

Lucinde y la figuración del límite: el antifundacionalismo kantiano del romanticismo alemán

Antonio Castillo Ávila

Universidad Autónoma de Madrid.  

<https://dx.doi.org/10.5209/kant.100722>

Recibido: 01-03-2025 • Aceptado: 09-04-2025

Resumen: Este artículo se propone explorar, a partir de la lectura de la novela *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, la específica posición filosófica del romanticismo temprano alemán en relación con las controversias epistemológicas, éticas y metafísicas derivadas del criticismo kantiano. En el contexto de la primera generación de lectores de las tres críticas de Kant, en el que se prodigaron todo tipo de esfuerzos por salvar el “abismo infranqueable” entre naturaleza y libertad o esfera sensible y suprasensible (tales como el “salto mortale” de Jacobi, el “acto de conciencia” de Reinhold o el “autoponerse” del Yo de Fichte), el romanticismo schlegeliano supone la conservación intransigente de la visibilidad misma de ese abismo. A través de un análisis de las particularidades compositivas de la escritura de *Lucinde*, este artículo propone que es a través de la *Darstellung* poética (irónico-alegoría) de la conciencia idealista como el *Fruhromantik* se hace verdaderamente cargo de la radicalidad filosófica de Kant.

Palabras clave: Schlegel, Lucinde, antifundacionalismo, romanticismo.

Lucinde and the figuration of the limit: the Kantian anti-foundationalism of German Romanticism

Abstract: This article sets out to explore, on the basis of a reading of Friedrich Schlegel's novel *Lucinde*, the specific philosophical position of early German Romanticism in relation to the epistemological, ethical and metaphysical controversies arising from Kantian criticism. In the context of the first generation of readers of Kant's three critiques, in which all sorts of efforts were lavished on bridging the "impassable gulf" between nature and freedom or sensible and suprasensible sphere (such as Jacobi's "salto mortale," Reinhold's "act of consciousness," or Fichte's "self-positioning" of the I), Schlegelian romanticism entails the uncompromising preservation of the very visibility of that gulf. Through an analysis of the compositional particularities of *Lucinde*'s writing, this article proposes that it is through the poetic (ironic-allegorical) *Darstellung* of idealistic consciousness that *Fruhromantik* truly takes on Kant's philosophical radicality.

Keywords: Schlegel, *Lucinde*, anti-fundamentalism, romanticism.

Summary: 1. Introducción. 2. *Lucinde* y sus críticos. 3. *Lucinde* y el límite. 4. *Amor interruptus* y la parábasis permanente. 5. Unidad, androginia y el sueño de lo cualitativo. 6. Lo inmediato lingüístico. 7. Símbolo y alegoría. 8. "Los años de aprendizaje de la masculinidad". 9. *Lucinde* antifundamentalista y las modalidades de la ironía: a modo de conclusiones. 10. Referencias.

Cómo citar: Castillo Ávila A. (2025) *Lucinde y la figuración del límite: el antifundacionalismo kantiano del romanticismo alemán*. *Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy*, 21, pp. 77-92.

“¿Cómo puede pretenderse escribir aquello que apenas está permitido pronunciar, aquello que sólo debería sentirse?”
Schlegel, *Lucinde*

“La obra, por lo demás, no se puede leer entera, debido a las náuseas que provoca su palabrerío vacío”.
Schiller a Goethe, sobre *Lucinde*

1. Introducción

La primera página a la que el lector se enfrenta al tratar de abordar la breve novela *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, le introduce de forma abrupta en una particular dinámica textual en la cual se verá obligado a permanecer, al menos, durante el resto de su contacto con la obra. El breve pero denso prólogo de solamente una página que encabeza el texto comienza así:

Con una sonrisa enternecedora, Petrarca abre y preside la colección de sus eternos romances. Cortés y galante, el astuto Boccaccio se dirige a las damas al comienzo y al final de su espléndido libro. E incluso el gran Cervantes, amable y lleno de sutil ingenio aún en la ancianidad y la agonía, adorna el colorido y vivaz espectáculo de sus obras con el precioso tapete de un prólogo, que es por sí mismo un hermoso cuadro romántico. (Schlegel 2007, p. 3)

El prólogo propio toma la forma de un movimiento remisivo que conduce a otros tantos pertenecientes a autores y obras que ocupan el problemático lugar de la modelidad en la poética de la “nueva literatura” que por los años de la redacción de *Lucinde* [1798] Friedrich Schlegel y los suyos preconizaban en la revista *Athenaeum*.¹ En las líneas siguientes esta remisión tomará la forma de una *captatio benevolentiae* a través de la declaración de la incapacidad para reproducir prólogos tan ingeniosos, tiernos o bellos como los de los autores citados: “Pero ¿qué puede dar mi espíritu a su hijo, que, semejante a él, es tan pobre en poesía como rico es en amor?” (Schlegel 2007, p. 3). El tono irónico de todas estas líneas citadas señala la naturaleza preteritiva del paratexto que estamos leyendo: el lugar del prólogo lo ocupa la textualización de la conciencia de la necesidad o el deseo del mismo, junto con la declaración de la imposibilidad de componerlo. Unas líneas más adelante, el prólogo continúa presentando dos imágenes que marcan la vaciedad sustantiva de lo que leemos: la descripción de unas volutas vegetales y de un cisne orgulloso que canta de forma gratuita e innecesaria, dos frontispicios emblemáticos referentes al propio prólogo en marcha.

Lo que comienza siendo una especie de meta-prólogo con referencias a algunas instancias de autoridad, se desvela pronto como un anti-prólogo, una carcasa vacía y autorreferencial. El recurso de la *mise en abyme*, a través del cual el contenido de un discurso se nos revela de hecho como una presentación traslática –símbólico-alegórica– de su propia forma, ocupa el espacio tétnico de lo que debería decirse. El lugar del prólogo lo ocupa una artefacto metafórico-reflexivo de sí mismo que registra su falta de presencia inocente y en primera instancia.

Lo que nos interesa aquí de todo esto, para empezar, es constatar que *Lucinde* comienza con un movimiento de envoltura o cerrazón sobre sí misma que genera una escisión referencial al colocar explícitamente cualquier contenido del propio discurso al otro lado del borde infranqueable de un lenguaje que existe para presentarse a sí mismo.² La novela comienza con un paso en falso o una desincronía manifiesta, un latido extrasistólico que descuadra y desencaja su lenguaje desde la primera página. El prólogo escamotea una autoidentidad textual que no volverá a ser encontrada; abre –o señala la existencia de– una distancia que no se cerrará. De hecho, como veremos, el discurso que conforma *Lucinde* es el lenguaje que emana de esa dislocación abierta, de esa desincronía, es la enunciación constante de esa ausencia de identidad: se trata del lenguaje de su propio vacío y de su imposibilidad. A través del desencaje textual que el prólogo nos presenta, el texto se convertirá en la exposición constante de una serie de frustraciones de diferentes formas de presencias y autoidentidades (imposibilidad de la consumación amorosa, imposibilidad de la amistad plena, imposibilidad del conocimiento de la naturaleza).

El vértigo que la lectura detallada de únicamente la página inicial de la obra puede generar en el lector pone en contexto el malestar físico que Schiller dice sentir al leerla, recogiendo la cita que hemos utilizado a modo de exergo. Será el propio Schlegel, por si fuera poco, el que se sume a las afirmaciones del carácter vacío, desquiciado y desquiciante de su novela. Al lector se le roba igualmente la posición de la estabilidad de la crítica cuando Schlegel, en *Sobre la incomprensibilidad*,³ abrace la opacidad última de su texto como una de las claves, irónica y paradójicamente, de su comprensión. Así, pues: “¿Qué dioses nos salvarán de todas estas ironías?” (Schlegel 2009, p. 232).

¹ Para el lugar y la función de Petrarca, Boccacio y Cervantes, entre otros autores, en la autoconciencia poética, filosófica e histórica de los primeros románticos de Jena ver por ejemplo los Cuadernos literarios de Friedrich Schlegel, recientemente editados en español, en especial los fragmentos 1260 a 1557 (Schlegel 2021).

