de tan borrosas delimitaciones pueden los conceptos de la teoría del arte ser incluidos, como a fin de cuentas ambicionaban los románticos, en el dominio del absoluto” (Pp. 141). En otras palabras, la crítica de arte romántica no es otra cosa que crítica: ella falla en distinguir y apartar como mordazmente y vigorosamente lo exige el concepto de crítica. Como consecuencia, el Absoluto – el concepto crítico por excelencia– es no sólo no-demarcado de lo profano con el rigor necesario, sino que todo lo profano es arrastrado a la región de lo Absoluto, contaminando lo que, en principio, se ha de mantener puro de todo ingrediente ajeno. La positividad de la crítica romántica se convierte así en sospechosa. Pero esta positividad, con su falta de atención de un rigor exigente y analítico, no es accidental, se deriva del credo metafísico de los románticos de una continuidad entre lo profano y lo Absoluto. La criticabilidad, señala Benjamin, presupone transición (*Übergang*): “desde su reino [de las ideas/arquetipos] al de las obras, no se da transición como la que sin duda existe en el medium del arte desde la forma absoluta a la singular” (Pp. 159). También se basa en la suposición de que todas las obras singulares “[y los arquetipos] nunca pueden éstos crecer juntamente de una forma viva hasta la unidad del ideal mismo” (Pp. 160). En efecto, como sostiene Benjamin, “el arte era aquel ámbito en el que el Romanticismo se afanaba por llevar a cabo del modo más puro la inmediata reconciliación de lo condicionado con lo



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

incondicionado” (Pp. 160). La criticabilidad –el principio que intento demostrar la totalidad de las obras artísticas y filosóficas del romanticismo temprano– está, por lo tanto, vinculada con aquello que impide la crítica y frente a lo cual ella debe prevalecer: la transición, la continuidad, la reconciliación entre lo que puede ser reunido sólo al precio de la paradoja, falsa interpretación, o en otras palabras, una entrega completa de la noción crítica del Absoluto a lo profano.

Sin embargo, tal abandono radical del universal más alto a la región de lo profano es también un complemento de mayores y fatales proporciones. Benjamin trata este punto en el curso de su análisis del concepto romántico de la novela. Para los románticos de Jena, la novela fue la “manifestación comprensible” (*fassbare Erscheinung*) del *continuum* de formas o el Absoluto poético:

Lo es a través de la prosa. La idea de la poesía encuentra su individualidad buscada por Schlegel en la forma de la prosa; los primeros románticos no conocen otra determinación más profunda y apropiada para ella que la de *prosa*” (Pp. 143).

Pero, ¿qué es “prosa” si ha de ser la individualidad más adecuada del Absoluto poético? Con el fin de concebir la “función unificadora” (Pp. 145) de la prosa, su papel como el “canónico fundamento creativo” de las formas poéticas (Pp. 145), es necesario que sea entendido en todos sus sentidos: esto es, en una manera indistinta y equívoca. La prosa sin duda tuvo el sentido de *ungebundene Rede*, de un estilo de escritura distinguido de la poesía por su mayor irregularidad, variedad de ritmo, y su mayor proximidad al lenguaje ordinario. Benjamin aclara que la “prosa” no significa una “prosa decorativa” (Pp. 144), lo cual –y en esto él siguiente a Novalis– no tiene “nada que ver con el arte, sino más bien con la retórica” (Pp. 144, nota 267). Para Benjamin, la prosa es algo transparente e incoloro (*farbioser (...)* *Ausdruck*) (ibídem). Pero además de su sentido propio, la prosa tiene un sentido figurativo e impropio, es decir, prosaico, plano, ordinario, sobrio. Además, este sentido impropio no puede correctamente distinguirse del sentido propio. Esta falta de diferenciación, esta



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

ambigüedad del significado, predestina a la prosa a convertirse en la manifestación comprensible de lo Absoluto. Así, si sólo “la multiplicidad de las formas en cuya unificación consiste la tarea [más todavía que el elemento puramente prosaico]” (Pp. 146) de conferir la individualidad en el Absoluto, la individualidad en cuestión sólo puede ser una “unidad prosaica” (Pp. 145). Sin embargo, por paradójico que pueda parecer esta concepción de lo prosaico, lo plano o lo sobrio como la manifestación más alta posible de la idea del arte o del Absoluto poético, esto es, “en verdad muy profunda, [los primeros románticos] encuentran un fundamento completamente nuevo para la filosofía del arte –Benjamin afirma– que en este fundamento descansa toda la entera filosofía del arte del romanticismo temprano, como también su concepto de crítica en particular” (Pp. 143-144). La filosofía del arte del romanticismo también es una concepción “históricamente tan rica en consecuencias” (Pp. 146). De hecho, Benjamin insinúa que con ella se inició una nueva era de pensamiento, de una época que se extiende hasta el presente. Con los románticos comenzó la época de la sobriedad absoluta.

Benjamin señala que los románticos compartieron esta “concepción filosófica básica” de lo prosaico con Hölderlin, aunque el reino del pensamiento de Hölderlin permaneció sólo en una “tierra prometida” para ellos (Pp. 149, nota 280). Aún hasta en lo que concierne al “principio de la sobriedad [*Nüchternheit*] del arte”, él se encuentra en una relación filosófica con ellos:

Esta proposición es el pensamiento fundamental, en lo esencial enteramente nuevo y todavía invisiblemente activo, de la filosofía del arte en el romanticismo, que tal vez define la época más grande de la filosofía occidental del arte. Es evidente la manera en que ese pensamiento se conecta con el procedimiento metodológico de aquella filosofía, es decir, con la reflexión. Lo prosaico, donde la reflexión alcanza suprema expresión como principio del arte, es directamente, incluso en el lenguaje ordinario, una designación metafórica de lo sobrio. (Pp. 147)



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La diferenciación de Benjamin entre esta concepción del arte y la de Platón demuestra, en un mayor grado, que la más grande época de la filosofía occidental del arte, una época que comenzó con los románticos, está caracterizada por una sobriedad de lo Absoluto. El Absoluto se vuelve desacralizado, desdivinizado por la reflexión en un proceso intelectual y conceptual de un intuir que ya no es más intuitivo (*anschaulich*), sino sobriamente racional, con los pies en la tierra (y, por tanto, distinto de la intuición intelectual de los místicos de la totalidad). Pero no sólo la reflexión es sobria. El Absoluto en el que ella es potenciada –el medio de la reflexión y el *continuum* de formas– también se torna prosaico. Es sólo un Absoluto relativamente diferente de las formas profanas, uno que ha sido despojado de su fuerza de separación y distinción. El absoluto sobrio es un Absoluto que ha perdido su trascendencia.

Sobre este principio de sobriedad absoluta se apoya el concepto de la crítica romántica. Ella procede en el supuesto de que las obras, en su núcleo, están “llenas de espíritu prosaico” (Pp. 149). El arte, para los románticos, es artesanal, similar a la fabricación, y tiene su sede completamente en el entendimiento. Benjamin escribe: “por medio de la razón artesanal se constituye sobriamente la obra, aun cuando apunte al infinito – en el valor límite de las formas delimitadas” (Pp. 150). Si el Absoluto – que trasciende todo lo profano como el universal más alto – logra la presentación como una “obra”, él se ha convertido en algo inherentemente profano: la profanidad en sí misma. Y la encarnación de tal Espíritu prosaico en una forma comprensible, no es menos profana.

Exhibir este núcleo prosaico de todo el arte es la “determinación... final” de la crítica, sostiene Benjamin.

La crítica es la exposición del núcleo prosaico en cada obra. El concepto de ‘exposición’ es entendido aquí en el sentido químico, como producción de una materia a través de un determinado proceso al que quedan sometidas diversas sustancias” (Pp. 153-154).



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La *Darstellung* de lo prosaico presente en cada obra – lo profano Absoluto – es una producción sobre la base de una reflexión potenciada.

Esta legitimación de la crítica por su naturaleza prosaica y la naturaleza prosaica de su tarea tiene algunas consecuencias distintivas. En varias ocasiones, la tesis muestra que, para los románticos, la crítica no tiene ninguna finalidad pedagógica. Su función no es evaluar o juzgar la obra. Como Benjamin advierte, la crítica romántica “tiene tan poca necesidad de una motivación” (Pp. 153). En otras palabras, la crítica no es una función de un propósito heterogéneo para la obra; más bien, es ejercida por su propia causa: “la crítica (...) constituye un producto ocasionado en su origen, ciertamente, por la obra, pero que en su existir es independiente de ésta. Como tal, y por principio no puede ser diferenciada de la obra de arte” (Pp. 152). Tiene la misma naturaleza ontológica como la obra de arte. Al igual que la obra de la que se origina, la crítica es, según los románticos, un hecho (*Faktum*). Benjamin cita a Schlegel: “La llamada *recherche* es un experimento histórico. El objeto y el resultado del mismo es un *factum*. Lo que deba ser un *factum* ha de poseer una rigurosa individualidad (...)” (Pp. 153). Como un hecho, entonces, la crítica es indistinguible de la obra. Si bien es una potenciación de la reflexión, la crítica no tiene un impulso de trascendencia. Esta certera positividad marca el rumbo de la crítica desde lo que debe haber sido su propia intención más filosófica –separar lo que no puede ser de la misma naturaleza. Pero ¿qué de lo Absoluto prosaico está presentado por la crítica? Presentado en el modo de individualización de la prosa, el sobrio absoluto aparece como algo absolutamente prosaico en sí mismo, un hecho, sólo la potenciación de la contingencia transitoria de la obra singular. Benjamin señala:

(...) la obra no puede ser un torso, debe ser un momento transitorio y animado en la viviente forma trascendental. En tanto que se limita en su forma, se hace fugaz en la figura causal, pero eterno en su figura transitoria a través de la crítica” (Pp.161).



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Absolutizando la obra creada, haciéndola eterna, la crítica presenta el Absoluto como un hecho. Sin embargo, a pesar del hecho de que esa crítica es indistinguible de la obra, Schlegel, paradójicamente e inevitablemente “valoró más la crítica que la obra de arte”, porque la actividad crítica de absolutizar la obra es más importante que la creación del arte. Benjamin concluye: “Éste puede quedar bien expresado en una imagen: la chispa del deslumbramiento en la obra. Este deslumbramiento –la sobria luz– extingue la pluralidad de las obras. Es la idea.” (Pp. 166). Estas líneas finales de la tesis de Benjamin hablan de una palabra crítica final acerca de la crítica romántica. La luz sobria del absoluto prosaico que expone la crítica en todas las obras es una luz cegadora. Esto es tan deslumbrante que se convierte en engañoso. En su brillo, todas las diferencias se desvanecen absolutamente. Su hechizo, la fascinación que ejerce, es aquél que deriva del hecho de que el Absoluto deviene secular.

La crítica masiva e intransigente de Benjamin de la concepción romántica del arte y su concepto de la crítica, por lo tanto, parece finalmente ser un rechazo frontal. Y, sin embargo, se dice que esta concepción ha inaugurado “quizá la mayor época en la filosofía occidental del arte”. Este reconocimiento y admiración por los logros de los románticos es evidente y, por lo tanto, tengo que volver a la cuestión de la relación de Benjamin con el romanticismo temprano, a su deuda con el concepto romántico de la crítica que con tanta vehemencia criticó. Teniendo en cuenta el gesto crítico inflexible e implacablemente negativo que domina el conjunto de la tesis, el propio concepto de la crítica de Benjamin surge de motivos que aparecen sólo en la comprensión de las consecuencias más extremas de la teoría romántica. De hecho, la grandeza del pensamiento romántico está ligada a su concepción de un Absoluto secular, de la crítica como la disolución principalmente positiva, y la conexión de lo finito a tal Absoluto, en otras palabras, a la renuncia total de la trascendencia del pensamiento romántico. De todo lo que hemos visto, tal concepción del Absoluto, y de la relación crítica como un movimiento en el *continuum* entre lo finito y un igualmente finito infinito, no puede satisfacer a Benjamin. Su crítica del Absoluto romántico



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

y de la noción de crítica de los románticos se hace en el nombre de las propias intenciones filosóficas de los varios conceptos, según los cuales el Absoluto tiene que distinguir absolutamente y la crítica debe ser un movimiento o separación rigurosa, demarcación, escisión. En comparación con el concepto romántico, el suyo es una *Übercritique* en el sentido en el que Schlegel podía hablar de su crítica del *Wilhelm Meister* como el *Übermeister* –una ultracrítica o hipercrítica. Benjamin está de acuerdo con los románticos que toda crítica debe llevarse a cabo en vistas a lo absoluto, pero en vista de un Absoluto que es absolutamente trascendente, radicalmente distinguido de todo lo profano o finito. Entre él y el último, ninguna continuidad es pensable. Sin embargo, la crítica es una relación con tal Absoluto. Es el movimiento de la trascendencia en el ámbito de lo profano o finito. Pese a ello, desde que el Absoluto –o como propiamente Benjamin podría llamarlo –es totalmente de otro orden que lo profano, toda relación crítica debe necesariamente carecer de la certidumbre de la verdad que trasciende lo dado. Esa certeza no está en el poder del acto crítico. Para Benjamín, el eventual éxito de la crítica en referencia a lo Absoluto, en la promulgación de una separación o diferencia pura, sólo puede ser garantizado por el Absoluto mismo. Sin embargo, incluso tal autenticación de la relación crítica por el Absoluto, si fuera a ocurrir, estaría más allá del alcance cognoscitivo de toda crítica. En contraste con el optimismo epistemológico romántico que constituyó la base de su concepto de crítica, pero cuyo precio fue una total sobriedad de lo Absoluto, el concepto de la crítica de Benjamin se caracteriza por un agnosticismo esencial. Es una crítica, no obstante, y como tal debe tener su objetivo en el Absoluto, la cual se separa de sí misma en la pureza absoluta. De ahí que, de ese Absoluto, nada puede ser conocido, y menos aún que el Absoluto haya validado el comienzo de la relación crítica.

Con esto, tanto la justificación de la crítica de Benjamin de los románticos como su deuda con ellos se hacen visibles. Él comparte con ellos la visión de la naturaleza inexorablemente sobria de la relación crítica. Sin embargo, esta sobriedad, con la implicación extrema de una pérdida radical de la trascendencia dentro del romanticismo



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

temprano, se convierte para Benjamin en la señal de que el gesto trascendente de la crítica depende de una justificación redentora. Aunque más allá del alcance de la propia crítica, tal justificación es requerida por lo que, según la crítica, debe significar de acuerdo a su propia intención más filosófica. Si toda crítica es finita, y si por sí misma ella puede revelar solo un Absoluto sobrio, la distinción pura que es exigida como *krinein* (y el absolutamente Otro hacia el cual, no obstante, incesantemente se muestra) requiere que la crítica sea suspendida en relación a un Absoluto cuyo poder finalmente podría cumplir su intención crítica. Paradójicamente, la sobriedad universal en la que el pensamiento romántico se pierde a sí mismo se convierte absolutamente en el pensamiento de un “no-sobrio” absoluto capaz de dotar *post-factum* a la crítica del movimiento trascendente, de conferir trascendencia real sobre la crítica. Sin certeza finita, no hay seguridad empírica de que tal conferir haya tenido lugar o vaya a ocurrir. Sin embargo, a fin de evitar la disipación (*versüumen*) la posibilidad de tal conferir por el cual las distintas intenciones de crítica podrían ser cumplidas, la crítica debe ser crítica al extremo –implacable y negativamente inflexible. El trabajo doctoral de Benjamin acerca del concepto romántico de la crítica positiva es el ejemplo más acabado de este tipo de crítica.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La “filología de la filosofía”: la teoría literaria romántica¹

Andrew Bowie

University of London, Reino Unido

(A.Bowie@rhul.ac.uk)

Recibido: 01 de mayo de 2016

Aceptado: 01 de junio de 2016

Traducción: Naím Garnica

Revisión: Horacio Tarragona

En el mundo de habla inglesa, como es bien sabido, la “teoría literaria” ha sido una fuente de controversia persistente, a menudo amarga. Dadas las crecientes señales de una crisis contemporánea en el desarrollo de la teoría literaria - una crisis ocasionada, no en menor medida, por las afirmaciones exageradas de algunos de sus principales defensores- la sugerencia de que la teoría literaria no es más que una aberración pasajera que ofende a las propiedades científicas más básicas, está ahora expandiéndose. Aunque tales afirmaciones son tan inválidas como las versiones extremas de lo que ellas atacan, tal vez sea oportuno hacer un balance mediante la reconsideración de los objetivos y la naturaleza de la teoría literaria desde una perspectiva diferente. Muchas de las reacciones contra la teoría literaria

¹ Conferencia dictada en la apertura de las Jornadas “Literatura y Romanticismo” en la Universidad de Copenhague el 5 de diciembre de 1994.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

por parte de los que tienen un enfoque más histórico, filológico o biográfico de la “literatura”, quienes estarían, por supuesto, más que felices de volver a la vieja agenda, fueron siempre reminiscencias extrañas de reacciones contra los verdaderos fundadores de la teoría literaria. El hecho es que las respuestas de Hegel (y, a veces, Goethe) al rol disruptivo desempeñado por la filosofía romántica alemana temprana, en relación con el intento de establecer fundamentos post-teológicos para el mundo moderno, regularmente han tenido eco en aquellos que piensan que los fundamentos firmes son el pre-requisito esencial de la actividad académica seria. En este sentido, es claro que cualquier compromiso serio con la “literatura” y el “romanticismo” debe también ser un compromiso, tanto con la cuestión misma de la “literatura”, como con las principales cuestiones de la filosofía moderna². Algo que ya advirtieron los primeros románticos.

Quisiera comenzar en el nivel más elemental: ¿qué pretende alcanzar actualmente el estudio de la literatura? El hecho es que la apuesta de muchos teóricos de la interpretación literaria sigue siendo dependiente de la idea de que hay “significado” “allí” donde un texto es interpretado, y que, por citar a los que se oponen a la concesión del grado de título honorífico de Jacques Derrida en la Universidad de Cambridge, los textos “tienen significados (...) independientemente de las lecturas que elegimos imponerles”. A estos teóricos yo los llamaría “realistas”, por razones que se pondrán de manifiesto en un momento. “La teoría literaria”, por otro lado, a menudo se la entiende como dedicada a desacreditar la noción de significado establecido, esto lo hace en nombre del “deslizamiento del significado bajo el significante” de Lacan, el aplazamiento del significado como “presencia” a través de la constitución semiótico diferencial del lenguaje en la “diferancia” de Derrida, o en uno de los otros candidatos disponibles para la consideración de por qué el significado textual en particular no puede, en algunos sentidos, jamás ser finalmente decidible. Aunque algunas de estas posiciones, podrían tener implicancias tan extremas como para que involucren que “el

² Yo he tratado otros aspectos de relecturas de la filosofía romántica en Bowie 1993.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

significado es imposible” (si es que la frase en sí misma en realidad no significa nada en absoluto) la implicación más interesante de la teoría literaria es, de hecho, que puede haber muchos más “significados” que los que los realistas podrían imaginarse, y que no podemos decir cómo finalmente decidiríamos lo que son, aunque todavía podemos estar bastante seguros de que algunas interpretaciones son simplemente erróneas. Para los propósitos de este trabajo los teóricos de la literatura, por supuesto, serán los románticos.

La posición realista respecto al significado, curiosamente, encontró repercusión en aquellos científicos naturales que dicen cosas como la siguiente. A partir de un reciente debate acerca de la verdad en torno al relativismo en sociología de la ciencia, se señaló que: “En alguna parte oculta en la impresionante complejidad de la naturaleza, yace la verdad. Es la tarea de la ciencia divulgar esa verdad (...)” (Peter Atkins en *The Times Higher* 30 de septiembre de 1994, p. 19). Ambos, los literarios y los científicos realistas, son cuidadosos de sus afirmaciones acerca de la verdad y el significado. Lo hacen con reservas en torno a la dificultad heroica de sus empresas, pero en ninguno de los casos lo hacen los miembros partidarios de la tendencia de que la “verdad/significado está realmente allí”. Ellos advierten que ya han presupuesto algo más absoluto de lo que sus propios preconceptos deberían permitir. ¿Cómo podríamos saber si los textos tienen algún significado, si ellos nunca fueron leídos por los lectores, quienes “imponen” a los textos cualquier significado que hayan entendido que los textos “tienen”? ¿Hay, entonces, otros tipos de lectores congénitamente incapaces de dicha imposición? y ¿quién decide quienes son estos lectores? Del mismo modo, ¿cómo sabe Atkins que la verdad está oculta en la naturaleza –en oposición, por ejemplo, a que sea simplemente un nombre para una de las maneras en que nosotros los modernos post-kantianos tendemos a tratar con el mundo natural– si él aún no la ha encontrado?

La sospecha de que los teóricos literarios tradicionales y los científicos realistas naturales comparten algunas premisas del tipo kantiano, denominadas “dogmáticas”, es difícil de resistir, dado su común adhesión a la concepción que parece asumir a priori que la verdad, en un sentido realmente muy enfático, ya está ahí para ser encontrada. Como mostraré



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

en un momento, los realistas, por lo tanto, evitan enfrentarse a las preguntas que forman la sustancia misma de la filosofía romántica temprana, la cual ahora ha sido revivida tanto en la teoría literaria como en algunas áreas de la filosofía analítica, que nunca en realidad fue abandonada en ciertas versiones de la hermenéutica.

La oposición a las concepciones “realistas” es uno de los pocos puntos en los que, la mayor parte de aquellos interesados en la teoría literaria reciente, probablemente, estaría de acuerdo. Su acuerdo se basa en una actitud de conocimiento y verdad, que creo primero desarrollados en el romanticismo temprano, y que está implícito en la disputa de Novalis en los así llamados *Estudios sobre Fichte* de 1795-1796. Conocimiento y verdad que el “absoluto que no es [está] dado [en el sentido de una verdad final] solo puede ser conocido negativamente en la medida en que actuamos y descubrimos que ninguna acción alcanza lo que buscamos” (Novalis 2007:173). En su forma extrema el desacuerdo entre el realismo y las posiciones románticas ha llevado a gran parte de los sinsabores en el debate acerca de la teoría literaria, en algunas áreas de las humanidades, un sinsabor característico de la mayoría de los enfrentamientos en los que hay fundamentalistas –en ambos lados –que piensan que ya saben lo que es la verdad.

Parece una buena idea, a continuación, mediante la exploración de las raíces de los problemas considerados, tener otra mirada sobre la cuestión del significado del estudio de la literatura. Esto, incluso puede mitigar algunos de los temores en torno de la “Untergang des Abendlandes” [decadencia de Occidente] que parecen acompañar a muchos ataques a las posiciones filosóficamente más serias que no aceptan que el significado es algo ya hecho, esencial y oculto en un texto, que ha de ser descubierto por la interpretación. La convergencia de las teorías románticas de la verdad y la literatura con una variedad de enfoques contemporáneos de significado y de la verdad en la filosofía y teoría literaria está apenas comenzando a aparecer. Si los autores claves, como Novalis y Schlegel, plantean cuestiones de la verdad y el significado, las cuales ahora pueden afectar a nuestra auto-comprensión



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

contemporánea en algo más que el área de la literatura, ¿qué significa esto para el futuro estudio de la literatura si introducimos tales cuestiones?

Esta cuestión en sí no es nueva. Una característica definitoria del pensamiento romántico temprano es su cuestionamiento de la frontera entre la filosofía y la literatura, un cuestionamiento que no necesariamente privilegia ya sea la filosofía o la literatura. En su *Philosophische Fragmente*, desde el *Heftezur Philosophie*, que comienza a escribir en 1794, Schlegel dice de la filosofía, a raíz de las críticas de Kant: “Crítica de la filosofía y filología de la filosofía, es lo mismo. Puesto que la filosofía ha criticado tanto, sí, ha criticado casi todo lo terreno y lo celeste, también puede admitir que se la critique a su vez” (Schlegel en Nancy y Lacoue-Labarthe 2012: 479, Nota 25). Detrás de lo que aparece, como tal vez, sólo un ejemplo característico de la agudeza de Schlegel, actualmente descansan algunas de las cuestiones filosóficas más profundas de la época. Esto se hace evidente cuando nos damos cuenta de que la afirmación de Schlegel parece, característicamente, socavarse a sí misma. Si la filosofía tiene que ver con la verdad, o al menos con una teoría de la verdad, ¿qué posición se puede adoptar, desde la cual criticar a la actividad que se ocupa de la verdad, sin que la posición en sí sólo sea otra, “superior” o un tipo más fundamental de filosofía? Esto conduce a una regresión de “meta-filosofías”, cada una de los cuales requerirían una mayor filosofía para establecer su propia verdad. Schlegel cree que el retroceso puede ser entendido, pero no ser superado finalmente por la atención a la naturaleza del lenguaje, y la “Poesie” (la cual, a veces, voy a traducir como “literatura”, pero algunas veces la dejaré en alemán). En *Ideas* de 1800, por tanto, sostiene “Allí donde se detiene la filosofía, debe comenzar la poesía (...) por ejemplo, no se debería contraponer a la filosofía, sin más, la “no-filosofía”, sino la poesía” (*Ideas* ed. Bilingüe 2011:99-110). La idea de Schlegel del “fin de la filosofía” se ha hecho eco en muchas discusiones filosóficas recientes. Sin embargo, ¿por qué el fin de la filosofía de Schlegel es seguido por un giro a la literatura? Responder a esta pregunta nos lleva en direcciones importantes. Lo que está en cuestión aquí es, actualmente, qué pensamos que sea la verdad. El término “Unphilosophie” es una referencia explícita a F. H. Jacobi,



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

quien probablemente lo acuñó. Fue Jacobi quien se dio cuenta del gran problema inherente a la fundamentación de la filosofía moderna sin la teología, más claramente que nadie, tal vez mucho mejor que Kant. Jacobi encontró el problema tan grave que, por tanto, mantuvo que su propia posición teológica debería denominarse “Unphilosophie”, porque rechazó la idea de que la filosofía nos puede proporcionar un fundamento para el conocimiento. La realización inicial de Jacobi es quizás el factor vital en cómo podemos entender el surgimiento y la importancia de la posición romántico temprana, y esto conduce por un camino en oscilación de cuestiones que no puedo describir aquí para la teoría literaria contemporánea. La cuestión de si existe una verdad en la naturaleza esperando ser descubierta es una pregunta acerca de las bases de lo que creemos que sea el conocimiento, una pregunta que Kant tenía, a raíz de Hume, y que trató de responder de una nueva manera, atendiendo al fundamento del conocimiento en la síntesis de las apariciones por el sujeto, más que en el mundo en sí mismo.

En *Jacobi an Fichte* [“Carta de Jacobi a Fichte sobre el nihilismo”], de 1799 Jacobi afirma, casi de la misma manera que lo hace contra Kant:

Una filosofía pura, esto es, *completamente inmanente*, una filosofía de *una* pieza, un *sistema verdadero de la razón*, sólo es posible según la manera fichteana. Obviamente, todo tiene que estar exclusivamente dado y contenido en y por la razón, en el *Yo* en tanto *Yo* y en la *Yoidad*, si la razón pura ha de poder derivarlo todo únicamente y exclusivamente desde sí. (Jacobi 1996:491)

Kant es citado normalmente como afirmando que el sistema de Fichte, que tuvo efectos importantes sobre el romanticismo, era “totalmente insostenible”. Sin embargo, en el *Opus Postumum*, dice cosas como las siguientes, las cuales difieren fuertemente de las afirmaciones hechas por Fichte: “la filosofía trascendental es el acto de la conciencia mediante el cual el sujeto se convierte en el originador de sí mismo y, por lo tanto, también de la totalidad de los objetos de la razón técnico-práctica y moral-práctica en un sistema



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

ordenando todas las cosas en Dios, como en un sistema” (Kant 1993:245). Fue contra cualquier posibilidad de auto-fundamentación, en la que se afirma que la verdad es generada únicamente por el sujeto, que se dirigieron los ataques de Jacobi.

Mientras uno busca el fundamento de la filosofía en aquello que podemos conocer, Jacobi mantiene, que no hay manera de evitar una regresión de *metaphilosophies* narcisistas, que sólo arribana sus propias premisas que ellas dictan. Lo que podemos saber con seguridad, argumenta, se basa solamente en su relación con otras cosas que conocemos. Una cosa que siempre está “condicionada” por su “condición” y es en sí misma la condición de otras cosas. La tarea del conocimiento, sostiene Kant, es “buscar condiciones” dentro de los límites del entendimiento. En el 1787 en la Introducción a la primera Crítica, Kant sostiene que, mientras que la razón debe postular “lo incondicionado (...) en las cosas en sí mismas, para todo condicionado, [reclamando] con ello que la serie de las condiciones sea completa” (Kant 2007:24), por restringir el conocimiento de las apariencias, en lugar de las “cosas en sí”, la contradicción de la búsqueda de condiciones de lo incondicionado puede ser evitado. Jacobi, por el contrario, piensa que esto conduce a un dilema insoluble para la filosofía que proporcionaría bases post-teológicas.