² Como apuntara Lucien Dällenbach en su estudio sobre el relato especular, la *myse en abyme*, como principio constructivo de una cierta tradición novelística moderna, genera una “nostalgia de lo exterior” (Dällenbach 1991, p.109) que permea el texto “con intensidad variable”. Efectivamente, la noción de la nostalgia, no sólo como elemento temático sino como estructura y motor de productibilidad textual en *Lucinde*, nos ocupará más abajo.

³ Este texto, publicado en el último número de la revista *Athenaeum* en 1800, supone una respuesta a las críticas de oscuridad e incomprensibilidad vertidas sobre la revista y su novela *Lucinde*.

Comenzar a leer *Lucinde* desde estas coordenadas nos dispone de forma propicia hacia una valoración apropiada de la aportación específica del lenguaje literario-poético de Schlegel y del *Friuromantik* en los debates del idealismo kantiano y postkantiano. Los recursos distintivamente poetológicos mediante los que Schlegel sustrae la identidad del propio texto que comienza no constituyen un mero ejercicio lúdico o un error estético, sino uno de los testimonios más claros y tempranos en los que la modernidad se hace cargo de la autoconciencia de algunas de sus propias aporías filosóficas, y en las que el discurso filosófico hace uso de las convenciones retórico-poéticas para la gestación del “espacio literario” como lugar en el que abordarlas. Lo que en cierta manera trataremos de discutir en las páginas que siguen es en qué medida la crisis kantiana, en lo que tiene de lúcida y claustrofóbica cerrazón del sujeto sobre sus propias condiciones de posibilidad epistemológicas, encuentra un particular desarrollo en el discurso literario temprano-romántico, no como complemento estético, sino como una de sus más brillantes y radicales profundizaciones.

2. *Lucinde* y sus críticos

La historia de la recepción de *Lucinde* está caracterizada por la incomprendición. Obra menor⁴ y formalmente desconcertante, las reacciones de las primeras generaciones de lectores de la novela oscilan entre el silencio y el desprecio. Heine, en su historia de *La escuela romántica* (2016) [1833], hace una breve síntesis de las opiniones que *Lucinde* despertó al caracterizarla de “engendro” y celebrar que la novela “fuera condenada por todos y hoy [esté] relegada al olvido” (Heine 2016, p.203). La crítica más recurrente de la obra tiende a denunciar su deformidad estética⁵ y a señalar la dificultad de asimilación de la misma a un registro genérico determinado y canónico. La composición heterogénea de los diferentes capítulos de *Lucinde* (epístolas, fragmentos diarísticos, diálogos dramatizados, descripciones de escenas mitológicas y sueños, relatos en tercera persona, textos reflexivos ensayísticos...) hacían difícil situar al texto en el paradigma hermenéutico de la naciente novela moderna, incluso cuando esta incluía un razonable horizonte de expectativas que entendía y hasta esperaba de este registro genérico un carácter heterogéneo y realizado a base de la acumulación de materiales narrativos y poéticos diversos.⁶ El motivo inicial del rechazo de *Lucinde* sobre el trasfondo de la flexibilidad formal de la novela es rápidamente comprensible cuando atendemos a las críticas comparativas que los primeros lectores del texto de Schlegel hicieron de este en relación con el modelo de mayor prestigio del subgénero novelístico particular con el que dialoga: la novela de formación o *Bildungsroman* de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (2000) [1795]. Fue el propio Schlegel el que se encargó, unos años antes de la redacción de *Lucinde*, de articular la lectura canónica de la novela de Goethe, registrando lo que de admirable y ejemplar existía en ella para el público lector de la Alemania de finales del siglo XVIII. En *Sobre el Meister de Gothe*, publicado en Athenaeum en 1798⁷, Schlegel se encarga de señalar, entre otras cuestiones, que el verdadero hallazgo de la novela de formación goethiana reside en el sentido de unidad orgánica móvil y progresiva de la identidad del héroe construida a través de la fragmentariedad y dispersión de los episodios de su vida, de modo que “nuestras acostumbradas expectativas de unidad y de coherencia se ven decepcionadas por esta novela con la misma frecuencia con que las satisface” (Schlegel 2007, p. 20). El héroe goethiano funcionaba, en este contexto, como el agente del proceso que va otorgando coherencia y asimilación a un mundo disperso y disgregado: el proceso de formación de Wilhem Meister sería una estructura dinámica en la cual las partes entran en relación orgánica con un todo. En contraposición con este ideal textual dialéctico, es instructivo leer con mayor extensión la opinión que *Lucinde* merecía de Schiller, en correspondencia con el propio Goethe, el 19 de julio de 1799:

Hace algunas horas mareé tanto la cabeza con la *Lucinde* de Schlegel que todavía me repercute. Por lo extraña que es, debería usted leerla [...]. Aquí se vuelve a encontrar lo eternamente sin forma y lo fragmentario y una conjunción por lo de más curioso, de lo nebuloso y lo característico, tal como Ud. jamás habría esperado que fuera posible. Como él siente cuán mal progresa en lo poético, compuso un ideal de su propio yo a base del amor y de la agudeza. Cree que está reuniendo una infinita calidez amatoria con una agudeza terrible, y una vez que se constituyó así, se lo permite todo e incluso declara a la insolencia su diosa. La obra, por lo demás, no se puede leer entera, debido a las náuseas que provoca su palabrerío vacío. [...] Esta obra es el colmo de la negación moderna de la forma y de la naturaleza; uno cree leer una mezcolanza del *Woldermar*, del *Sternbald* y de una insolente novela francesa. (Goethe, Schiller 2014, pp. 851-852)

Lo que se hace significativo en un primer momento es notar cómo para Schiller, aun situada en el espacio del encuentro entre heterogeneidad de modos textuales propio de la novela y el carácter episódico de la *Bildungsroman*, la novela de Schlegel resultaría intolerable a la lectura debido a su forma a-forme y a

⁴ Si se puede hablar de una obra menor con relación a un escritor que no quiso o pudo componer ninguna obra mayor.

⁵ Crítica a menudo combinada con una denuncia de deformidad moral y su “sensualidad desvergonzada” (Dilthey, en Behler 2005, p. 290). Por otra parte, en la historia de la recepción de *Lucinde*, a menudo estas dos críticas han ido de la mano. En la segunda generación de lectores de la novela, el crítico Rudolf Haym la calificó de ser “un escándalo estético a la vez que un escándalo moral” (citado en Behler 2005, p. 290). El juicio moralista de Dilthey que citábamos arriba quedaba asimismo completado con el apelativo de “pequeño monstruo”.

⁶ Para decirlo en términos de Eagleton, la “forma novela”, desde sus orígenes en el siglo XVII y XVIII, es una suerte de antiforma “que canibaliza otras formas literarias y mezcla sus elementos constituyentes o fragmentos de forma indiscriminada” (Eagleton 2009, p. 9).

⁷ La única traducción al castellano del breve texto de Schlegel existente por el momento se encuentra, junto con un esclarecedor ensayo introductorio, en (Sánchez Meca 2007).

comprometerse con lo “eternamente sin forma y fragmentario”. La novela de Schlegel representaría el colmo de la “negación moderna de la forma y de la naturaleza”: estaríamos frente a una artificiosidad inorgánica que no tendería, como la novela de Goethe, a la (re)unificación del hombre con la naturaleza aun a través de la progresividad fragmentaria, sino a una negación pura de aquella a través de la afirmación arbitraria y absoluta de este.

La clave de la visceral reacción de Schiller se encuentra, por lo demás, en las líneas centrales del extracto. Schlegel, enfrentado a su infructuosidad poética, habría “compuesto un ideal de su propio *yo*” en el que “cree que está reuniendo una infinita calidez amatoria con una agudeza terrible” que escondería verdaderamente un “palabrerío vacío” [hohle Geschwätz]. Si la novela de formación establecida por Goethe utiliza el carácter episódico y fragmentario de su estructura para mostrar la constitución de una individualidad y su relación dialéctica con el mundo, en el carácter episódico y fragmentario de *Lucinde* se escondería un vacío insustancial, la gratuitud de la mezcolanza y la asistematicidad autoengendrada que no remite más que a sí misma. Para Schiller, el contenido fuerte de la novela de formación se ve cortocircuitada en la novela de Schlegel, y el *Yo* se complace únicamente con una serie de juegos narcisistas a través de una estructura que es fragmentaria no por la organicidad a la que apuntan sus partes sino por la arbitrariedad infundada de un *Yo* que “se lo permite todo”.