En el *Beilagen* a la *Spinoza Briefe* [“Sobre la doctrina de Spinoza en cartas al señor Moses Mendelssohn”], Jacobi afirma que “nuestra existencia condicionada reposa sobre una infinitud de *mediaciones*, se abre a nuestra investigación un campo inabarcable, que estamos obligados a trabajar para nuestra propia supervivencia física. Todas estas investigaciones tienen como objeto el descubrimiento de lo que *media* la existencia de las cosas” (Jacobi 1996:234). El aspecto preocupante de esto es que cualquier verdad, sobre la que la ciencia pretende fundarse, depende de su relación con otras verdades, por lo que la afirmación de que puede haber una verdad cognitiva final debe ser en realidad una afirmación acerca de lo “incondicionado”, lo cual conduce al siguiente problema, de los cuales los realistas de diferentes tendencias, a menudo parecen bastante inconscientes:



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Pues si todo lo que debe existir y originarse de una manera comprensible para nosotros tiene que nacer y existir de una manera condicionada, entonces, y mientras vayamos concibiendo, siempre permaneceremos en una cadena de *condiciones condicionadas*. Donde cesa esta cadena, dejamos de concebir y entonces se suprime la conexión que llamamos *naturaleza*. (Jacobi 1996:234)

Como tal, la verdad no puede estar en la naturaleza, si la naturaleza, como Kant afirma en los *Prolegómenos*, es la que vemos en términos de leyes. La respuesta de Jacobi a este problema, que él asocia con el peligro del “nihilismo”, es hacer un “salto *mortale*” teológico, que, sin embargo, no es requerido por el argumento que conduce a él y que la posición romántica temprana no lo presupone. La pregunta que conduce a Jacobi a su salto de fe es la siguiente: ¿cómo explicar que tenemos una concepción de la verdad de todo dada la regresión a la que conduce todo conocimiento determinado? Jacobi afirma que debemos presuponer la verdad: “Entiendo por verdadero algo que es *previo y exterior* al saber, lo que confiere antes que nada su valor al saber y a la *capacidad* de saber, *a la razón*” (1966:499). Algo parecido a esta posición reaparecerá más tarde en la idea de Heidegger de que la verdad es el resultado del “*Erschlossenheit*” [estado abierto] del mundo, que es anterior a todo lo que podemos epistemológicamente fundamentar, y anterior a determinar las afirmaciones proposicionales. La verdad es entonces, como sugiere Donald Davidson, algo de lo que nosotros solo tenemos una “noción general y preanalítica” (Davidson 2001:226), y una “captación intuitiva” (Davidson 2011:264) esto significa, en la misma dirección de Jacobi, que nosotros no podemos finalmente dar una descripción teórica de la verdad porque nosotros, de todas formas, siempre dependemos de ella para describir o entender cualquier cosa. Si la filosofía es un intento de la razón para describirse a sí misma, Jacobi argumenta que da valor y fundamenta la verdad – el hecho que hay un mundo revelado – actualmente pertenece a la “*Unphilosophie*”. Ésta, entonces, es la situación que conduce a Schlegel a considerar el fin de la filosofía en términos de *Poesie* en una versión romántica de lo que más tarde vendrá a llamarse *linguistic turn*.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

El giro lingüístico romántico es importante porque, a través de su preocupación por la cuestión particular del aspecto estético del lenguaje en *Poesie*, llega a ideas que más tarde concepciones científicamente orientadas, del tipo de las que hasta hace poco la filosofía analítica dominaba, han tendido a oscurecer. La noción misma de la literatura en un sentido moderno podría decirse que se desarrolla en este período debido a las preguntas que aquí se tratan. Lejos de ser meramente un capricho romántico, el cuestionamiento de Schlegel de la filosofía a partir de la literatura, que atraviesa gran parte de su obra, es actualmente una señal de una serie de cuestiones más amplias. Esto es evidente, por ejemplo, en la forma en que repercute en los intentos antifundacionalista contemporáneos de Richard Rorty para decir adiós a la “filosofía” – en el sentido de aquello que podría fundamentar nuestro conocimiento del mundo – en el nombre de “literatura”, la creación y la exploración de nuevos vocabularios con los cuales articular nuestro mundo.

El factor vital vinculante aquí es lo que nosotros ahora denominamos “holismo”. Schlegel aclara el significado del holismo cuando, en *Über das Studium griechischen Poesie* de 1795-1797, él dice “Un fenómeno real aislado es determinado y explicado totalmente por el contexto del mundo entero al que pertenece” (Schlegel 1996:33). En su modo enciclopédico temprano Schlegel parece pensar que tal explicación es posible: esta convicción, sin embargo, pronto dará paso a una versión más sofisticada de escepticismo, cuando se da cuenta que si el conocimiento siempre está constituido por las relaciones de sus elementos, nunca puede llamarse en sí mismo absoluto.

La posición romántica y las recientes posiciones claves semánticas comienzan a converger cuando se renuncia al intento de alcanzar un fundamento final que explicaría el significado. La cuestión de fondo aquí es el moverse desde una concepción representacionalista del lenguaje y de la verdad, hacia una concepción en la que los significados son dependientes de las relaciones dentro de una lengua. En esa dirección, el “significado”, en el sentido realista, puede decirse que cae preso del problema de la fundamentación de Jacobi, porque, como Novalis lo pone en relación con los elementos del



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

lenguaje: “en su lugar cada uno es sólo lo que es a través de los otros” (Novalis 1978:14), y por lo tanto, la identidad de un elemento será contextualmente determinable en un número ilimitado de formas. No es casualidad que durante este período Reinhold intentó, sin éxito, la fundación de una versión de la filosofía kantiana en línea de un “absoluter Grundsatz”, una “absoluta proposición fundante”, en orden a detener la regresión que reveló Jacobi, la cual también es inherente a la perspectiva relacional. Alejarse de la idea de un “absoluter Grundsatz” define lo que ahora llamamos antifundacionalismo, del tipo que Rorty admira en Derrida y otros, y se relaciona con la sensación de que las más grandes ideas son a menudo el resultado de la disposición para volver a recombinar el lenguaje en nuevas formas. Entonces, ¿qué efecto tiene esto sobre la cuestión del “significado”?

Rorty, como el joven Schlegel, es considerado por algunos como otro irresponsable que socava la verdad y significado. Está claro, sin embargo, que Rorty también no cree que la comunicación lingüística es imposible. Para Rorty, siguiendo aspectos de la obra de Davidson, y en línea con las ideas románticas claves, el significado es “la propiedad que uno atribuye a las palabras señalando conexiones inferenciales normales entre las oraciones en las que se utilizan y entre otras oraciones” (Rorty 1993:30). El aspecto crucial de esta explicación es que el “significado” no está constituido por las relaciones normales de palabras a objetos – de la clase donde la palabra mesa “re-presenta” el objeto que hay sobre la que mi computadora está asentada– porque lo que se dice de un objeto depende de las discriminaciones en el lenguaje en sí, en lugar de las discriminaciones ya existentes en un mundo objetivo. Al igual que en la lingüística de Saussure, que es fuertemente anclada en ciertos aspectos claves del pensamiento romántico, la relación de la palabra al objeto no es una relación entre entidades preexistentes y significantes, ya que la determinación de las diferenciaciones entre entidades –pero, no necesariamente, uno podría añadir, las diferenciaciones entre ellas– depende de diferenciaciones lingüísticas relacionales. Rorty, por lo tanto, es un holista para quien el significado y el contexto son inseparables. Gran parte



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

de la misma concepción está presente en el *Monólogo* de Novalis, como veremos en un momento.

Sin embargo, este punto de vista polémico acerca del significado podría ayudar a uno a evitar algunas confusiones frecuentes. La confusión más común radica en cómo uno ubica el problema real del significado en la teoría literaria. T.J. Reed sugiere, por ejemplo, que “una vez que la crítica ha despojado la literatura de toda pretensión de que puede reconocerse el significado, ella necesariamente tiene que ponerse a sí misma fuera de ese trabajo y tiene que encontrar otro” (Reed 1990:28)³. La cuestión es, sin embargo, si Reed ha malinterpretado la cuestión del “significado reconocible”, un término que presupone algún sentido en el que lo que significa está inicialmente “encubierto”. Ahora, así como cuando yo hablo con usted, o así como cuando usted lee este texto, no tengo ninguna duda de que usted va a entender todo (o más) de las palabras que estoy utilizando porque, como sugiere Rorty, ellas se desenvuelven en contextos lingüísticos que a usted, con suerte, le son familiares a usted. El hecho es que no se podría incluso iniciar la cuestión si uno no entendiese que ya no ha entendido algo a través de la sensación de que usted podría usar las mismas palabras de manera similar y, por lo tanto, pensar que una parte significativa de lo que digo podría ser considerada como verdadera, incluso aquellas partes con las que usted posiblemente, de hecho, esté en desacuerdo. No se puede, como se sugiere Schleiermacher (y en esto es seguido por Davidson), estar en desacuerdo con una secuencia de palabras que uno no entiende realmente de ninguna manera en absoluto: un no-entendimiento no es un desacuerdo. El simple hecho es que entendemos el lenguaje cotidiano, incluso de los tipos complejos que se producen en algunos textos literarios. Sabemos lo que significan muchas palabras, y podemos aprender nuevos significados, aunque puede haber momentos en los que ciertas combinaciones de palabras nos causan problemas, como lo hacen, por ejemplo, en la

³ Para una crítica de la posición de Reed ver mi “La presencia de la teoría literaria en los estudios alemanes” en *Oxford German Studies* 20/21, y “Gegendarstellung” en *Oxford German Studies* 22.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

poesía tardía de Hölderlin. En este nivel, para los intérpretes que se enfrentan con preferencias [enunciados] en su propio lenguaje o en un lenguaje que ellos han adquirido, no hay ninguna duda acerca del significado y su posibilidad: nosotros sólo reflexionamos sobre el significado cuando no entendemos cómo alguien está usando un lenguaje que nosotros ya entendemos⁴.

En este sentido, la mayor parte de la actividad interpretativa, a este nivel, no es en su conjunto problemática, y uno ni siquiera necesita, interpretar un texto literario de alguna manera seria. *Die Verwandlung* de Kafka es fácil de entender como una historia sobre alguien que despierta después de haberse convertido en un gran “*Ungeziefer*”, y, a pesar de que la cuestión de cómo traducir o entender esta palabra causa problemas, es la conciencia inicial del problema de traducirlo o entenderlo por parte de cualquier persona que entienda tanto el alemán como el inglés, lo que es importante aquí, y no las dificultades que uno se puede crear por sí mismo mediante la determinación para llegar al fondo de su “significado reconocible”. Una manera obvia de mirar la preocupación del profesor Reed sobre el papel asumido de la crítica literaria y el significado reconocible es, entonces, sostener que el problema del significado surge evidentemente cuando confronto mi comprensión del texto con la comprensión de otro, dado que los dos hemos entendido las palabras en la página y, sin embargo, ambos diferimos en cuanto a lo que pensamos que esas palabras significan en un contexto particular. Tales desacuerdos, de manera importante, se refieren al significado del texto, más que al significado de las palabras o enunciados particulares⁵. Los problemas que aquí se representan son muy delicados: incluso cuando ofrezco mi interpretación del texto usted aún debes trabajar en la manera correcta de entenderlo, lo que conduce a un posible retroceso, en el que su interpretación de mi interpretación está abierta más allá de la interpretación hecha por mí o por otras personas. Esto conduce a la ineludible pregunta en

⁴ Para los argumentos contemporáneos de estas cuestiones, ver Davidson.

⁵ Aun esto puede ser construido como un problema en el que no está claro si es posible atribuir significado a palabras singulares sin alguna noción de su contexto.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

cuanto a qué criterios debemos utilizar para juzgar sobre quien tiene la interpretación correcta y, por lo tanto, las cuestiones de la verdad. Las preguntas filosóficas sobre el sentido, las cuales se alimentan en la teoría literaria y han sido afectadas por la teoría literaria, no se plantean en el ámbito de si entendemos el lenguaje que nosotros y otros hablamos: de hecho, es evidente que tal cuestión no puede plantearse en una forma absolutamente significativa, porque los medios necesarios de plantearlo faltan⁶. El significado debe ser presupuesto, de ese modo, obviando la cuestión de su posibilidad, incluso antes de que él pueda ser interrogado. Probablemente, esto sea así también en el caso de los lenguajes sin ninguna relación entre sí. Respecto a esto, Schlegel sugiere, que “el imperativo de la traducción se basa en el postulado de la unidad de las lenguas” (Schlegel 1988, 5: 77): no tendríamos ninguna razón para nombrar algunas secuencias de ruidos o marcas de un lenguaje si no aceptamos este postulado. Es, sin embargo, solo un postulado: este es el supuesto fundamental que determina la visión romántica. En una línea similar, Davidson insiste en el “principio de caridad” con respecto a la interpretación, el principio que nosotros debemos asumir que la mayor parte de lo que la gente dice es verdadero si nosotros los estamos entendiéndolos totalmente. Con respecto al problema filosófico del significado Hilary Putnam da en el clavo cuando él observa en relación a la “Convención T” de Tarski – “Schne eist weib / la nieve es blanca” si y sólo si la nieve es blanca – que: “el problema no es que no entendemos “la nieve es blanca (...) el problema es que no entendemos que es entender *la nieve es blanca*. Este es el problema filosófico” (Putnam, 1983:83). El hecho es que tenemos demasiadas formas de entender la misma expresión para estas formas de poder ser

⁶ Esto puede ser controversial: ¿cómo una PC comprende lo que nosotros decimos, lo cual supone un acuerdo por vía de un test de Turing? No hay espacio para desarrollar esto aquí, baste decir que yo no creo en las manifestaciones conductistas/behavioristas (tales como las que una PC da respuestas que podrían ser interpretadas como viniendo del entendimiento de un lenguaje) las cuales nosotros podemos interpretar como lo suficientemente entendidas para dar una explicación del significado y la comprensión. Cada vez más filósofos analíticos son ahora de la misma opinión: por ejemplo, Putnam, 1983.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

circumscriptos. Cada nueva manera de definir “significado” invoca nuevos contextos, los cuales cambian más de lo que puede significar un enunciado: aun el intento de definir el significado de “la nieve es blanca” lo ha conducido a ser mejor entendido como la forma de las palabras que ciertos filósofos utilizan cuando tratan de definir la verdad.

Estos es así cuando los estudios literarios se vuelven interesantes en estas cuestiones en ciertas formas específicas donde las puertas están abiertas para lo que ahora llamamos la teoría literaria: mi opinión es, entonces, que este enfoque específico emerge primero a través de los movimientos claves de la reflexión romántica temprana anteriormente discutidos. El hecho es que, tanto la filosofía analítica como la crítica literaria, ya tendían desde hace bastante tiempo a compartir la idea de lo que Putnam denomina el mundo “ya hecho”. Este mundo “ya hecho” fue “re-presentado” en el lenguaje, de tal manera que la verdad oculta en la increíble complejidad de la naturaleza podría, finalmente, convertirse en manifiesta, ya sea en una teoría científica del lenguaje o en las verdaderas interpretaciones del significado de los textos, posibilidad que va más allá de las imposiciones de sus lectores. Este es un supuesto que la filosofía romántica ya había rechazado. El ejemplo más notable de este rechazo es, probablemente, el *Monólogo* de Novalis:

Es una cosa ciertamente extraña el hablar y el escribir; el verdadero diálogo es un mero juego de palabras. Es de admirar el ridículo error de que la gente crea que habla para decir las cosas. Precisamente lo propio del lenguaje, que solo se preocupa de sí mismo, no lo sabe nadie. Por eso es un misterio tan maravilloso y fecundo que cuando uno habla solo por hablar, justamente entonces, exprese las verdades más espléndidas y originales. Quieren, sin embargo, hablar de algo determinado, y el caprichoso lenguaje consigue que diga las cosas más ridículas y equivocadas. De ahí proviene el odio que mucha gente seria siente contra el lenguaje. Nota su petulancia, pero no nota que aquel charlar que desprecian es la cara infinitamente seria del lenguaje. Si se pudiera hacer comprender a la gente que el lenguaje es como las fórmulas matemáticas – constituyen un mundo en sí– solo juegan consigo mismas, no expresan otra cosa que su maravillosa naturaleza, y precisamente por eso son tan expresivas – y por eso se refleja en ellas el singular juego de relaciones de las cosas. Solo por su libertad son miembros de la naturaleza y solo en sus movimientos libres se manifiesta



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

el alma del mundo y las convierte en una delicada medida y compendio de las cosas. Lo mismo sucede con el lenguaje – quien posea un fino sentido de su digitación, su compás, su espíritu musical, quien persiga el delicado efecto de su naturaleza interior, y mueva según éstos su lengua o su mano, llegará a ser un profeta; por el contrario quien lo sepa, pero no tenga oído ni sentido suficiente, escribirá verdades como ésta, pero el lenguaje mismo lo engañará y los hombres se burlarán de él como los troyanos hicieron con Casandra. Si con ello creo haber indicado de la forma más clara la esencia y la función de la poesía, sé que ningún hombre puede entenderlo y que he dicho una tontería, porque he querido decirlo y de esta forma no surge poesía. Pero ¿y si tuviera que hablar? ¿Y si este instinto del lenguaje que me hace hablar fuese la marca de la inspiración y los efectos del lenguaje en mí? ¿Y si mi voluntad solo quisiera todo aquello que debe; así podría esto ser finalmente, sin yo saberlo ni creerlo, poesía y hacer comprensible un misterio del lenguaje? ¿Y así yo sería un escritor porque el destino me ha llamado, pues un escritor no es otra cosa que alguien poseído por el entusiasmo y el espíritu del lenguaje? (Novalis 2007:269-70)

Hasta el momento, está claro que no he dicho realmente lo que quiero decir por “literatura”. Las razones de esto deberían ser evidentes por vía de una discusión de unos pocos puntos de vista de este admirable texto.

El aspecto más llamativo, obviamente, del *Monólogo* es “el despido del modelo representacional del lenguaje” de Novalis: en la afirmación de que “una conversación real es un juego de palabras” (todas las citas de Novalis 1978:438- 9). Él apunta a la idea, común tanto a Wittgenstein como a Gadamer, de que el lenguaje puede ser un juego limitado por reglas (o juegos), cuyo funcionamiento no depende principalmente de los actos mentales conscientes de sus usuarios. El aspecto esencial del lenguaje, sostiene Novalis, no radica en la identificación de las “cosas”, en la “representación”, sino en las formas que el lenguaje, como las matemáticas, puede establecer nuevas relaciones entre cosas, las relaciones que constituyen lo que una cosa se entiende que es. Esto está simbolizado por la asociación de “el extraño juego de la relación de las cosas”, tanto en el lenguaje como en las matemáticas, con “el espíritu musical” del lenguaje. La vinculación de la naturaleza holística del lenguaje y la música que propone Novalis sugiere una conexión vital del lenguaje con las obras de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

arte, incluyendo obras no verbales, cuyos elementos sólo adquieren significado a través de sus relaciones con otros elementos. En el *Monólogo*, el mundo del conocimiento determinado, como ya había sugerido Jacobi, ya no puede ser el locus final de la verdad, porque la determinación de lo particular sólo emerge por medio de su relación con otras cosas continuamente, lo cual es un proceso sin una conclusión necesaria. El lenguaje cuyo aspecto proposicional no es su atributo más importante, por tanto, adquiere un rango superior que el lenguaje, el cual se refiere, determinadamente, a las cosas en el mundo, ya que este último siempre fallará en su intento de ser definitivo. El lenguaje en cuestión es, por supuesto, la “literatura”. En otros textos Novalis vincula el sentido poético del lenguaje de la música: las palabras del poeta “no son signos universales – ellas son notas – palabras mágicas, cuya belleza se mueve alrededor de ellas mismas (...) Para el poeta el lenguaje nunca es demasiado pobre, sino siempre demasiado universal” (Novalis1978:322). El factor crucial es la necesidad de combinar los elementos del mundo, incluyendo los elementos finitos del lenguaje mismo, en nuevas formas. Formas que apuntan, de este modo, constantemente, más allá de sí, empleando para ello los significados finitos para un propósito no finito.

El problema planteado en la última parte del *Monólogo*– respecto al estatus del texto en sí mismo– debería comenzar por hacer más accesible la relación entre el concepto de la literatura y el concepto de verdad característico de la filosofía romántica. Finalmente, ¿cómo se puede decir que lo que se dice es verdad? Si uno dice que x es verdadero porque y lo es, entonces, uno tiene que preguntarse por qué y es verdadera, y así sucesivamente, lo que conduce a otra versión formulada lingüísticamente del problema de la fundamentación que ya hemos visto en Jacobi. Las relaciones internas del lenguaje hacen posible un mundo articulado, pero incluso si el mundo de las cosas también es esencialmente una red de relaciones, uno no puede finalmente articular un modo de mapeo, en el lenguaje, un conjunto de relaciones dentro del otro, porque eso simplemente implica una red de relaciones adicional, y así sucesivamente. Las relaciones en cuestión, de todos modos, no son vistas como permanentes: cada cambio en una relación entre los elementos también alterará las



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

relaciones entre los otros. La afirmación de Novalis es que, mediante la participación en el juego de los recursos dentro de esta red dinámica de relaciones, uno puede revelar “verdades” que no pueden emerger si uno quiere definir las relaciones o encontrar una “proposición fundamentada” *Groundling*, tales como el principio de identidad, “*a esa*”. Novalis denomina a esto una “proposición aparente”, porque “dejamos lo idéntico en orden a representarlo”. El mundo así constituido no es un reino de objetos fijos, sino más bien un mundo en el cual las “verdades” surgen mediante la combinación de diferentes articulaciones de lo que existe. Sin embargo, ¿esto no solo hace a la verdad meramente indeterminada, en la medida en que no hay un punto absoluto desde el cual estas articulaciones diferentes finalmente podrían ser validadas?

La afirmación de Novalis sobre las “verdades” podría parecer casi frívola, especialmente, para los realistas que han utilizado tal afirmación para el supuesto de que la verdad reside en las proposiciones que se corresponden adecuadamente a un mundo ya hecho. Pese a ello, la idea implícita en el *Monólogo*— la idea de que las verdades sólo pueden ser entendidas holísticamente, porque el significado depende de contextos siempre cambiantes — ahora se ha convertido casi en un lugar común en muchas consideraciones contemporáneas del trabajo del lenguaje, desde Gadamer hasta Davidson, o incluso en algunas interpretaciones, hasta Derrida. En una reciente discusión de las consideraciones holísticas del significado, por ejemplo, J. E. Malpas estudia las implicaciones para una teoría del significado de lo que él denomina, siguiendo W. V. O. Quine, la “tesis de la indeterminación”. La tesis de la indeterminación está implícita en la afirmación de Quine que “los manuales para la traducción de una lengua a otra se pueden configurar de maneras divergentes, y todas compatibles entre sí” (Quine, *Palabra y objeto* p. 27, citado en Malpas 1992:14). Como tal, el argumento de Quine implica que no hay una ubicación desde la cual uno puede escribir el manual “absoluto” definitivo, y por lo tanto, no hay un fundamento definitivo para juzgar entre traducciones competentes (o interpretaciones), más allá de la praxis actual de otros uso del lenguaje. Curiosamente, Quine se opuso a la concesión del



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

premio de grado honorario a Derrida, que tiene un punto de vista que es, en este sentido, casi idéntico al suyo. Malpas mira a esta cuestión en términos de lo que Jerry Fodor ha llamado, inconscientemente, haciéndose eco de Jacobi, “nihilismo semántico”. La tesis de la indeterminación, afirma Malpas, muy en el espíritu del *Monólogo*, “socava la idea del significado como una entidad determinada y determinable uniéndolo a los enunciados o los términos” (Malpas 1992:63). Para Fodor esta posición conduce a que no existen significados en absoluto, debido al tipo de regresión vista en Jacobi, lo cual supone la regresión a un “nihilismo semántico”. En una concepción holista los términos solo obtendrán significado a través de sus relaciones con otros términos, lo que significa que ellos nunca adquirirían un significado último, en el sentido de lo que se podría describir independientemente del contexto. Con el fin de escapar de este supuesto nihilismo, Fodor piensa que hay que fundamentar el significado en términos de referencia, “una relación causal determinada que se mantiene entre las representaciones mentales y los objetos en el mundo” (Malpas 1992:65). Esto, sin embargo, plantea la cuestión de qué causa la inteligibilidad de la relación entre las representaciones y los objetos, la cuestión Fichte, siguiendo a Kant, ha intentado responder sin entrar en otra regresión mediante la naturaleza “incondicionada” (no causada) del sujeto que es la fuente de representaciones. Esto sería una solución que, según el deseo de Fodor por una explicación causal del significado, no puede ser tolerada. Malpas mantiene contra Fodor, haciéndose eco de esta manera de la concepción alternativa de la verdad evocada por Novalis, que “la indeterminación no consiste en el rechazo del significado, sino en la afirmación de que siempre hay más de una forma aceptable de asignar significados a los enunciados” (Malpas 1992:65), y por lo tanto, sin un fundamento definitivo de la correspondencia entre la representación y el objeto que podría definir el significado y la verdad. Tal concepción lleva a cuestiones de la verdad en relación a la coherencia antes que a la representación.

Schlegel dice en relación con este problema, exactamente, que:



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Los criterios de verdad para un sistema serían una unidad orgánica y una plenitud infinita (*potentia*) (...) – la correspondencia con otra verdad – la correspondencia con sí misma [en un sistema coherente] es una característica mejor, aunque vacía [en el sentido de que no es finalmente positiva] que la correspondencia con el objeto, porque uno sólo alguna vez tiene una idea (*Vorstellung*) en lugar del objeto, o también de que no hay objeto [en el sentido de que muchas proposiciones verdaderas no se refieren a entidades concretas en el mundo](Schlegel 1988, 5:108).

Podemos advertir un contraste entre la afirmación de que el abandono de una concepción de la verdad basada en la determinación del significado y la referencia conduce al nihilismo, y el argumento de que simplemente cambia la forma en que teorizamos y usamos las verdades que nosotros siempre ya entendemos. El mencionado contraste subyace en los debates entre los realistas y los románticos.

La afirmación de Novalis acerca de la revelación de verdades en el *Monólogo* conduce, sin embargo, a su conclusión paradójica: “Si yo creo que yo he indicado con ello la esencia y el rol (*Amt*) de la literatura (*Poesie*) de la manera más clara posible, entonces, sé que nadie puede entenderlo y que he dicho algo completamente estúpido, porque yo quería decirlo, y de esta manera no se puede llegar a la literatura”, lo que sugiere hasta qué punto puede estar en juego el contraste que a grandes rasgos ya describimos. La paradoja surge porque el *Monólogo* tiene que explicar cómo es que el lenguaje revela el mundo en “Poesie”, como lo muestra esta explicación, pues implica un conflicto necesario entre dos nociones posiblemente incompatibles de verdad. ¿Qué estatus tiene una explicación discursiva de “Poesie” si nosotros tenemos que entender de antemano en una manera no-discursiva lo que la “Poesie” – a diferencia de cualquier otro tipo de articulación – nos dice? Novalis más adelante sostiene: “La crítica de Poesie es una abominación. Es difícil decidir, pero la única decisión posible, es si algo es o no Poesie” (Novalis 1978:840). Si uno realmente podría caracterizar “la esencia y el papel de la literatura”, la necesidad de la literatura en sí misma sería, de ese modo, presumiblemente, obviada, debido a que la teoría de la literatura misma podría ser la verdad final, y la crítica y el análisis del texto a partir de una base firme para el



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

juicio tendría preferencia sobre el texto mismo. Esto no significa, habría que añadir, que el texto tiene un carácter independiente de su ser interpretado y leído, pero, más bien, un texto literario siempre dará lugar a la sospecha de alguna lectura determinada. En una fórmula clásica de Novalis: “El verdadero lector debe ser el autor extendido” (Novalis 1978:282), y no sólo una repetición del autor.

El *Monólogo* es, entonces, o bien una afirmación de la verdad más elevada, o bien no tiene sentido, ya que refuta sus propias afirmaciones. Tomando literalmente el *Monólogo* debe, presumiblemente, ser un sin sentido, ya que lo que significa, en sus propios términos, no puede ser dicho: pero ¿qué se significa tomarlo “literalmente”? La “Poesie” y la verdad son vistas, de alguna manera, como inseparables. Sin embargo, el intento de decir esto refuta los contenidos a través de la forma: uno empieza a ser “burlado por el lenguaje”, porque lo que es significado no puede ser entendido determinadamente y, a su vez, ser experimentado concretamente en el juego del texto, antes que en un análisis de su significado. Los aspectos cruciales del lenguaje que producen “verdades” son, Novalis alega, su ritmo y su “espíritu musical”, aspectos que no son lo que ahora llamamos “verdad-funcional”. Estos aspectos no pueden por sí mismos ser descritos adecuadamente por otro tipo de lenguaje literal, porque su significado se perderá en el proceso, es como si explicáramos el chiste que pierde la gracia, tratando de reemplazar el efecto de la combinación particular de elementos con una consideración de aquellos elementos que no emplea la combinación en sí misma. La analogía de describir el significado real de una pieza de música en las palabras, como opuesta a escuchar una gran interpretación – en sí misma una especie de interpretación – de la música, también puede ejemplificar lo que aquí se sugiere. Si el significado de una pieza de música radica en su articulación de un mundo que, de otra manera no podría articularse, nuestros intentos de explicar esta visión, en un sentido, pierde lo que la música revela. Esto ocurre a pesar de que nosotros hacemos cada afirmación en el análisis de la pieza, es decir, en el sentido de la una “afirmación justificable”, “verdadera”. Esto no significa que una consideración verbal de la música no pueda, de hecho, revelar más de esa música: el hecho



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

crucial es que el proceso puede ir en ambas direcciones, por lo que la música puede dilucidar una consideración verbal de un aspecto del mundo, y viceversa.