La vinculación de la heterogeneidad genérica y la fragmentariedad formal de *Lucinde* con la evaluación negativa de la textualización del arbitrio de un *Yo* presuntamente omnipoente nos lleva de la mano, por otra parte, a la tradicional lectura de *Lucinde* en clave filosófica que, inaugurada por Hegel y continuada por Kierkegaard, recorre todo el pensamiento filosófico y literario del siglo XIX y XX hasta llegar a críticos como Paul de Man. El núcleo fuerte de esta crítica, fundada en la clásica y ya trasnochada consideración del romanticismo alemán como el apéndice estético del idealismo filosófico (y según la cual Schlegel y sus compañeros malinterpretaron y banalizaron los grandes sistemas contemporáneos⁸) se puede resumir como sigue: *Lucinde* constituiría una mala y apresurada transposición al plano poético-literario de la filosofía reflexiva del *Yo* absoluto fichteano. En efecto, como afirmaba Kierkegaard en su tesis doctoral *Sobre el concepto de ironía*,

Schlegel y Tieck tomaron el principio fichteano según el cual la subjetividad o el *Yo* posee valor constitutivo y es el único omnipoente, y a partir de allí operaron en el mundo. Había en esto una doble dificultad. En primer lugar, el *Yo* empírico y finito se confundía con el *Yo* eterno; en segundo lugar, la realidad metafísica se confundía con la realidad histórica. Así, se aplicaba sin más a la realidad una prematura posición metafísica. Fichte quería construir el mundo, pero con ello se refería a una construcción sistemática. Schlegel y Tieck querían instaurar un mundo (Kierkegaard 2006, p. 298)

Lucinde, desde esta perspectiva, textualizaría el ejercicio gratuito de un *Yo* cuya autoafirmación implica una negación continuada del mundo, ejercicio que Kierkegaard identifica con esa función textual tan cara a Schlegel: la ironía, interpretada ahora como la transposición al plano compositivo de la filosofía del *Yo* de Fichte.

Ahora bien, el lugar de partida del juicio de Kierkegaard, que tanto impacto tendrá en lecturas posteriores, se encuentra de forma clara en la animadversión hegeliana a sus compañeros de juventud. En la introducción a su estética, Hegel dedicará un capítulo completo a la ironía y el romanticismo, en el que polemizará de forma muy cruda y a veces maliciosa con los románticos tempranos y en especial con Friedrich Schlegel. Para Hegel, la práctica de la ironía estética y vital del joven Schlegel se derivaría directamente de su criterio filosófico “vago y vacilante” (Hegel 2001, p. 139) que le harían extraer directa y apresuradamente unas conclusiones estéticas de la filosofía del *Yo* Fichteano. La ironía de Schlegel, para Hegel, nace en la medida en la que “los principios de [la filosofía de Fichte] han sido aplicados al arte” (Hegel 2001, p. 140). Para Hegel, fundamentalmente, la estética de Schlegel es una transposición poética de Fichte que saca a relucir lo peor de su filosofía. Schlegel se apropiaría de la filosofía del “*Yo* absoluto” y abstracto de Fichte y, sin hacer distinción entre “*Yo* empírico” y “*Yo* absoluto”, pondría en juego una dinámica psicológica en la cual “todo contenido sólo tiene valor para el *yo* en cuanto es sustentado y sancionado por él. Todo lo que es, sólo lo es por el *yo*, y todo lo que existe por el *yo* puede igualmente ser destruido por el *yo*” (Hegel 2001, p. 141). Aunque no menciona directamente a *Lucinde*, está claro que Hegel tiene la novela muy presente cuando afirma que la “mala filosofía” de Schlegel le lleva a adoptar formas estéticas en las que “nada parece tener un valor propio, salvo el que le imprime la subjetividad al *yo*”, y para el cual “no hay nada, ni en la moral, ni en el derecho, ni en lo humano y lo divino, en lo profano y lo sagrado, que no deba ser previamente sustentado por el *yo* y no pueda, por lo mismo, ser suprimido por él” (Hegel 2001, p. 141). Desde la lectura de Hegel, Schlegel, partiendo de esta mala comprensión de Fichte y tratando de aplicarla al arte, “sólo llega a realizar formas que, si no están vacías, carecen completamente de contenido, puesto que lo substancial queda eliminado como desprovisto de valor” (Hegel 2001, p. 146).

Para esta línea de crítica filosófica de *Lucinde*, Fichte supone para empezar un paso en falso o al menos un riesgo en el intento de resolver los problemas epistemológicos abiertos por Kant. Fichte pretendería

⁸ En efecto, tanto para Hegel como para Kierkegaard, la relación entre la literatura romántica y la filosofía postcrítica e idealista, aun no ignorada, era formulada en términos de deficiencia, deformación o incomprendimiento. Esta crítica fue igualmente la predominante en la visión del romanticismo en su conjunto desde el punto de vista de la crítica literaria y artística hasta mitad del siglo XX. Como dice Frederick Beiser, “according to this theory, which was put forward by Rudolf Hay, H. A. Korff, and Nicolai Hartmann, romanticism was essentially a parasitic form of idealism, and more specifically a poetic form of Fichte’s *Wissenschaftslehre*” (Beiser 2014, p. 32).

resolver la incomunicabilidad que Kant hizo visible entre naturaleza y libertad, entre entendimiento y razón, entre lo limitado y lo ilimitado, entre la conciencia y el mundo como cosa-en-sí, mediante el postulado de la posibilidad de la unidad apriorística de sujeto y objeto en el “hecho puro de la acción” —*Tathandlung*— de la autoposición reflexiva del Yo. Schlegel, asumiendo esta posibilidad, caería de lleno con su novela en los peligros de subjetivismo absoluto que acarrearía esta solución intuicionista. De modo que si la *Bildungsroman* era una estructura narrativa adecuada para explorar, exponer y tratar de resolver el problema de la distancia entre la conciencia y el mundo entendido como inaccesible cosa-en-sí desde Kant, la lectura de Fichte habría hecho que Schlegel escribiera una *Bildungsroman* en la que el equilibrio dialéctico y complejo entre ambos se rompería a favor de la supremacía del Yo sobre el mundo.

Lo que todas estas críticas de *Lucinde* desde el mismo Hegel pasan por alto es que la ironía schlegeliana, como principio desbaratador, no solo no actúa a favor del valor absoluto y no cuestionado del Yo que la ejecuta, sino que de hecho surge eminentemente como la corrosión de su propia sustantividad. Enseguida tendremos ocasión de ver que el gesto arbitrario del narrador de *Lucinde*, en el que lo afirmado es constante e inmediatamente negado, no redonda a favor de sí mismo como garante del principio de la negación, sino que de hecho supone la réplica de la quiebra originaria en la que este se ha descubierto ausente para sí mismo. En el centro emanante de la ironía schlegeliana se sitúa algo completamente distinto de un “Yo absoluto” fichteano: la autoconciencia desesperante, de hecho, de su imposibilidad.

3. *Lucinde* y el límite

La idea de la escritura del joven Friedrich Schlegel, y en particular de *Lucinde*, como una transposición poética de la doctrina de Fichte fue, de cualquier modo, un lugar común hasta bien entrado el siglo XX. Walter Benjamin, pese a que en el desarrollo del trabajo distingue y resalta importantes diferencias entre la doctrina fichteana y las ideas románticas, comienza de hecho *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* con una cita de *Lucinde* en la que se define la estructura reflexiva,⁹ indicando cómo esta es, en el joven Novalis, una “imitación de Fichte” y en Schlegel, una “manera” del mismo (Benjamin 2017, p. 20).¹⁰ Los múltiples niveles de ironía formal que parecen regir *Lucinde* son así interpretados como textualizaciones de la estructura subjetiva reflexiva y absoluta del Yo autoconstituido fichteano. Paul de Man desplegó un marco hermenéutico similar en su primer trabajo acerca de la ironía en Schlegel, “Retórica de la temporalidad” (1991, pp. 207-25), trabajo en el que, como él mismo afirmó en un texto posterior sobre el mismo tema, trató de definir la ironía y las estructuras reflexivas de Schlegel como “un momento en una dialéctica del yo” (De Man 1998, p. 240).

Lo que aquí nos importa subrayar es que una lectura semejante, sea con el signo que sea, constituye un tipo de incomprensión profunda de la obra.¹¹ En primer lugar, por una serie de motivos biográficos constatables y del orden de la historia de las ideas, toda vez que si bien Schlegel, junto con Novalis y Hölderlin, fueron alumnos y lectores ávidos de Fichte, su relación con su filosofía no fue jamás de acuerdo, sino de dura y constante polémica. En este sentido es útil recordar que la admiración incondicional de Fichte por parte de Schlegel duró únicamente un año, 1795. Ya en 1796, el propio Friedrich Schlegel se atrevía a desacreditar en tanto que filosofía a la *Doctrina de la ciencia*: “La filosofía en su sentido propio no tiene ni un primer principio, ni un objeto, ni una tarea definida. La *Doctrina de la ciencia* tiene un objeto definido (Yo y no-Yo), un principio definido y, por lo tanto, una tarea determinada” (citado en Frank 2003, p. 10). Manfred Frank ha sido quien de forma más sistemática y convincente ha demostrado que la posición de Friedrih Schlegel con respecto a Fichte es, en sus momentos más importantes, de reacción y oposición. Frente a la filosofía postkantiana que, desde la constatación de ese inquietante “abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de libertad como suprasensible” (Kant, KU, AK V, 176; trad. 2018, 86) bregaba obsesivamente por encontrar un puente o pasaje entre ambas en la forma de varios movimiento fundacionalistas (desde el “salto mortale” de fe de Jacobi, pasando por el “acto de conciencia” de Reinhold hasta la unidad de sujeto y objeto en la estructura apriorística de la reflexión o “autoponerse” del Yo de Fichte), los románticos, con Schlegel a la cabeza, habrían desarrollado su proyecto literario, crítico y filosófico como una respuesta antifundacionalista a este problema, con el objetivo de rechazar todo intento de fundamentar la filosofía en un primer principio, incluyendo la inmediatez de la estructura reflexiva del Yo

⁹ “El pensamiento tiene la peculiaridad de que, en la máxima proximidad de sí mismo, piensa preferentemente sobre aquello sobre lo cual él puede pensar sin fin” (Benjamin 2017, p. 19). Por otra parte, unas páginas más adelante, Benjamin coloca a Schlegel en la misma “constelación” ideológica que Fichte y Schelling en tanto partícipe de un esfuerzo por superar las contradicciones de la filosofía kantiana: “Tan pronto como la historia de la filosofía hubo afirmado con Kant [...] la posibilidad racional de una intuición intelectual al tiempo que su imposibilidad en el ámbito de la experiencia, se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por recuperar para la filosofía este concepto en cuanto garantía de sus más elevadas pretensiones. Esfuerzo que comenzó en primera línea con Fichte, Schlegel, Novalis y Schelling” (Benjamin 2017, p.21). Y de forma más directa en la página siguiente: “En la cuestión del conocimiento inmediato se puede todavía constatar el pleno acuerdo de los románticos tempranos con la posición de Fichte en el Concepto de la doctrina de la ciencia” (Benjamin 2017, p. 22). Como se verá, nuestra perspectiva coloca a Schlegel (además de Novalis) fuera de esta reacción y en el ámbito, al contrario, de la profundización de las contradicciones kantianas.

¹⁰ Por lo demás, es interesante notar que Benjamin participó de la universal crítica y condena a *Lucinde*, a la que consideraba “la obra más débil de entre las de Schlegel” (Benjamin 2017b, p. 172).

¹¹ Así, por ejemplo, lo reconoció posteriormente el propio Paul de Man en su conferencia “El concepto de ironía” (de Man 1998, pp. 231-261), en el que desarrolla una interpretación de *Lucinde* y de la ironía del joven Schlegel que constituye una “autocrítica” (de Man 1998, pp. 240) a sus tesis del artículo “Retórica de la temporalidad”. Para una discusión de los cambios y desarrollos en las diferentes lecturas de Schlegel por parte de Paul de Man se puede consultar “Paul de Man lector de Fr. Schlegel. Romanticismo e ironía en los textos demanianos (1960-1980)” (2021), de Naim Garnica.

de Fichte como intuición intelectual.¹² En segundo lugar, porque la propia novela *Lucinde*, en el desarrollo de su escritura, en el uso y funcionamiento de sus temas y recursos compositivos, contiene en sí misma los elementos necesarios para confirmar y sostener un antifundamentalismo filosófico de forma tal que nos es posible leerla como una suerte de alegato anti-fichteano. Ahora bien, lo que aquí debe estar en juego es, antes que ofrecer otra interpretación filosófica de la novela con la que contrarrestar las anteriores, la intelección de la materialidad literario-poética misma de la obra, es decir, el motivo por el que Schlegel, en lugar de escribir un tratado filosófico, ya sea fichteano o antifichteano,¹³ desarrolló deliberadamente un discurso de naturaleza traslática, trópica o figural, que impide y pospone de hecho la proposición efectiva de cualquier “contenido” en tanto que doctrina y permite señalar los contornos de algo “impronunciable” que se formula solo refractaria y negativamente. Ese “algo”, no obstante, no es un significado cifrado u oculto que haya que rastrear o desenterrar debajo de los otros significados, sino el motor de productividad misma del movimiento discursivo de la obra y de su creación de sentidos, la boca opaca y puramente exteriorizante que delimita el punto ciego de su propia intelectividad, es decir, los límites de sus propias condiciones de posibilidad como discurso. La extrañeza y la confusión que ha causado y causa *Lucinde* no es una oscuridad que descifrar, sino un rasgo radicalmente estructural de su “sentido”. La cerrazón claustrofóbica y autorreferencial que analizábamos en el prólogo genera una “nostalgia del afuera” que, partiendo del nivel textual y de sus recursos formales, se extiende e impregna todo lo que la novela toca –incluido al propio Yo enunciante– y produce la visibilidad indirecta de los límites de algo que solo puede pronunciarse en una pregunta retórica que cuestiona su “pronunciabilidad”. La intuición schilleriana según la cual *Lucinde* no dice nada da la medida de la potencia de un texto que existe para señalar o balizar los límites de lo pronunciable, y por lo tanto de lo concebible en un determinado orden social, económico y discursivo; lo que “sólo debería sentirse” y que escapa a cualquier proposición tética que le dé forma solo puede ser experimentado en la modalidad negativa de un malestar impreciso e imprecisable. La verdad de *Lucinde* se encuentra en la náusea de Schiller.¹⁴

4. Amor interruptus y la parábasis permanente

Traspasado el prólogo y en un primer momento, *Lucinde* es una novela de formación que se organiza en torno a la experiencia del amor. Se trata de un complejo montaje textual en el cual el personaje principal, Julius, que conocemos al comenzar la novela desde de la primera persona epistolar, intenta reconstituirse o formarse, dar sentido y organizar la experiencia de su vida alrededor del acontecimiento del contacto con Lucinde. La experiencia del amor entre ambos personajes está desarrollada a través de trece capítulos dispuestos compositivamente de forma muy significativa. Se trata de doce fragmentos breves y de formas textuales muy diferentes (cartas, diálogos, descripciones de sueños y visiones...) que enmarcan y rodean a un capítulo central, más extenso, que conforma una especie de novela dentro de la novela: “Los años de aprendizaje de la masculinidad” [Lehrjahre der Männlichkeit]. Como el propio título indica, esta sección central es la que de una forma más directa y explícita entraña *Lucinde* con la novela de formación, ya que en ella se nos presentará el proceso de transformación y maduración de Julius a través de su vida amorosa con algunas mujeres y, finalmente, con Lucinde. Ahora bien, parte de nuestra interpretación del *Darstellung* poético de *Lucinde* tiene que ver con los caminos textuales de entrada y salida de esta *Bildungsroman*, y con cómo estos iluminan, matizan y desequilibran el lugar de “centralidad” que ocupa. Para ello es conveniente leer de manera breve pero atenta el material heterogéneo que la envuelve.