Schlegel resume lo que está en cuestión en este tipo de aprehensión estética de la verdad de la siguiente maravillosa manera: “Si el químico piensa una cosa no es en su conjunto, ya que él puede diseccionarla, esto es lo mismo que lo que los malos críticos hacen a la literatura. ¿El mundo no sale del lodo? (Schlegel 1988, 5:48). Las grabaciones del Cuarteto Busch de los cuartetos tardíos de Beethoven ¿no son solo restos articulados – y científicamente descriptibles – del raspado de pelo de caballo sobre el acero, transferidos hacia un medio de almacenamiento material? El factor crucial es la sospecha de que el análisis discursivo de cualquier aspecto del mundo se puede perder de vista por la interacción de ese aspecto con otros aspectos que son esenciales para su determinación. La “Poesie” se convierte en el recordatorio de este hecho, y por lo tanto, en sí misma solo realmente se hace posible cuando el método analítico comienza a dominar las concepciones de la verdad en el período moderno. Por lo tanto, el hecho es que antes que la cuestión de la regresión a causa de los problemas fundamentales para la noción romántica de la literatura, la regresión es, en realidad, constitutiva de la literatura, como el famoso Fragmento de *Athenäum* N°116 sobre la “Poesie romántica” como la “progresiva poesía universal” lo demuestra.

Schlegel sostiene que la literatura romántica tiene como objetivo reunir “todos los géneros separados de la poesía” (Schlegel 2012:147). Las formulaciones de Schlegel tienen sentido cuando se interpreta a través de la visión romántica holista de la verdad y las cuestiones epistemológicas y semánticas que hemos estado examinando. El arte romántico, Schlegel afirma, debe, “como el *epos*, puede convertirse en el espejo del mundo entero que abarca todo, en una imagen de la época. (Schlegel 2012:147). Esto lo hace, sin embargo, no en un sentido mimético, “representacional”: el potencial para la regresión que impide la articulación de un fundamento final se convierte en positivo y revelador, una fuente de articulaciones cada vez más renovables, en lugar del fracaso para representar la verdad de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

algo ya hecho⁷. Una vez más la capacidad para crear nuevas relaciones es el factor clave, no el establecimiento de los hechos estables. La literatura romántica:

(...) puede flotar en el medio entre lo presentado y lo presentante, libre de todo interés real e ideal sobre las alas de la reflexión poética, puede potenciar siempre esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos. Es capaz de la cultura más elevada y multifacética, no solo desde el interior hacia afuera, sino también desde el exterior hacia adentro, en tanto organiza todas las partes de modo similar para aquello que debe ser una totalidad en sus productos, a través de lo cual se abre la perspectiva hacia un clasicismo que crece sin límites. La poesía romántica es entre las artes lo que el *Witzes* para la filosofía, y la sociedad, el trato, la amistad y el amor son en la vida. Otros géneros poéticos [*Dichtart*] están terminados y pueden ser desglosados completamente. El género poético [*Dichtart*] romántico está aún en devenir. En efecto, su auténtica esencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente. No puede ser agotada por una teoría y solo una crítica adivinatoria podría atreverse a querer caracterizar su ideal. Ella sola es infinita, como ella sola es libre y reconoce como su ley que el libre arbitrio del poeta no se somete a ninguna ley. El género poético [*Dichtart*] romántico es el único que es más que un género y al mismo tiempo es el arte poético [*Dichkunst*] mismo: pues en cierto sentido toda poesía es y debe ser romántica. (Schlegel 2012:147-148)

Si esto parece simplemente una mera exageración, considerar otro aspecto de la consideración del holismo semántico de Malpas, que él refiere como una forma de “mirar la epistemología en el espejo del significado”, de ese modo, sin advertirlo, se hace eco de Schlegel casi textualmente:

Uno podría pensar en un sistema holístico dentro del modelo de un sistema de espejos, en lugar de un solo espejo, y de los espejos como reflejándose unos a otros en un juego de reflejos o de significados (...) el espejo del significado no es un espejo que re-presenta el mundo. El mundo no se refleja en el significado. Más bien (...) el mundo es el espejo del significado (Malpas 1992:7).

⁷ Esta interpretación de la visión de Schlegel es el núcleo de la argumentación de Benjamin en su tesis *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Ver Bowie 1990, cap. 7.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Los enfoques contemporáneos de una teoría del significado y de la verdad que han renunciado a la idea de que la teoría podría ser una explicación del tipo de los utilizados para los fenómenos naturales, a favor de una consideración de cómo funciona la verdad en un contexto, están, por tanto, vinculadas a las teorías románticas dedicadas a entender la situación de la literatura y las demás artes en el inicio de la modernidad.

La razón esencial de esta conexión es que ambos enfoques comparten la premisa anti-representacional, y se dan cuenta de que la única manera de acercarse a los problemas que se plantean es holísticamente. En *Gesprach über de Poesie* de Schlegel de 1800, la exploración de la interacción entre la filosofía, la ciencia y el arte lo lleva a uno de los participantes [Amalia] a preguntar: “¿Acaso todo es poesía?” a lo que se responde [Lotario] de la siguiente manera: “Todo arte y toda ciencia que actúan mediante la palabra, cuando se ejercen como arte por sí mismas y cuando alcanzan su cima más alta, aparecen como poesía” (Schlegel 2005:56). Una vez que la posibilidad de una fundamentación final ha sido abandonada, lo que hace la vida significativa ya no puede buscarse más en una respuesta que uno ya sabe que existe. Debe, además, involucrar un valor que no se limite a conducir de nuevo a algo instrumental o cognitivo, que simplemente crea otro tipo de regresión. Schlegel dice en el *Heftezur Philosophie* que “en la reflexión moral no debe continuarse hasta el infinito” (Schlegel 1988, 5:76). La fuerza de la perspectiva de Kant de la estética descansa en la noción de que hay aspectos del mundo que son valiosos por sí mismos. Esta vinculación a su noción de “dignidad”, el valor intrínseco del ser racional, que no debe ser simplemente un medio para los fines de otro ser racional. En la filosofía moral de Kant este sentido de valor intrínseco se utiliza para argumentar respecto al imperativo “Obra de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como fin y nunca simplemente como medio”⁸ (Kant 2012:139). Para Kant el placer

⁸[Que en el orden de los fines el hombre (y con él todo ser racional) sea *un fin en sí mismo*, es decir, que nunca pueda ser utilizado sólo como medio por nadie (ni siquiera por Dios), sin ser al mismo tiempo fin; que por lo tanto, el *género humano*, en nuestra persona, deba sernos *sagrado*, es algo que



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

y la visión generados por la obra de arte no necesitan tener otro propósito más que el hecho del desinterés, no la apropiación del placer en sí, el cual lo conecta con el sentido del valor intrínseco sobre el cual se basa su filosofía moral⁹. El imperativo moral, que aspiramos a seguir por su propio bien, aunque siempre puede fallar en ser cumplido, es significativamente análogo a la idea romántica de que incluso la verdad puede ser tal como un ideal, el cual es sentido teniendo un valor en sí mismo, en vez de que pueda ser fundamentado por la filosofía, o en motivos ulteriores, tales como el deseo de poder sobre el objeto. El giro en la posición romántica es hacer vínculos sustanciales entre estos aspectos diferentes de la nueva filosofía que sólo fue aludida por Kant.

Una manera de entender la posición romántica es, por lo tanto, sugerir que se trata de dos “imperativos” adicionales, los cuales complementan el imperativo categórico ético de Kant. El primero, el “imperativo estético”, es un término formulado por Novalis; el segundo voy a llamarlo “imperativo hermenéutico”. Novalis vincula, expresamente, el imperativo estético a la filosofía moral de Kant:

Las más grandes obras de arte son completamente recalcitrantes imperativos estéticos (*ungefällig*) –ellas son ideales, lo cual solo podrían y deberían medianamente agradarnos –. De la misma manera la ley moral debería medianamente convertirse en la fórmula de la inclinación (la voluntad). (Voluntad ideal–voluntad infinita. No hay en cuanto a su carácter, manera de concebir el logro de lo inalcanzable–esto es, por así decirlo, solo la expresión general ideal de toda secuencia...) (Novalis 1978:652-3).

Del mismo modo que la idea de ser moral es solamente algo a lo cual uno puede apuntar, pero nunca afirmar haberlo logrado, el compromiso empírico particular con una obra de arte,

ahora se sigue de sí, porque el hombre es el *sujeto de la ley moral*] Kant, E., *Crítica de la razón práctica*, FCE, México. 2011. Pp. 156-157.

⁹ Esto no significa que la experiencia estética no pueda tener efectos cognitivos y morales, sino que esos efectos, dado que ellos no están basados en un valor intrínseco, no son los que definen la experiencia estética como estética.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

a menudo es frustrante, y la verdad de que la obra solo se vislumbra en repetidos compromisos con los cuales damos lugar a la demanda de entender más de lo que significa. El arte, de este modo, proporciona un modelo para una actitud ante el mundo que va más allá de lo que es, aparentemente, meramente estético, ya que se enfrenta a uno con la realidad de la necesidad de siempre intentar ver otro punto de vista, sin ninguna garantía de que conducirá a una verdad que es intersubjetivamente aceptable.

En este sentido, el “imperativo hermenéutico” se deriva del imperativo estético: lo que quiero decir con el término es evidente en las observaciones de Novalis en *Vermischte Benierkungen* (el primero de los cuales es también una parte de *Blüthenstaub*):

“La tarea superior de la formación es – apropiarnos de nuestro sí mismo trascendental – ser a la vez el yo de nuestro yo. Así pues, no debería sorprendernos la falta de sentido y comprensión hacia los demás. Sin una completa auto comprensión nunca aprenderemos a entender verdaderamente a los demás” (Novalis 2007:205).

Teniendo en cuenta tanto la imposibilidad de una completa auto-transparencia y el hecho de la propia capacidad como la aprensión cognitiva del mundo y para rearticular el mundo de una manera individual, el imperativo hermenéutico se convierte quizá en el imperativo más importante en la concepción romántica de una modernidad que ya no puede apelar a fundamentos absolutos. El rechazo estándar del intento de Kant de utilizar el imperativo categórico, lo que sugiere que el imperativo es inútil en las situaciones de la vida real, falla en esta perspectiva para tener en cuenta la necesidad de integrar el imperativo hermenéutico dentro de una consideración tal de la moralidad. Las decisiones éticas son, en esta perspectiva, inseparables de las decisiones interpretativas, que implican inherentemente la necesidad de entender al Otro. Como tales, hacen indeterminable el contenido de lo que podría ser universalmente legítimo, lo que deja siempre la necesidad de interpretar. Novalis va a mantener, en el siguiente comentario, que también fue publicado en el *Athenäum*, que “Sólo demuestro haber comprendido a un escritor si soy capaz de actuar siguiendo su espíritu,



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

si lo puedo traducir y transformar de un modo variado sin merma de su individualidad” (Novalis 2007:205). Nunca puede haber una simetría final del significado, toda interpretación cambia la naturaleza de lo que se interpreta, pero el objetivo es hacer justicia, lo cual puede ser, de nuevo, sólo una idea regulativa. El modelo de las dificultades de interpretación, que muestra por qué existe un imperativo para interpretar, es “Poesie”, que siempre plantea nuevas tareas de interpretación, al mismo tiempo que la generación de nuevas formas de hacer el mundo significativo.

Podría resultar, entonces, que la teoría literaria romántica sea más importante para las formas en que se revela el significado ético de la actividad de interpretación, y no para cualquier disolución nihilista de la verdad y el significado del tipo que le imputan los realistas. En un mundo donde nuevos fundamentalismos competidores de todo tipo están amenazando la destrucción de algunos de los logros más importantes de la modernidad, la versión de la filosofía romántica que he presentado aquí ofrece maneras, muy pocas veces exploradas, de conciliar las exigencias irreducibles de los individuos con la necesidad de un consenso no coercitivo. Si la teoría literaria es permanecer viva, ahora tiene que mirar hacia atrás en su propia historia con el fin de comprender mejor lo que está en cuestión en su oposición a los “realistas”. Los recursos semánticos y políticos del romanticismo aún siguen sin agotarse y la apertura de las relaciones entre “literatura y romanticismo” contribuirá, espero, a un redescubrimiento de los recursos éticos y estéticos en el romanticismo que estamos cada vez más en peligro de olvidar.

Bibliografía

Bowie, A. (1990) *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

----- (1993) *Schelling and Modern European Philosophy: An Introduction*, London: Routledge.

Dadvison, D. (1984) *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Oxford University Press. [Dadvison, D. (2001) *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*. Barcelona: Gedisa Editorial]

Jacobi, F.H. (1799) *Jacobian Fichte*, Hamburg: Friedrich Perthes. [Jacobi, F.H. (1996) *Cartas a Mendelssohn. David Hume. Carta a Fichte*. Barcelona: Círculo de lectores.]

Kant, I. (1974) Vol. 7, *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung der metaphysic der Sitten*, Frankfurt: Suhrkamp.

Kant, I. (1993) *Opus postumum* ed. Eckart Förster, Cambridge: Cambridge University Press.

Malpas, J.E. (1992) *Donald Davison and the Mirror of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.

Novalis (1978) *Band 2 Das philosophisch-theoretische Werk*, ed. Hans-Joachim Mähl, Munich Vienne: Hanser. [Novalis, F. (2007) *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal.]

Putnam, H. (1983) *Realism and Reason. Philosophical Papers Volume Two*, Cambridge: Cambridge University Press.

Reed, T.J. (1990) *"Nobody's Master": Goethe and the Authority of the Writer. With a Reflection on Anti-Literary Theory*, Oxford: Oxford University Press.

Rorty, R. (1991) *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers Volumen Two*, Cambridge: Cambridge University Press. [Rorty, R. (1993) *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. España: Paidós]

Schlegel, F. (1988) *Kritische Schriften una Fragmente 1-6*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Schlegel, Fr. (1987). *Lucinde*. Valencia: Natán.