El primero de los fragmentos con el que nos encontramos nada más abandonar el prólogo, precedido del subtítulo “Confesiones de un desmañado” [Bekenntnisse eines Ungeschickten¹⁵], es una escueta pero

¹² Discusiones detalladas sobre el romanticismo temprano y la obra del joven Friedrich Schlegel como proyectos antifundacionistas epistemológicos se pueden encontrar en obras ya citadas, como *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism* (Frank 2003), *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy* (Millán-Zaibert 2007) y en algunos momentos de *German Idealism: The Struggle against Subjetivism* (Beiser 2002, pp. 444-447). Una completa síntesis del medio antifundamentalista en el que Schlegel se encuentra al llegar a Jena en 1796 se da en el breve pero completo artículo de Frank, *What is early German Romantic philosophy?* (Frank 2014).

¹³ Schlegel, de hecho, planeó escribir un tratado antifichteano semejante en 1796, que quería titular *El espíritu de la Doctrina de la ciencia*. El trabajo nunca fue escrito y se conservan solo anotaciones y fragmentos (Beiser 2002, p. 439). Por otra parte, es necesario subrayar que aquí nos vamos a centrar en la dimensión polémica de la relación de Schlegel con la filosofía de Fichte, pero que esta es larga, profunda y compleja. Así, como indicábamos en el cuerpo del texto, es difícil sobreestimar la influencia y el impacto que la lectura de la primera edición de la *Doctrina de la ciencia* tuvo sobre el joven Schlegel; por otra parte, su relación con la filosofía fichtiana no acabó con la escritura de *Lucinde*, sino que continuó durante muchos años volviéndose en algunos momentos más matizada (ver, por ejemplo, algunos de sus fragmentos póstumos recogidos en los Cuadernos literarios, como el 643). Por otra parte, Schlegel recopiló sus anotaciones de estudio sobre Fichte, en los que es posible seguir de primera mano esta compleja relación, en *Los años de aprendizaje filosófico* [Philosophische Lehrjahre 1796-1806] incluido en el tomo 18 de la edición de sus obras completas editadas por Behler (Schlegel, 1963).

¹⁴ No está fuera de lugar aquí leer esta pregunta retórica de Julius acerca de la pronunciabilidad de ese “algo” junto con una cita de Pierre Macherey, quien en su *Pour une théorie de la production littéraire* (1974) afirma: “A la limite, en interrogeant une idéologie, en lui fassant passer un interrogatoire, on peut constater l'existence de ses limites, parce qu'on les rencontre comme un obstacle impossible à franchir; elles sont là, mais on ne peut les faire parler” (Macherey 1974, pp.154-155). Nuestra lectura de *Lucinde* pretende mostrar en qué sentido y medida esta novela es capaz de dar forma visible al límite impronunciable de su propia ideología, entendiendo este término en el sentido más amplio y radical.

¹⁵ Moreno Villa traduce el término alemán *Ungeschickten* por “desmañado”; María Josefina Pacheco por “diletante”. El término en alemán, bastante amplio y con varias acepciones (torpe, vago, desgraciado...) se hace cargo de acompañar de forma irónica el término “confesiones”, que enlaza directamente con las Confesiones de Rousseau y con las “Confesiones de un alma bella” [Bekenntnisse einer schönen Seele] incluidas en el Meister de Goethe.

densa epístola de Julius a Lucinde. La carta comienza presentando la imagen de un *locus amoenus* en el que el amor entre los dos amantes parece estar consumado de forma total y completa. El lugar idílico que nos presenta Julius es, además, el espacio de la coincidencia de la consumación total del amor y del conocimiento profundo de los misterios de la naturaleza que se alza en la memoria sobre el fondo de lo cotidiano, protagonizado por “figuras cenicientas y estáticas”:

Sin embargo, en la santa soledad que me rodeaba, todo era luz y color, y un fresco aliento de vida y amor me acariciaba, susurrando y meciendo las hojas en el exuberante bosquecillo. Yo observaba, disfrutando de todo al mismo tiempo: el verde vigoroso, los blancos capullos y el fruto dorado. Y fue así como, con el ojo de mi mente, vi también a mi única y eterna amada en múltiples formas, ya como una cándida chiquilla, ya como mujer en el pleno y vigoroso florecimiento del amor y la feminidad, y también como madre majestuosa, con el más solemne de los infantes en sus brazos. [...] Me pareció estar mirando profundamente en lo oculto de la naturaleza, y percibí que todo vive eternamente, que la muerte puede ser gentil y, en el fondo, es tan solo una ilusión (Schlegel 2007, p. 5)

Esta plenitud, para el narrador, es experimentada a través del conocimiento simultáneo de la totalidad de la amada y de la naturaleza, es decir, de un conocimiento que accede a todos los aspectos de dichas realidades “al mismo tiempo”, unificando y sintetizando la dispersión del conocimiento humano, condicionado por el carácter secuencial del tiempo y el analítico del entendimiento en un solo instante intuitivo y definitivo. Esta plenitud cognitiva, además, es acompañada de una aparente plenitud erótica, en la cual los dos amantes se abrazan en un alborozo de “gracia y embeleso” en el cual el pleno goce sensitivo se hace correlato del conocimiento absoluto, simultáneo e instantáneo de la amada y de la naturaleza. El narrador se ve completamente arrobaido por esta experiencia, en la que se embriaga por la “verdadera presencia” de la amada y la “intuición del gozo a punto de florecer”.

Ahora bien, esta plenitud, tal y como nos es presentada, esconde ya desde el comienzo y en su propio desarrollo una serie de dobleces y sombras que la tensionan desde su interior. Para empezar, existe la conciencia declarada de que es sólo mediante una descripción discursiva-literaria (por lo tanto, secuencial, temporal, no simultánea) como se es capaz de ofrecer la simultaneidad de esa plenitud erótico-cognitiva: el narrador sabe plenamente que el idilio que nos está presentando es traicionado inevitablemente por las palabras que utiliza para describirlo. Julius confiesa que, en el supuesto momento de experimentar tal dicha, “no me afanaba en estos pensamientos, pues mi ánimo no permitía analizar ni diseccionar conceptos” (Schlegel 2007, p. 6). El narrador nos ofrece de forma explícita, pues, una re-presentación de una plenitud ya consumada que introduce inevitablemente en toda la descripción del idilio una conciencia de pérdida de la simultaneidad de su presente que desmienten la plenitud enunciada.

Cualquier sombra del presente de la plenitud, de cualquier modo, se anula por sí misma en el párrafo siguiente, cuando descubrimos que el goce no solamente es diferido en la “metódica frialdad” de la mediación de la conciencia en la que el sujeto observa desdobladamente su propio “deseo del deseo del goce”,¹⁶ sino que esta misma experiencia del goce mediado que se narraba como consumada es una mera imaginación fantasiosa, cuya consecución se emplaza ahora a un momento en el futuro. La descripción del idilio es bruscamente interrumpida por una parábasis en la que el narrador reconoce que todo lo anterior no ha sido sino una fantasía que proyecta realizar en algún momento, o “al menos en parte”:

Eres tan extraordinariamente inteligente, mi amada Lucinde, como para haber adivinado desde hace mucho que todo esto no es sino un hermoso sueño. Lo es, tristemente, y no encontraría consuelo si no tuviera la esperanza de poder, alguna vez, realizar por lo menos una parte de él (Schlegel 2007, p. 6)

Recolección pasada y ya frustrada de un acontecimiento aun no ocurrido que se pospone: al presente diegético solo le queda el ejercicio de la escritura como re- y pro-composición, ejercicio que es al mismo tiempo abismado y así neutralizado y esterilizado; la propia potencialidad re-creativa y utópica de la escritura del presente es anulada en el espacio vacío abierto en la distancia de la autoconciencia de la misma: “Fue una ilusión, querida amiga, todo fue ilusión excepto el hecho de que me encontraba de pie ante la ventana, sin hacer nada, y de que ahora estoy sentado ocupándome en algo que sólo es un poco más, o tal incluso un poco menos, que no hacer nada” (Schlegel 2007, p. 7).