----- (1994) *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza.

----- (1996) *Sobre el estudio de poesía griega*. Madrid: Akal.

----- (2005) *Conversaciones sobre poesía*. Bs As.: Biblos.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

----- (2012) “Fragmentos de Athenäum” en Nancy, J. L. y Lacoue-Labarthe P.
(2012). *El absoluto literario*. Bs. As.: Eterna Cadencia. Pp. 132-225.
Scholz, H. ed. (1916) *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*, Berlin (Reuther and Reichard).



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

El arte de todas las artes: acerca del tópico arte y vida

María Verónica Galfione

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
CONICET
(veronicagalfione@yahoo.com.ar)

Recibido: 10 de abril de 2016
Aceptado: 04 de julio de 2016

Resumen

El siguiente trabajo procura analizar algunos pasajes de la obra de Thomas Mann, *Muerte en Venecia*, a partir del tópico del arte y vida. A tal efecto, el mismo rastrea la emergencia de dicho tópico en la tradición alemana y analiza algunas de las formas estéticas particulares en las que se esbozó, durante el clasicismo de Weimar, una respuesta posible al problema de la existencia del artista en la sociedad burguesa. En este contexto, merece una atención particular la novela de formación, en tanto es justamente esta forma estética, la que se permite establecer, en la segunda parte del trabajo, un contrapunto con la obra de Mann. Como se intenta mostrar allí, en esta última se halla quebrada la dialéctica formativa que articulaba, para Goethe, la relación entre vida y obra, y destruida, con ella, la posibilidad de aquel desarrollo temporal progresivo que caracterizaba a la novela formativa.

Palabras claves: Decadencia – novela de formación– Thomas Mann – Tradición literaria alemana.

Abstract

The art of all arts: about art and life topic

The following paper aims to examine some passages from the works of Thomas Mann, Death in Venice, from the topic of art and life. To this end, it traces the emergence of this topic in the German tradition and discusses some of the particular aesthetic forms in which was outlined during the Weimar classicism, a possible answer to the problem of the existence of the artist in bourgeois society. In this context, particular attention should be paid the novel of formation, since it is precisely this



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

aesthetic form, which allows us to establish, in the second part of the work, a counterpoint to the work of Mann. As we try to show there, in the latter is broken the formative dialectic that, for Goethe, articulated the relationship between life and work, and destroyed with it the possibility of progressive temporal development that characterized the formative novel.

Keywords: *Decadence - Bildungsroman - Thomas Mann - German literary tradition*

I

Los orígenes del tópico de la problemática existencia del artista en la sociedad burguesa, que recorre la obra de Thomas Mann, pueden rastrearse en la tradición alemana desde fines del siglo XVIII. De hecho, fue Schiller el primero en caracterizar como “sentimental” la tendencia básica del nuevo mundo burgués. Sentimental es el poeta, según Schiller, que no es él mismo naturaleza, sino que debe buscarla. Es decir, aquel poeta que ya no se halla inscripto en una totalidad espontánea, que le ofrece preformados los materiales de su obra, sino que, por el contrario, debe recrearla completamente a partir de sí mismo.

Si el concepto de la poesía, que no es otro que el de conferir a la humanidad su expresión más completa posible, se aplica a aquellas dos situaciones, tendríamos como resultado que allí, en la situación de natural simpleza, donde el hombre aún actúa con todas sus fuerzas a la vez como unidad armónica, donde el conjunto de la naturaleza se expresa por completo en la realidad, el poeta debe ser el resultado de la imitación en lo posible completa de la realidad –mientras que aquí, en la situación de cultura, donde aquella actuación conjunta de toda su naturaleza sólo es una idea, el poeta debe ser el resultado de la elevación de la realidad al ideal, o lo que es lo mismo: de la representación del ideal.¹

Si bien la contraposición entre lo ingenuo y lo sentimental estaba orientada, en Schiller, a mostrar la superioridad de la modernidad por sobre la antigüedad -y a defender, al mismo

¹ Schiller, F. *Sämtliche Werke*, München, Hauser, 1987, vol. 5 p. 717.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

tiempo, su propia obra frente a la de Goethe-, su caracterización no podía ocultar que las escisiones propias de la vida moderna, convertían en problemática tanto la existencia del artista como la de la propia obra poética. El mundo moderno se ha vuelto inadecuado para la configuración poética,

El palacio de los reyes está cerrado ahora. Los tribunales se han retirado de las puertas de las ciudades al interior de los hogares, la escritura ha desalojado a la palabra viva, el pueblo mismo, la masa sensible y viviente, cuando no actúa como fuerza bruta, se ha convertido en Estado, y por consiguiente, en un concepto abstracto; los dioses han regresado al pecho de los hombres. El poeta debe volver a abrir los palacios, reconducir los tribunales al aire libre, restablecer los dioses, reinstaurar todo lo inmediato que la organización artificial de la vida real ha suprimido, descartar todos los artificios situados en y alrededor del hombre que impiden la manifestación de la naturaleza interna y de su carácter originario².

O, en otras palabras, debe hacer de un mundo vulgar y corrompido un mundo poético, moldeando con medios meramente artísticos esa materia en extremo desfavorable para la creación literaria. Por eso mismo, por ser el resultado del anhelo de aquella unidad perdida, la poesía moderna permanecerá internamente desgarrada. Dará lugar a obras interesantes o filosóficas, pero ya no a bellas totalidades. En la tensión no resuelta entre su forma y su contenido quedará plasmada aquella misma escisión que fuerza al poeta a elegir entre la vida, sujeta a los imperativos de un mundo que ha devenido prosaico, y su obra, que eleva a una altura poética, pero aparente, aquella realidad burguesa.

Como puede observarse, la situación del arte moderno es extremadamente ambigua para Schiller. Sin lugar a dudas el arte ha dejado de ser un elemento del mundo, pero por ello mismo, por su carácter incluso contrario a esa realidad prosaica, el mismo ha devenido

² Schiller, F. „Vorrede zur Braut von Messina“, en *Schillers sämtliche werke in zwölf Bänden*, Stuttgart, Cotta, 1838, Tomo 5, p. 379.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

susceptible de una consideración más elevada. A partir de Schiller, la reflexión acerca de las obras no tendrá como objetivo proveer a los artistas de reglas prácticas, ni analizar tampoco los efectos de las mismas sobre los espectadores. Ciertamente, el arte ha huido del mundo, se ha transformado en apariencia, pero se ha llevado consigo la verdad que le falta a esa realidad corrompida. O dicho de otro modo, el arte ha devenido un asunto filosófico por los mismos motivos por los que su existencia ha llegado a ser, en el mundo moderno, intrínsecamente problemática. Su relevancia filosófica es correlativa, en este sentido, al descubrimiento de su virtual inexistencia.

Pero si Schiller permanecía aferrado a esta aporía, el implícito destinatario de su obra, había llegado, mientras tanto, a una conclusión reveladora. En sus diversas versiones de las aventuras de Wilhem Meister, Goethe no sólo descubrirá la posibilidad de una ingenuidad trabajosamente elaborada, de una ingenuidad moderna, sino que configurará, además, un nuevo género literario que la hará posible: la novela, y más precisamente, la novela de formación. Concretamente, Goethe introduce en el arte la idea de formación e inventa, por otra parte, una forma literaria que es apta para representar poéticamente el desarrollo de la vida de un individuo extraordinario y problemático. La novela deja sitio a lo ingenuo tanto en el momento del enfrentamiento inicial con el objeto como en el de su culminación formal definitiva, para dejar entrar, en el proceso intermedio, toda la corriente perturbadora de lo sentimental. En tanto género intrínsecamente temporal, ella permite manipular de manera ingenua una materia sentimental y, lo que es quizás más importante en relación a la obra de Thomas Mann, hace posible una concepción del arte en la que se supera, aunque de manera siempre problemática, la oposición moderna entre la obra y la vida. El *Meister* de Goethe termina de hecho, como le reprochaban los jóvenes románticos, con la caída del telón. Esa novela, que irónicamente nos convence primero de que su tema no es la formación de Wilhem, sino el arte mismo de la novela, acaba revelándonos al final, que ella no trataba con



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

“lo que podemos llamar teatro o poesía sino con el gran espectáculo de la humanidad misma, y el arte de todas las artes, el arte de vivir”³.

II

La articulación precaria que, a través de la idea de formación, logra establecer Goethe entre obra y vida se verá notablemente problematizada a comienzos del siglo XX. Ese renacer en prosa de la poesía en el mundo moderno, a través de la narración del despliegue de un espíritu extraordinario hasta conquistar una totalidad vital, quedará entonces truncada por la ruina de los ideales burgueses. El mundo, contradictorio, pero habitable, comprensible y transformable de Goethe, devendrá, según la clásica expresión de Lukács, segunda naturaleza, es decir, un complejo de sentido paralizado, un mundo de cosas creadas por los hombres pero definitivamente pérdidas para ellos⁴. Con este viraje, la expectativa de una adaptación al mundo, de una vida burguesa, que no suponga la completa cosificación humana, se revelará tan ilusoria como la ingenuidad primera de Wilhelm Meister y la acción humana, que articulaba el relato de la novela, se convertirá en lacerante huida o mera autodestrucción. Vida y obra serán así, en el decadentista clima de principios de siglo, los extremos de una dicotomía que expondrá al artista a una trágica elección, mientras que la novela, aquel género destinado a narrar los procesos subjetivos tanto de dominio de la realidad como de autoformación, verá naufragar su forma, dialéctica y temporal, en la monotonía propia de una subjetividad que, en una búsqueda forzada y estéril de identidad, se desvinculará completamente de toda exigencia objetiva.

Entre los escritos del joven Lukács, ejemplos notables del carácter trágico que asume una oposición que, tiempo atrás, había sido vivida como sólo tensión, existe un ensayo que resulta, no obstante, desconcertante. En éste, dedicado a Storm, Lukács distingue entre un

³ Schlegel, F. „Über Goethes Meister“, en *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück*, Berlin, 1798, p. 174.

⁴ Lukács, G. *Teoría de la Novela*, México, Grijalbo, 1985.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

carácter burgués cuya esencia sería la negación aniquiladora de la vida en beneficio de la obra y la actitud artística burguesa de un Storm, un Keller. Estos habrían logrado articular el modo de vida burgués con las duras luchas artísticas, haciendo del trabajo artístico una “habilidad artesanal” y poniendo la vida a salvo, de esta manera, de toda anárquica dispersión, de la seductora banalidad de la vida más trivial:

La vocación burguesa en cuanto forma de vida significa en primer término la primacía de la ética en la vida; que ésta resulta dominada por lo que se repite sistemática y regularmente, por lo que retorna obligatoriamente, por lo que debe hacerse sin consideraciones para con el placer o el displacer. En otras palabras, el predominio del orden sobre el estado de ánimo, de lo duradero sobre lo momentáneo, del trabajo sereno sobre la genialidad, nutrida por sensaciones.⁵

El ensayo de Lukács sobre Storm y, particularmente esta cita, resultan significativos en orden a pensar la figura de Thomas Mann porque son retomados por él mismo a la hora de considerar la relación entre la vida y la obra. Las simpatías de Mann se hallaban claramente del lado de aquellos personajes que el propio Lukács presentaba como meras ruinas del pasado. Al igual que Goethe, con quien compartía el gusto por la autobiografía, Mann asumía su obra en un sentido ético. Ésta, según él mismo lo expresaba, no era el producto, el sentido o el objetivo de una negación ascético–orgiástica de la vida; pues él, Thomas Mann, no era un fanático de la belleza –elemento que atribuía a la sensualidad italiana–. Por el contrario, su obra era una forma ética de manifestación de la propia vida, un medio para colmar éticamente la vida:

No es que la vida sea el medio para lograr un ideal de perfección estética, sino que el trabajo es un símbolo ético de la vida. No es que alguna perfección objetiva

⁵ Lukács, G. “El alma y las formas”, en *Teoría de la Novela*, México, Grijalbo, 1985, p. 67.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

cualquiera sea el objetivo, sino que lo es la conciencia subjetiva de que “en ningún caso hubiera podido hacerlo mejor⁶.”

Había en esta decisión a favor de la primacía de lo ético por sobre lo estético, una clara remisión a la burguesa subordinación goetheana de la obra a la vida, así como la habrá, también, en diferentes momentos de aquella novela corta que Mann titularía *Muerte en Venecia*. Mann se concebía a sí mismo, o al menos representaba ese papel, como heredero de la antigua burguesía disciplinada y formada en el espíritu profesional. Como relata Adorno en “Para un autorretrato de Thomas Mann”, éste repudiaba el carácter bohemio que adopta la vida del artista (paradigmáticamente Proust) y entendía su propio arte como una “habilidad artesanal”⁷. Sin embargo, como señala Lukács, por nadie fue refutada de una manera más legítima la imagen de ese burgués disciplinado, ni problematizada con mayor profundidad la subordinación ética de la obra a la vida en su forma burguesa, que por el propio Thomas Mann. Y esto no sólo porque podamos dudar de la sinceridad del “nosotros sabemos cómo hacer esas cosas”, con el que respondiera Mann a los halagos de Adorno. Por el contrario, lo que parece probar el fracaso de su laboriosa búsqueda del antiguo burgués y cuestionar el sentido vital que le atribuye a su obra, es el hecho de que, en sus obras, la dialéctica formativa que articulaba la novela de Goethe se resuelva en una forma que quizás pudiésemos denominar trágica.

Señalé recién que en *Muerte en Venecia* existen una serie de remisiones explícitas al clasicismo de Weimar. También las hay allí a la figura de Mahler, y quizás en un sentido similar. *Muerte en Venecia* se inicia con una caracterización a Gustav von Aschenbach, aquel célebre escritor entre cuyas obras se encontraban una epopeya en prosa sobre la vida de Federico de Prusia, un tapiz novelesco titulado Maya, que convocaba un sinnúmero de personajes bajo la sombra de una idea, un relato llamado *Un miserable* que, según se decía,

⁶ Mann, T. *Consideraciones de un impolítico*, Barcelona, Grijalbo, 1978, p. 124.

⁷ Adorno, T. *Notas musicales*, Akal, Madrid, 2003.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

había revelado a la juventud la posibilidad de mantener cierta endereza moral más allá de las posibilidades del conocimiento y en el cual se criticaba el “indecoroso psicologismo de la época” que conducía a ese relajamiento condensado en la divisa “comprenderlo todo es perdonarlo todo”. Gustav von Aschenbach es presentado, finalmente, como el autor de un ensayo sobre *El espíritu y el arte*, que habría llegado a ser comparado con el famoso escrito de Schiller sobre lo *Ingenuo y lo sentimental*.