Este primer capítulo, con todo, no termina aquí; este momento de anulación de la propia escritura debido a la interrupción de la instancia de la autoconsciencia es a su vez interrumpido por una nueva parábasis que introduce un tercer nivel de autoconsciencia, que incluye al idilio y a su primera parábasis que lo ponía en cuestión como explícitamente ficcional. Esta vez la parábasis tiene una naturaleza claramente metatextual, ya que el narrador interrumpe el discurso para explicar y justificar el propio método compositivo que se reconoce estar llevando a cabo y que es, precisamente, la interrupción constante que provoca en la obra el principio de fragmentariedad y dispersión formal que le es constitutiva:

Pero como un buen amante y escritor, trataré de dar forma al basto incidente y adecuarlo a mis fines. Para mí y para esta obra, para mi amor a ella y para su ejecución misma, ningún propósito es más

¹⁶ Como indica el narrador, “imploré que te entregaras al fervor, supliqué que fueras insaciable. Aun así, colecté en mis oídos, con metódica frialdad, cada leve indicio de gozo, para no perderme un solo detalle de esa armonía. No sólo me deleité: paladeé el deleite mismo (Schlegel 2007, p. 6). El “goce” y el “placer” se nos aparecen siempre mediados en una segunda potencia. Del mismo modo, la experiencia de la autoidentidad y el conocimiento del Ser solo es estrictamente “posible” en la estructura ya disociada del “pensar del pensar”: tales son las objeciones a la filosofía de fichteana de Novalis y Hölderlin en los textos citados más arriba.

pertinente que éste: negar y hacer a un lado, ya desde el principio, todo aquello a lo que llamamos orden, arrogándome por supuesto el derecho a un caos delicioso, y manteniéndolo en la práctica (Schlegel 2007, p. 8)

Esta nueva parábasis tiene dos funciones. Por una parte, llevar hasta el nivel discursivo de toda la obra el principio de frustración de la plenitud y la identidad que hemos visto en el prólogo (a través de la vaciedad de la *mise en abyme*) y en el comienzo del primer capítulo (a través de la introducción de la autoconciencia de la propia escritura). En segundo lugar, tiene la función de introducir la mecánica de montaje que regirá el resto de la obra. Así, nos dice el narrador que va a utilizar su “indudable derecho a la complicación y [a colocar] aquí, en el lugar menos indicado, una de las muchas hojas dispersas que, por nostalgia e impaciencia, llené o eché a perder cuando no pude encontrarte allí donde con más seguridad esperé lograrlo –en tu habitación, sobre nuestro sofá–” (Schlegel 2007, p.8).¹⁷ Desde este momento, por lo tanto, el lector debe asumir que la sucesión de fragmentos que va a leer conforma una suerte de recopilación o *collage* de “hojas dispersas” que van a interrumpirse unas a otras sucesivamente. En un primer momento, esta tercera parábasis formaba parte de una estructura narrativa semejante:

(Idilio/ parábasis 1) / parábasis 2

No obstante, la naturaleza de esta segunda parábasis hace estallar *ad infinitum* esta estructura al introducir el principio acumulativo del *collage* al modo de una potencial *parábasis permanente*¹⁸:

[[[Idilio/parábasis 1] / parábasis 2] / parábasis 3] [...] /] parábasis n

Esta estructura de continuas interrupciones es patente y rastreable a lo largo de todo el texto. En el transcurso de la lectura de la obra, el lector se hará ya familiar con las constantes intervenciones extradiegéticas de la voz narradora deteniendo el desarrollo de lo narrado, en ocasiones utilizando una terminología violenta y disruptiva que detiene el discurrir de un fragmento para dar paso arbitrariamente a otro: el narrador interrumpe la narración porque su “mundo interior se desgarró por completo, como por efecto de una descargar eléctrica” (Schlegel 2007, p. 23), porque se ve “interrumpido por un burdo y desagradable incidente” (2007, p.7), porque “de repente un nuevo fenómeno hizo su aparición” (2007, p. 35) o, sencillamente y sin dar explicaciones, puede declarar en mitad de la descripción de un sueño que “la comedia alegórica se esfumó” (2007, p. 37).

En la experimentación de esta estructura discursiva eminentemente sistemáticamente irónica, la propia novela nos ofrece el modelo de comprensión del tratamiento de todos los elementos que van a ser desarrollados a lo largo del resto del texto: la estructura de la interrupción o desbaratamiento de ciertas formas de plenitud (entendidas fundamentalmente como unidad e inmediatez) en el señalamiento explícito o implícito de las mediaciones (empezando por el propio lenguaje que las enuncia) a través de las que su acceso es paradójicamente (im)posible.

5. Unidad, androginia y el sueño de lo cualitativo

Lucinde, a partir de aquí, está estructurada en base a la repetición compulsiva del movimiento de la representación de una cierta plenitud, unidad y autoidentidad y el señalamiento de su imposibilidad, ya sea por medio de interrupciones extradiegéticas –parábasis– que señalan y marcan su ficcionalidad, ya sea por la presencia de una serie de recursos intradiegéticos que abisman y desbaratan el carácter efectivo de dichos elementos a través del mismo tejido discursivo que los construye.¹⁹ Dos de estas representaciones desbaratadas se imbrican de una forma particular que acaba por darnos la clave de nuestro marco de lectura de la *Bildungroman* central. Por una parte, la presentación de la unión amorosa se expone siempre como el camino elusivo o frustrado que lleva al sueño de una (re)unificación androgina. Para el narrador, el espíritu femenino es contiguo a la naturaleza y se relacionaría con ella como en una estructura sinecdoática, conformando una unidad; como le dice Julius a Lucinde: “Todo lo percibes eterno y por completo, no sabes

¹⁷ Notar, además, como este principio de frustración de la plenitud alcanza de forma obsesiva todos los recodos del texto: las “hojas sueltas” que se dicen que se van a introducir y que conforman los distintos capítulos y fragmentos del libro han sido escritas en los espacios de la ausencia de la amada, como suplementos o sustitutos en su lugar. No son ni siquiera las transcripciones o recreaciones literarias de los goces del amor, sino los juegos casi onanísiticos que marcan su ausencia.

¹⁸ No otra es la definición de ironía por el propio Friedrich Schlegel presente en algunas de sus notas de trabajo y hecha célebre por Paul de Man (de Man 2003, p. 218).

¹⁹ Es decir, a través de la práctica de la representación literaria del conocimiento de que la autoconciencia es de hecho lo que impide la unidad que la autoconciencia desea. En efecto, Peter Szondi, para discutir el concepto y la práctica de la ironía en Friedrich Schlegel debe comenzar reconociendo en qué sentido “le mouvement principal de la pensée schlégélienne est ce mouvement vers l’unité, la communication, l’universalité, l’infinitude” (Szondi 1975, p. 100) para llegar al análisis de los modos en los que la ironía schlegeliana es la escritura a través de la que esta unidad es a la vez presentada como efectualmente imposible y en el que la conciencia de la escisión es soportada y suspendida en el ejercicio activo de la búsqueda de su superación a través de grados crecientes de autoconciencia: “Ce qu'on nomme ironie, c'est la tentative d'endurer sa situation critique par le recul et le renversement. Dans une réflexion dont la puissance s'étend de plus en plus loin, il tente de trouver un point de vue en dehors de lui et de supprimer, au niveau de l'apparence, la scission entre son moi et le monde” (Szondi 1975, p. 109). No obstante, desde nuestro punto de vista, Szondi no hace suficiente énfasis en la metaironomía presente en la conciencia por parte de Schlegel del carácter hipotético y meramente apariencial del punto de vista exterior ganado con la ironía, que desbarata también la solución literario-ficticia, como estamos viendo en nuestra lectura de *Lucinde* y como prueba la reacción de Schiller. La creencia en que en el ámbito del arte es posible el vislumbre positivo de la reconciliación y no sólo el señalamiento claustrofóbico de su imposibilidad concierne más a la estética del romanticismo tardío.

de fragmentaciones y tu ser es uno, indivisible” (Schlegel 2007, p. 10). Por otra parte, el espíritu masculino está separado de la misma por un abismo cualitativo que este se ve condenado a pretender salvar incesantemente con la acumulación de una serie de mediaciones cuantitativas que nunca alcanzan a colmar la distancia. El deseo amoroso del narrador, por lo tanto, tiene como objetivo fundamental conseguir una cierta unificación masculina-femenina que le haga partícipe de la capacidad del salto cualitativo del “espíritu femenino” que le es principio ajeno. El carácter elusivo y frustrado de la plenitud amorosa se manifiesta de este modo como el signo negativo que marca el espacio insalvable entre el sujeto y el mundo, una distancia cuyo franqueamiento requeriría de un “salto cualitativo” imposible para la naturaleza “acumulativa” y “cualitativa” del narrador.

Esta frustración puede ser rastreada al modo de la expresión de una angustia o ansiedad en la que se intuyen cierta consumación erótica final, inevitablemente mediada por una serie cuantitativa de intermediarios que la alejan y la distancian: “Abrázame más fuerte, beso contra beso. ¡No! No tantos; solo un beso eterno [...] ¡Dime algo! ¿Cómo has podido ser al principio tan fría e indiferente y después, cuando al fin me estrechaste más fuerte contra ti, hacer un gesto de dolor, como si te lastimara responder a mi pasión?” (Schlegel 2007, p. 40). La clave aquí es que la novela, desde un determinado y fructífero punto de vista, puede ser leída como una especie de desarrollo de variaciones sobre la tensión entre estos dos polos, que se hacen expresivas de una conciencia que percibe la plenitud oculta detrás o más allá de un espacio cualitativo que se sabe incapaz de llenar por los medios cuantitativos y acumulativos de los que dispone: “El amor, o bien llega en un instante, eterno y pleno, o no llega en absoluto. Todo lo bello y todo lo divino es rápido y ligero. ¿O es que acaso la felicidad se multiplica, como el dinero y otros bienes, a base de esfuerzos consecuentes?” (Schlegel 2007, p. 42).

6. Lo inmediato lingüístico

Por otra parte, esta presentación de lo elusivo de la plenitud amorosa en términos de una insalvable distancia cualitativa es solidaria con la presentación, en los mismos términos, de la utópica enunciación de una “verdad” que es traicionada constantemente por el lenguaje encargado de presentarla. Veíamos más arriba un ejemplo en nuestra lectura del primer capítulo, en la que el narrador expresaba su conciencia de que el lenguaje secuencial-discursivo del que disponía falseaba la simultaneidad y la plenitud del goce amoroso que trataba de recrear. Esta problemática, desde este momento, estará presente como una sombra persistente en casi todos los fragmentos. Que el desarrollo de ciertas variaciones de este motivo conduzca a la obra a introducirse a ella misma, en su existencia lingüístico-discursiva, como una de las unidades a desbaratar, es algo que no debería sorprendernos y que refuerza nuestra interpretación del principio fragmentario que rige el texto. Este hecho, además, actualiza la dinámica de descentramiento de la autoidentidad de la propia textura narrativa a través de la vaciedad y la autorreferencia del *mise en abyme* que veíamos en el prólogo: los diferentes desarrollos de todos estos motivos como variaciones de lo cualitativo impedido por lo cuantitativo pueden ser leídos como presentaciones trópico-alegóricas de la forma misma del discurso que los enuncia.

Esto se expone de forma dramática mediante una de las parábasis más violentas de la obra, en las que en un momento casi veterotestamentario, el discurrir de la narración es interrumpido de forma abrupta por una voz “extraña y terrible en su hermosura” que apela al narrador desde el abismo abierto de su fantasía para otorgarle la responsabilidad del canto y la comunicación de la verdad de la naturaleza: “El tiempo ha llegado, la esencia de la divinidad puede ser revelada y descrita; todos los misterios deben ser descubiertos, y el terror debe terminar. Sé de ahora en adelante un iniciado; divulga que sólo la naturaleza es venerable, y sólo la salud digna de amor” (Schlegel, 2007: 24). No obstante, esa “verdad” se muestra intransmisible a través del discurso en el que debe necesariamente enunciarse: “Abrí los labios para proclamar estos ideales con un canto, y pensé: ‘Todos los seres lo escucharían, y el mundo entero resonaría armoniosamente’, pero entonces recordé que mis labios no habían aprendido el arte de imitar el canto del espíritu” (Schlegel 2007, p. 24). La misteriosa voz reconoce su impotencia y le insta a no querer “compartir el fuego inmortal de forma tan directa y abrupta”; la comunicación inmediata, demandada como exigencia, es postpuesta en la mediación necesaria del lenguaje al modo de un trabajo gradual y progresivo con el mundo, en el que debe crear y dinamizar un “flujo constante de nuevas uniones y separaciones” (Schlegel 2007, p. 24).

A partir de esta violenta toma de conciencia, el narrador se mostrará gradualmente más conforme con este imperativo hasta aceptar la propia escritura como mediación necesaria de la inmediatez: “Créeme, lo único que me interesa es la objetividad de mi amor. La magia de la escritura es, en realidad, la que confirma y delinea esta objetividad, así como mi esmero en ella. Y porque me está negado exhalar mi flama en una canción, debo confiar el bello secreto a estas líneas silenciosas” (Schlegel 2007, p. 31). Julius, en una epístola a su amigo Antonio que es incluida hacia el final de la novela, llegará a defender la escritura, con sus características distanciadoras y objetualizadoras, como medio más apropiado para decir lo que se propone en contraposición con el habla y su falsa ilusión de inmediatez:

Hay en mi corazón un par de cosas que no podría decirte de una manera tan directa y que trataré de esbozar para ti. ¿Por qué, sin embargo, de esta manera? ¡Ay, amigo mío, si al menos conociera un medio más ilustrado para comunicarme, para decir lo que quiero desde una cierta distancia, un medio que protegiera mis palabras con una suave y delicada envoltura! La conversación frente a frente me resulta demasiado ruidosa, demasiado cercana y particular. [...] Lo que deseo decirte tiene más bien un carácter general, y para expresarlo prefiero dar este rodeo (Schlegel 2007, pp. 106-107)

La distancia que la escritura ofrece a Julius a lo que este quiere decir son valorados por sí mismos como rasgos formales al margen de su “contenido” manifiesto. Como demuestra el desarrollo irónico de la novela que, de hecho, en este momento de la lectura, ya está acabando sin haberse formulado o descubierto la

“verdad” constantemente anunciada,²⁰ la finalidad de la mediación de la escritura no es otro que la de mostrarse a sí misma, decirse a sí misma en su desarrollo opaco. Los rodeos tomados tienen como fin objetivo y funcional la autopresentación de una escritura que distancie y visibilice la “unidad” deseada y que mantenga, de hecho, esa distancia abierta como condición de posibilidad de su visibilidad y su “deseabilidad”. El punto más extremo de intelección, aquí, reside en que “el bello secreto” que se anuncia es, antes bien que un contenido proposicional positivo-real al modo de alguna de las versiones de la “unificación” entre el sujeto y objeto, el espacio vacío de su enunciación discursiva. Lo decisivo aquí es que el “bello secreto” es, en última instancia, un elemento arbitrario que sirve para la presentación o puesta en escena de la estructura de su misma indecibilidad, a través de la cual se desarrollan las contradicciones de la decibilidad de algo indecible, de la mediación de algo inmediato, del acceso a lo inaccesible. O, lo que es lo mismo, es el nombre trasladado del procedimiento traslático mismo: una alegoría de la alegoría.