A partir de estos elementos, seguramente no casuales, no resulta demasiado difícil descubrir en Gustav von Aschenbach la figura de un artista que, al igual que sus célebres antepasados, había logrado hacer de su actividad una auténtica profesión espiritual, que había conseguido domeñar, a costas de una ardua disciplina vital, la anarquía del sentimiento manteniendo su vida tanto a salvo de la bohemia propia de otros literatos como de la vulgaridad de lo cotidiano y su filisteísmo mezquino. Gustav von Aschenbach era, de hecho, un maestro para la juventud alemana, el modelo de una vida formalmente perfecta y de una obra importante sostenida por el ritmo de la disciplina vital. Sin embargo, dicho personaje era también, en algún sentido, Gustav Mahler y esto introducía ya algunos problemas en lo que respecta a la legitimidad de la caracterización anterior. No sólo porque en Mahler se anunciarían los primeros signos de la profunda crisis que asolará a la tradición musical, sino porque, si creemos en los relatos, su modo de vida burgués se asemejaba más a una máscara nihilista que a una vida realmente formada por la labor ético-artesanal. Y así es como, desde las primeras páginas de *Muerte en Venecia*, Thomas Mann no escatima irónicos comentarios referidos a la dudosa legitimidad del heroísmo del afamado escritor⁸. Descontando sus observaciones acerca del carácter teatral de las reglas que ordenaban el trabajo cotidiano de

⁸ Mann, T. *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003, “había aprendido, desde su escritorio, a representar el papel de hombre importante, a administrar su fama, a ser amable y expresivo en su correspondencia” Ibid. p.24. “su palabra predilecta era, sin embargo, resistir, y en su novela sobre Federico el Grande no veía sino la glorificación de esa divisa que, a su entender, condensaba la virtud del que padece por su actividad” Ibid. p. 25



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

von Aschenbach, el siguiente es quizás uno de los pasajes que más claramente anticipan la futura caída del severo burgués:

Al observar todos estos destinos, y tanto otros de similar catadura, era lícito cuestionar la existencia de un heroísmo que no fuera el de la debilidad. De todas formas, ¿qué heroísmo podría adecuarse mejor que éste a nuestro tiempo? Gustav Aschenbach era el poeta de todos los que trabajan al borde de la extenuación, curvados bajo una excesiva carga, exhausto, pero aún erguidos; de todos esos moralistas del esfuerzo que, endeble de constitución y escasos de medios, logran al menos por un tiempo, producir cierta impresión de grandeza a fuerza de administrarse sabiamente y someter su voluntad a una especie de éxtasis. Numéricamente importantes, son los héroes de nuestro tiempo.⁹

El desarrollo de la novela acabará mostrando la irrealidad y la falta de valores éticos de la disciplina vital de Gustav Aschenbach. Más aún, ella revelará que no es posible distinguir entre la severidad de la conducta originaria de Aschenbach y su posterior abandono. La aspiración de éste a la perfección formal no era en absoluto el producto de un sentimiento ético, no se hallaba en ningún sentido determinada por la necesidad subjetiva de configurar éticamente la vida. Ella se asentaba, más bien, sobre la base de la completa negación de la vida y se asemejaba, mucho más a la consagración de la vida en beneficio de la obra, del artista bohemio, que al ideal clásico y humanista de una vida formada. En este sentido, “El milagro de la ingenuidad renacida”, del que se vanagloriaba al comienzo el protagonista, no suponía el heroico triunfo sobre el enfermizo anhelo, propio de un mundo sentimental, sino más bien la absoluta estetización de una realidad que ya no se podía, o ya no se dejase, configurar éticamente. Mann hace que el propio Aschenbach se pregunte, si tal vocación por la forma:

⁹ Ibíd. p. 27.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

(...) ¿no supone a su vez una simplificación, la reducción del mundo y del alma a un estado de candor ético y también, por consiguiente, un reafirmarse en dirección al mal, a lo prohibido y moralmente inadmisibles? Y ¿no tiene dos caras la forma? ¿No es moral e inmoral al mismo tiempo? ¿Moral en cuanto resultado y expresión de cierta disciplina pero inmoral –e incluso antimoral– en la medida en que por naturaleza implica una indiferencia ética y aspira esencialmente a sojuzgar la moral bajo su altivo e ilimitado cetro?¹⁰

Pero la forma y la ingenuidad, Fedro, conducen a la embriaguez y al deseo, pueden inducir a un hombre noble a cometer las peores atrocidades en el ámbito sentimental –atrocidades que su propia seriedad, siempre hermosa, condena por infames–; llevan, también ellas, al abismo. Nosotros los poetas, digo, nos arrastran hacia él, dado que no podemos enaltecernos, sino solamente entregarnos al vicio¹¹

Por esto mismo, Gustav Aschenbach no decepciona a sus antepasados, como en un principio indulgentemente se figura, recién lo hará en el momento su caída¹². Es un burgués descarriado desde el instante mismo en que ha ofrendado su vida al arte. Como en un sin número de obras de T. Mann, la oposición aparentemente externa, la contraposición entre formas de vida antagónicas, se resuelve en el descubrimiento de una dualidad que es constitutiva de cada uno de los personajes. Así como Aschenbach es idéntico al anárquico artista bohemio, la vida de Thomas Buddenbroock se opone a la de su licencioso hermano en la misma medida en que resulta indistinguible. Se plantea así una interesante dialéctica, que no es ya formativa, entre los principios en disputa.

Puesto que, desde que el ideal formativo burgués se revela vacío y meramente teatral –cuestión esta que es llevada a extremos alarmantes en *Alteza Real*, cuando el príncipe

¹⁰ Ibid. pp. 29 – 30.

¹¹ Ibid. p. 113.

¹² “¿Qué hubieran dicho de su vida toda, que se había ido apartando de la de ellos hasta la degeneración; de esa vida ofrendada al arte, de esa vida que él mismo, fiel al espíritu burgués de sus padres, había, en otro tiempo, hecho objeto de sarcasmos juveniles, y que en el fondo había sido tan similar a la de ellos?... Una vida basada en el autodominio y en la obstinación, una vida ardua, hecha de perseverancia y abstenciones, transformada por él en símbolo de un heroísmo refinado y tempestivo, bien podía ser calificada de viril y valerosa; y el Eros que se había posesionado de él le empezó a parecer, en cierto modo, particularmente idóneo y afecto a semejante género de vida” Ibid., p. 91.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Alberto se compara a sí mismo con el comportamiento de un loco que creía que los trenes se ponían en marcha cuando él les daba la señal de partida: “Fimmel Gottlieb se figura que el tren se pone en marcha con un gesto suyo. Eso mismo me ocurre a mí, y el que yo dé la señal, no es más que un teatro de monos”¹³ –, la fidelidad al mismo resulta ser idéntica a la enfermiza y pecaminosa simpatía con aquello que ha sido consagrado ya a la muerte. Pero si lo progresivo se resuelve en cierto arcaísmo, en la disoluta vida del sentimiento, en la recaída en la indistinción originaria que se torna posible para Aschenbach después del sueño con “el dios extranjero” o a Thomas *Buddenbrook*, tras la lectura de Schopenhauer, la misma no dejaba de tener, por ello, un carácter liberador. Así este último, una vez que tuvo en sus manos *El mundo como voluntad y representación*:

(...) sentía todo su ser magnificado de una manera inmensa, poseído por una embriaguez oscura y difícil, sus sentidos rodeados de niebla y plenamente encantados por algo indeciblemente nuevo, sugestivo y prometedor que le hacía pensar en su primer deseo amoroso, abierto a la esperanza.¹⁴

En términos abstractos, se podría decir que las obras de Mann ilustran esa perversa dialéctica que torna comprensible la caída estrepitosa y sin resistencia alguna de los hombres frente a aquello que en principio rechazaban. La caducidad de los ideales burgueses, manifiesta en la trágica tensión existente entre la obra y la vida, adquiere así una dimensión política que resultará quizás más evidente en *Mario y el Mago*. Allí se caracteriza la derrota y el final sometimiento a la hipnosis en los siguientes términos:

(...) en el supuesto de que haya entendido yo bien el proceso, este señor cayó víctima de la negatividad de su posición en la lucha. En verdad que no es posible que el alma viva a fuerza sólo de no querer; no querer algo y no querer ya nada más, es decir, hacer,

¹³ Mann, T. *Alteza real*, Buenos Aires, Nueva, 1749, p. 239.

¹⁴ Mann, T. *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003, p. 89.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

sin embargo, lo obligado, son cosas quizás demasiado próximas como para que la idea de libertad no se esfume entretanto.¹⁵

No obstante la claridad de estas expresiones, tal vez sea necesario, en el caso de Mann, observar el modo en que la experiencia de la cosificación de principios de siglo, o mejor dicho, la disolución de la idea de experiencia, se hace presente también en los aspectos formales de su obra. Las obras de Mann narran hechos que suceden, generalmente, más allá del ámbito de la vida cotidiana. *Muerte en Venecia*, concretamente, se desarrolla en el marco de unas vacaciones. Sin embargo, esto no resulta determinante pues también la novela de Goethe suponía un distanciamiento con respecto a la vida. No obstante, lo que en esta última interrumpía el curso normal de la existencia era una serie de aventuras. En *Muerte en Venecia* realmente no sucede nada o, mejor dicho, lo que se produce es la decadencia, pero ella no es el resultado de una serie de experiencias, sino la otra cara de la severa disciplina del protagonista. Si el desarrollo temporal articulaba la búsqueda de una totalidad plena en el caso de Meister, la escritura de Mann halla su mayor desafío a la hora de acompañar la propia atemporalidad en la que viven los personajes tanto en los momentos en que, mecánicamente dan al tren la señal de partida, como en aquellos en los que hacen uso de esa medida higiénica que son las vacaciones.

Bibliografía

- Adorno, T. *Notas musicales*, Akal, Madrid, 2003.
Lukács, G. *Teoría de la Novela*, México, Grijalbo, 1985.
Mann, T. *Alteza real*, Buenos Aires, Nueva, 1949.
----- *Consideraciones de un impolítico*, Barcelona, Grijalbo, 1978.
----- *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003,

¹⁵ Mann, T. “Mario y el Mago”, en *La muerte en Venecia*, La Nación, Buenos Aires, 2003, p. 139.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Schiller, F. „Vorrede zur Braut von Messina“, en *Schillers sämtliche werke in zwölf Bänden*, Stuttgar, Cotta, 1838, Tomo 5.

----- *Sämtliche Werke*, München, Hauser, 1987, vol. 5.

Schlegel, F. „Über Goethes Meister“, en *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück*, Berlin, 1798, p. 174.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

El absoluto fragmentario

Reseña: Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugati. Edit. Eterna Cadencia, Buenos Aires: 2012, 541 pp.

El pensamiento romántico, en particular, el originado alrededor de Friedrich Schlegel y el círculo de Jena, continúa revelando su actualidad a través de estudios que le permiten vincularse con corrientes del pensamiento contemporáneo. *El absoluto literario* de Jean Luc-Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe no parece ser una excepción. El libro, aparte de la Obertura, la Clausura y un conveniente Glosario de conceptos, se divide en las categorías que los autores juzgan como introductorias para acceder al romanticismo: *el fragmento, la idea, el poema y la crítica*. Cada una de estas secciones se compone de un ensayo explicativo-expositivo de Nancy y Lacoue-Labarthe aludiendo a los tópicos de los textos de los románticos de Jena, quienes son traducidos directamente desde el alemán por Laura Carugati y Cecilia González. Al respecto, las traductoras informan sobre sus decisiones y aclaraciones en distintas notas que acompañan al texto. También, debemos poner de relieve la traducción al español de los *Fragmentos del Athenäum* tanto por su importancia para el conocimiento del romanticismo temprano como por las dificultades de hallar ediciones castellanas¹. Además, cabe acentuar que, aunque las características del romanticismo analizadas por Nancy y Lacoue-Labarthe se condensan en el proyecto estético-filosófico de Friedrich Schlegel, también logran informar otras consideraciones como las de Novalis, August

¹ Existen, hasta donde conocemos al menos, dos traducciones al español de los *Fragmentos del Athenäum*. Una del año 2008 de Pere Pajeroles en Schlegel F.: *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, Marbot Ediciones, Barcelona. 2009. Pág. 57-191; y otra de Breno Onetto en Portales, G. /Onetto, B. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Edición bilingüe. Palinodia, Santiago de Chile. 2005. Pág 25-225.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Schlegel y el joven Schelling. Si bien el texto fue publicado originalmente en 1978, su traducción al castellano recién comienza a recorrer los estantes de las librerías. A pesar de la lejanía con su publicación original en francés y el contexto histórico que lo produjo, *El absoluto literario* constituye uno de los aportes actuales más significativos de recuperar las prolongaciones de la época moderna que aún hoy siguen vigentes. No ha perdido valor si tenemos en cuenta las recientes investigaciones tanto en los cruces entre filosofía y literatura, como asimismo, en la recuperación filosófica de los motivos estéticos y artísticos que desarrollaron los románticos. La indagación sobre el romanticismo persigue aquí la motivación de un interés por aquello “que no cesa de denegar nuestro tiempo (...) identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra modernidad”².

La preocupación de los autores en este libro está centrada en encontrar la forma de reflexión propiamente romántica de la literatura, o lo que ellos denominan como “literatura al cuadrado”³. En líneas generales, la cuestión específica que orienta el trabajo es la relación entre literatura y filosofía, aunque estos términos se deban tomar de manera transitoria. Según Philip Barnard y Cheryl Lester⁴, traductores y presentadores del libro al inglés en 1988, los autores franceses presumen una comprensión post-heideggeriana de la filosofía del romanticismo, por lo cual, su inquietud por la “literatura” es heredera de los supuestos filosóficos y estéticos que rigen la comprensión de Heidegger del arte y la literatura en la filosofía clásica y moderna. En este sentido, *El absoluto literario* - categoría que no conforma a los autores para describir el fenómeno de la emergencia de la literatura - considera al romanticismo como teoría (“romanticismo teórico”) dado que inaugura al proyecto teórico de la literatura. En diversos pasajes se puede advertir la distancia establecida con aquellas investigaciones del romanticismo que pretenden precisarlo y determinarlo. A contramano de

² Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugati. Edit. Eterna Cadencia, Bs. As. 2012. Pág.40.

³ *Ibíd.*, pág. 39.

⁴ Barnard, P. & Lester, C.: “Translates' Introduce: The Presentation of Romantic Literature” en Lacoue-Labarthe P. y Nancy J-L.: *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, traducción Philip Barnard & Cheryl Lester, SUNY Press, Albany, NY. 1988, Pp. vii-xxiii.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

esas observaciones, el romanticismo es entendido esencialmente como una teoría, pero dicha teoría constituye la teoría de su propia producción. El período histórico de estudio comprendido por *El absoluto literario* se extiende desde 1797 hasta 1804 siguiendo el itinerario de la producción del joven Friedrich Schlegel a fin de restablecer el camino conceptual del romanticismo. No obstante, cabe aclarar que no es un estudio histórico, ni una genealogía de las características de este movimiento estético-filosófico. De hecho, impugnan los estudios históricos del romanticismo que pretenden establecer antecesores. No existe la posibilidad de encontrar antecedentes previos al movimiento romántico, “sobre todo en ese campo que el siglo XVIII habrá instaurado bajo el nombre de estética”⁵.

A juicio de Rodolphe Gasché⁶ el entrelazamiento llevado a cabo por Kant entre la filosofía y el arte en la *Crítica del Juicio* por medio de la categoría de lo bello es un legado kantiano que *El absoluto literario* sugiere pero no consigue desarrollar. Sin embargo, debemos reconocer que lo más original y destacado del presente estudio, frente a otras investigaciones en castellano sobre el romanticismo es haber registrado en el romanticismo una posición nueva en el contexto de la filosofía alemana del Siglo XVIII. De este modo, el lector no tropezará con la distintiva explicación del romanticismo como mera aplicación estética de las categorías fichteanas o idealistas, sino con un conjunto de análisis que buscan reintegrar en “lo romántico” elementos cardinales para pensar la modernidad, el sujeto y la filosofía. A pesar de la observación de Gasché, la herencia kantiana en categorías como el sujeto, el fragmento y la crítica son ineludibles. Un examen cuidadoso puede tomar nota del esfuerzo por relacionar la noción romántica de la idea con la teoría de la idea de Kant. Los autores sostienen en su análisis de qué modo el carácter fragmentario o “exigencia fragmentaria”, no puede entenderse sin la sistematización (Sistema) y totalidad (Absoluto). Al enfatizar el momento teórico de la literatura, el género del fragmento (medio de expresión

⁵ Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugati. Edit. Eterna Cadencia, Bs. As. 2012. Pp.60.

⁶ Gasché, R.: “Foreword. Ideality in Fragmentation” en Schlegel F. (1991), *Philosophical Fragments*. Traducción de Peter Firchow. University of Minnesota Press Minneapolis, London. 1991, Pág. vii- xxxii.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

privilegiado del romanticismo, aunque no propio, ni original, pues Nancy y Lacoue-Labarthe reconocen una deuda con la tradición francesa desde Chamfort hasta Diderot) no abandona la posición sistemática de la teoría, ni mucho menos su pretensión metódica de exposición. A fin de describir la convivencia entre lo fragmentario y lo sistemático señalan que su vínculo es de co-presencia⁷. Tal relación podemos hallarla ya en los propios fragmentos de Schlegel cuando describe los conceptos de obra de arte, poesía e ironía como una co-presentación. La fuerza de presentación de la poesía trascendental es, antes que una causa sustancial, fundamental y originaria, una co-presentación reflexiva de aquello que la produce. La poesía para Schlegel debe ser trascendental y esto significa pensar que la reflexión no es un camino hacia un fundamento seguro. Por el contrario, alude a tener en cuenta el proceso irónico de la reflexión, donde todo momento supone el cambio entre creación y destrucción, establecimiento y disolución como condición permanente. El proceso reflexivo concede que la subjetividad irónica refiera a una reflexión estética que produce y disuelve, pero, a su vez, ella no puede ser producto de *un* sujeto. Tal consideración ubica a Schlegel en el comienzo de una tradición que se desmarca de la clásica Teoría del Sujeto tan cuestionada por el posmodernismo y la crítica a la metafísica moderna. El texto de Nancy y Lacoue-Labarthe subraya en distintos pasajes, ya sea en relación al fragmento, a la crítica o al sujeto, esa doble actividad a la que se ve sometida la ironía. No es casual que un argumento de esta naturaleza haya sido bien recibido en los años '80 en los ámbitos de la crítica literaria angloamericana donde predominaban los análisis deconstructivistas.

Por otra parte, es necesario destacar que el libro marca una distancia respecto de otras publicaciones que en Francia fueron orientadoras sobre el romanticismo, por ejemplo, *El*

⁷ En el Fragmento de Athenäum N° 116 la poesía romántica tiene la posibilidad de ser co-presentada con su producente, dado que puede (...) *flotar* en el medio entre lo presentado y lo presentante, libre de todo interés real e ideal, sobre las alas de la reflexión poética, puede potenciar siempre esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos (...) El género poético romántico está aún en devenir. En efecto, su auténtica esencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente” En Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura S. Carugati. Edit. Eterna Cadencia, Bs. As. 2012. Pág. 147-148.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

sueño y el alma romántica de Albert Beguin. De algún modo, la preocupación por profundizar aún más las concepciones de sujeto, reflexión y auto-producción como un proceso interminable, hace de este ensayo algo más que una divulgación sobre el romanticismo. Sus autores no coinciden con reducir el romanticismo a una corriente estética que celebra el triunfo de la irracionalidad o a una ontología del inconsciente que subyace al espíritu. Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe indagan, en cambio, conceptos como la *crítica* y la *ironía* con la intención de dar cuenta de una capacidad de reflexión del sujeto. Por lo tanto, no dudan en entender la crítica como una ciencia del criterio y a la ironía como una forma de exposición, presentación y destrucción del sujeto que es inseparable de toda crítica. De allí que la tarea de la crítica se defina como formación del carácter, esto es, presentación de capacidades (producción) para hacer obras y reflexionarlas (destruirlas) por medio de la ironía crítica.

Otro aspecto notable del texto son las consideraciones sobre la literatura. En este contexto, la literatura es entendida como el modo de expresión de un área rigurosamente definida de la investigación filosófica, cuyas implicaciones se extienden hacia los conceptos de fragmento y novela. Al respecto, el título de la obra es revelador dado que la invención de la literatura para los pensadores franceses se programó en la ambivalencia entre fragmentación y absoluto. Este último concepto constituye una preocupación fundamental en el contexto de la filosofía alemana del siglo XVIII. El absoluto no sería otra cosa que el propio fenómeno de la literatura cumpliéndose. Como tal, la literatura viene a colmar fragmentariamente el absoluto de la producción, es decir, lo que se entiende por *Poiesie* [producción]. Por eso, sostienen, “hay que reconocer en el pensamiento romántico no solo el absoluto de la literatura, sino la literatura en tanto absoluto. El romanticismo es la inauguración del absoluto literario”⁸. En esta dirección, el estudio reúne no sólo las consideraciones heideggerianas antes indicadas, sino también la concepción benjaminiana de la crítica de arte romántica, el concepto de *Obra, autor, sujeto y literatura* de Blanchot y las

⁸ Ibídem, pág.34.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

inquietudes propias de los autores franceses sobre el fragmento y la crítica como elementos constitutivos de la época que aún sobreviven.

En consecuencia, la trascendencia de *El absoluto literario* es haber percibido que el romanticismo de Jena es comprensible sólo sobre una base filosófica. El lector no puede dejar de prestar atención que en el proyecto de los fragmentos ese concepto queda claramente opuesto a las apropiaciones exclusivamente literarias. En los fragmentos del romanticismo radica el punto en el cual el fragmento (el género fragmentario) se convierte en una concepción filosófica que se extenderá hasta la escritura de Maurice Blanchot y gran parte del pensamiento contemporáneo del siglo XX. Se puede constatar que la hipótesis de estas páginas, como reconocen los autores, consiste en identificar en la *obstinación fragmentaria* la representación de “un paso dado en dirección de esa juntura enigmática en la que, en el lugar mismo de la interminable (si no imposible) autoconcepción del Sujeto, lo literario y lo filosófico no cesan a pesar de todo de formar un sistema”⁹. En definitiva, resulta interesante recobrar la dedicación que los ensayos de los pensadores franceses le consagran al punto de vista filosófico, a los efectos de una profundización del concepto de *fragmento*. Lacoue-Labarthe y Nancy dejan claro que el estudio del romanticismo y de su teoría de la literatura es, necesariamente, parte de una ampliación de los supuestos que rigen las corrientes literarias-críticas y teórico-prácticas de los modelos literarios contemporáneos. Para estudiar el romanticismo, entonces, a la luz de la presente investigación, se necesitaría indagar los motivos y la elaboración inicial de “nuestras” preocupaciones filosóficas.

Naím Garnica
CONICET
naim_garnica@hotmail.com

⁹ Ibídem, pág. 232.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Normas para los Autores

La presentación de un trabajo en *Rigel* implica:

Que no ha sido publicado antes ni paralelamente en ningún otro medio escrito, ni ha sido puesto en consideración en otra publicación.

La editorial de la revista se compromete a entregar un dictamen sobre la evaluación del trabajo recibido antes del término de tres meses.

Que todos y cada uno de los trabajos presentados a publicación serán revisados y evaluados por un sistema de arbitraje doble ciego: dos pares académicos en el área disciplinar correspondiente y por un tercero en el caso de empate. Todos los evaluadores son ajenos a la Revista *Rigel*.

Los trabajos pueden ser rechazados, aceptados o aceptados con modificaciones. Todos los trabajos que deban realizar modificaciones de contenido serán revisados.

La Revista *Rigel* se reserva el derecho de hacer modificaciones formales a los trabajos aprobados para su publicación con la sola finalidad de homogeneizar el formato del número de la revista.

La preparación de los trabajos:

La Revista *Rigel* recibe trabajos preferentemente en español pero también acepta trabajos en francés, portugués, italiano e inglés. Todos los trabajos deben presentarse en formato Word y enviados de modo adjunto por e-mail a la dirección: revistarigel@hotmail.com de acuerdo con los siguientes requisitos formales según las siguientes categorías:

Artículos y Traducciones:

Número de páginas: un máximo de 30 páginas y un mínimo de 12, incluyendo las notas a pie de página y la bibliografía.

Características de la página: tamaño A4, márgenes superior e inferior de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Tipo, tamaño y espaciado de la letra: fuente *Times New Roman*, 12 puntos y espaciado de 1,5 a lo largo del cuerpo del texto. En el caso de las citas que excedan las 50 palabras deberán centrarse separadas del texto, con un interlineado sencillo en 11 puntos. El interlineado anterior y posterior a la cita debe ser de 1,5.

Modo de citar y organizar la bibliografía: el manuscrito debe seguir las normas APA (nombre, año: número de página, ej: Eagleton, 2006:68) en el caso de los artículos. En el caso de las traducciones se deben respetar las formas de citación del original. La bibliografía debe ubicarse al final del artículo en orden alfabético de la siguiente manera:

Libros completos:

Apellido, Nombre/iniciales (comp./ed./dir. si es el caso) (año de la edición utilizada) [año de publicación original]. *Título*, trad. N. Apellido (de ser necesario), ciudad de publicación, país (de ser necesario): editorial.

Capítulos de libro:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del capítulo”, en N. Apellido (comp./ed./dir.) *Título del libro*, lugar: editorial, páginas del capítulo.

Artículos de revistas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, vol., n°, páginas del artículo.

Reseñas:

Apellido, Nombre/inicial (año). Reseña de *Título de la obra reseñada* de N. Apellido, en *Nombre de la revista*, vol., n°, páginas de la reseña.

Tesis sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). *Título de la tesis*, tesis de licenciatura/maestría/doctorado, Facultad, Universidad, Link (si existiese).

Presentación en congreso publicada en actas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título de la ponencia”, en N. Apellido (comp./ed.) *Título de la publicación*, lugar: editorial, páginas de la ponencia.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Presentación en congreso sin publicar:

Apellido, Nombre/ iniciales (año). “Título de la presentación”, ponencia presentada en *Nombre del evento*, lugar de realización, fecha de realización.

Publicaciones y documentos online:

Apellido, Nombre/ iniciales (año). “Título del artículo”, *nombre de la publicación online*, vol., n° (si corresponde), páginas (si corresponde). Disponible en [www.dirección_exacta_donde_se_encuentra](#) (última consulta: dd/mm/aa).

Ó

Apellido, Nombre/ iniciales (año). “Título del documento”, disponible en [www.dirección_exacta_donde_se_encuentra](#) (última consulta: dd/mm/aa).

La página de inicio del trabajo presentado debe seguir el siguiente orden: el título del artículo centrado en negrita, el autor o autores, su filiación académica, los agradecimientos (si corresponden) y el e-mail del autor. Además, se debe especificar si el autor es estudiante de grado, posgrado, becario, docente o investigador. En caso de las traducciones se deben agregar los datos no sólo del autor del artículo, sino además los de el/los traductores. También, se debe indicar los datos de la edición original empleados para la traducción,

Las notas van a pie de página y numeradas por numerales arábigos y en fuente *Times New Roman* 11 puntos y espaciado simple. En el caso que la traducción incluya notas al final se debe respetar el original.

Los números de llamada a las notas de pie de página deben ser puestos después de todo signo de puntuación (por ejemplo, es correcto escribir: “(...) como dice Platón”.¹ y no: “(...) como dice Platón¹.”)

El trabajo debe contar con un resumen tanto en inglés como en español y en el idioma original del artículo. El título de la colaboración también debe estar en inglés, español y el idioma de origen. Los resúmenes no deben superar las 130 palabras y una lista de 3 a 5 palabras claves no mencionadas en el título. También deberán estar en inglés, español y el idioma de origen.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

No se aceptarán originales incompletos o que no cumplan con todos estos requisitos.

Reseñas:

La preparación de reseñas de libros:

Deben seguirse los mismos criterios formales descritos arriba, pero se limitan sus números de páginas según la siguiente clasificación.

Reseñas cortas: máximo 3 páginas y mínimo 2. Deben hacer una alusión general al contenido del libro. Su carácter será descriptivo e informativo.

Reseñas largas: máximo 8 y mínimo 6. En este caso el autor debe llevar a cabo una nota crítica de la obra. Se permite la inclusión de subtítulos. Su carácter será descriptivo e informativo pero además deberá incluir una valoración crítica de los contenidos.

Entrevistas y Conferencias:

A instancias de los intereses de *Revista Rigel* se publicarán entrevistas y/o conferencias, de destacados académicos e investigadores que sean relevantes y contribuyan a las discusiones en el campo disciplinar de la filosofía, el arte y la estética. Tendrán una extensión mínima de 3.000 y una máxima de 6.000 palabras. Deberán cumplir las pautas formales arriba indicadas.

- **Contactos**

- **Revista Rigel:** revistarigel@hotmail.com
- **Director:** naim_garnica@hotmail.com
- **Editor Responsable:** horaciotarragona@hotmail.com