7. Símbolo y alegoría

Y es que, en efecto, lo que está también y quizás en primer lugar en juego en estas páginas y a través de los rodeos que estamos tratando de reconstruir no es sino el modo de presentación de la dialéctica interna del alegorismo romántico y, en concreto, su relación con la idea de símbolo. La diferencia y la relación entre *símbolo* y *alegoría* es una de las discusiones clásicas del romanticismo, propias tanto de los propios románticos como de sus teóricos y críticos posteriores. En *Lucinde* podemos encontrar materializadas algunas de las razones por las que esta discusión es de carácter tan polémico y persistente. Como han discutido por extenso autores como Manfred Frank (2003, pp. 201-221), Andrew Bowie (1997, p. 53-90) o Rodolphe Gasché (1991), una de las problemáticas propias y más centrales de las que se derivan las teorías y las prácticas poéticas y estéticas del romanticismo es la posibilidad del acceso sensible, particular y por lo tanto limitad, a lo trascendente e ilimitado: el infinito, el Absoluto o la unidad del Ser (que implica, como hemos visto, el conocimiento o acceso a la naturaleza por parte de un sujeto aun o ya no separado de ella por el acto de la reflexión). Estos autores han mostrado cómo las exigencias y problemas de un proyecto semejante conducen a los románticos al ámbito del arte y la poesía, modalidad fenoménica de lo limitado que dispone de algunos modos de existencia que se trascienden a sí mismos al servir como signo o índice de otra cosa: el lenguaje trópico o figural.²¹ Los modos de presentación trasláticos e indirectos se convierten en el romanticismo en un asunto de importancia filosófica mayor cuya economía, sobre todo en Schlegel, Novalis y Hölderlin, ponen en escena la forma de una conciencia irónico-trágica basada en la “infeliz alternativa entre la evanescente trascendencia de lo sensorial y la incapacidad de representar una unidad trascendente” (Bowie 1999, p. 65). En este contexto, el relato tradicional de esta relación, hegémónica desde Goethe, Coleridge y su aceptación por las formas de postromanticismo del siglo XIX²² propondría que el símbolo es una forma de presentación privilegiada e inmediata de la Totalidad con la que está relacionada, fruto de la contigüidad sinecótica y “natural” entre la parte y el todo, mientras que la alegoría sería una forma metafórico-arbitraria de representación, en la que la relación entre significante y significado es meramente convencional, y por lo tanto parcial e incompleta. El lenguaje alegórico, además, se relacionaría con la verdad que quiere expresar de un modo cuantitativo-acumulativo (a través del desciframiento progresivo de la riqueza de significados presentes en la imagen alegórica) mientras que el símbolo daría el acceso de una vez por todas, instantáneo y para siempre, a la totalidad del sentido del que forma parte, haciéndose indistinguible de él. El símbolo funcionaría así al modo de una comunicación inmediata, mientras que la alegoría correspondería a un modo de formulación profundamente mediado por sus propios procedimientos discursivos, tanto en la creación de la imagen alegórica como en el proceso de alegóresis.

Ahora bien, como indica Paul de Man,²³ este relato en el que la alegoría es una forma degradada o inferior al símbolo tiene más que ver con la dimensión desiderativa e ideológica del romanticismo y el posromanticismo que con ninguna práctica literaria o poética real llevados a cabo por ellos. De hecho, como quiere mostrar nuestro análisis de *Lucinde*, el romanticismo temprano es en cierta medida previo a este relato, toda vez que una de sus problemáticas centrales es de hecho mostrar la irrepresentabilidad directa e inmediata del Absoluto y la unidad del Ser, y la necesidad ineludible de la distancia de la mediación lingüístico-reflexiva. En efecto, los juegos de frustraciones, interrupciones y autoconciencias discursivas que venimos rastreando en *Lucinde* tienden a designar la naturaleza necesaria e ineludiblemente “alegórica” de la realización efectiva de todo proyecto “simbólico”. *Lucinde* corrobora la tesis de de Man según la cual símbolo y alegoría no son modos contrarios y diferentes de expresión, sino que antes bien la alegoría sería la realización efectivo-textual de un modo de expresión ideal inalcanzable.²⁴ De hecho, como apuntábamos, la

²⁰ Hay un único momento en el que esta “verdad” parece ser presentada al lector. Se trata de una mención a las cartas escritas por Lucinde, que Julius afirma que tienen un “valor y una cualidad divina”, la última de las cuales “posee la iluminadora mirada de unos brillantes ojos; no es escritura, sino canto...” (Schlegel 2007, p. 94). Esta carta que no es escritura sino canto, que no es discurso secuencial y cuantitativo sino experiencia divina inmediata, sin embargo, no nos es ofrecida a la lectura. Como no podía ser de otra forma, esta carta-canto, como una escritura instantánea de la verdad, como una mediación-inmediata, es una idea utópico-regulativa que solo puede aparecer en la novela de forma negativa, como un límite infranqueable.

²¹ O, como decía Schlegel, el *Mehr-Sagen* característico de todo *poetische Sagen* (citado en Frank 2003, p. 207).

²² Y que llega hasta autores por otra parte con una visión tan lúcida del romanticismo como Maurice Blanchot; ver (Blanchot 2005, p. 114) y siguientes, páginas en las que Blanchot asume un marco en el que el símbolo es un “experiencia” de salto cualitativo o “cambio de nivel” ajeno a la gradualidad mecánica de la alegoría.

²³ Ver toda la primera parte de su artículo “Retórica de la temporalidad” (De Man 2003, pp. 187-229).

²⁴ Es decir, del símbolo, de la transparencia total del discurso instantáneo, la mediación inmediata de la carta no mostrada de *Lucinde*.

relación amorosa entre Julius y Lucinde puede ser considerada como una representación traslática de las tensiones y contradicciones internas de la alegoría en su relación con el sueño simbólico. Julius explica este entendimiento de la relación entre alegoría y símbolo y su relación propiamente alegórica con su relación amorosa con Lucinde en un momento en que, dirigiéndose a esta, vuelve a introducir, como contenido de la declaración de la plenitud “conseguida” que dirige a su amada, la naturaleza opaca y secuencial del lenguaje que utiliza para hacerlo:

Quiero siquiera insinuar para ti, con símbolos divinos, aquello que no puede decirse con palabras. Pues cuando reflexiono sobre el pasado y me esfuerzo por penetrar en mi propio yo para visualizar la memoria desde la claridad del presente, y mostrártela también, siempre queda algo que no puede ser representado por medios externos, porque pertenece por completo al mundo interior. [...] Sólo lo que avanza gradualmente en el reino del tiempo y se dispersa en el espacio, sólo lo que sucede es asunto de la historia. El misterio de un instantáneo génesis no puede ser sino adivinado, y no hay otra manera de ayudar a que otros lo adivinen si no es mediante alegorías (Schlegel 2007, p. 81)

El símbolo no deja de ser una idea inalcanzable, una suerte de modelo discursivo imposible, utopía trópica o modalidad de existencia de la utopía en el lenguaje. El símbolo es así, para Schlegel, la idea regulativa que forma parte de la dialéctica de la existencia real de la alegoría como su horizonte: el símbolo en sí es imposible, y de la imposibilidad del símbolo surge la alegoría.²⁵ La alegoría es el símbolo necesaria y constantemente fracasado, y el discurso sistemáticamente irónico-alegórico de *Lucinde* es la representación de ese fracaso, el mantenimiento renovado y exuberante de un discurso vacío que habla perpetuamente para teñir como un contraste la densidad transparente del espacio ideológico del sueño de la reunificación instantánea e inmediata entre sujeto y objeto, mostrando esta distancia y esta mediación como estructural y constitutiva.²⁶

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification –afirmaba Paul de Man– allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self (de Man 1983, p. 207).

8. “Los años de aprendizaje de la masculinidad”

Es solo ahora cuando quizás estemos en condiciones de leer el capítulo central, “Los años de aprendizaje de la masculinidad”, con una mayor justezza y exactitud a la hora de valorar su función y su efecto en el interior de la obra en su conjunto. Como señalábamos arriba, debido a sus características formales, se trata de un capítulo singular en el contexto de la obra. Por una parte, se trata de un capítulo extenso, que casi puede ser considerado un relato o una *novella* independiente. Por otra, se trata del único capítulo en el que el protagonista Julius pierde de forma directa su participación en la narración (ya sea en el control homodiegetico de la misma, ya sea mediante la inclusión de su propia voz en las formas dramáticode-dialogales) y pasa a presentársenos desde el punto de vista de la exterioridad y la distancia de un narrador heterodiegetico en tercera persona. Lo desarrollado a través de este régimen narrativo constituye, como bien indica el título, un relato de formación en el cual se nos presenta de forma ordenada cronológicamente y con una unidad de sentido sucesiva-causal el paso de Julius desde la adolescencia a la madurez. En los diferentes estadios y pasos de este proceso comparecen de nuevo muchos de los motivos ya vistos en los fragmentos circundantes, ahora formulados en el lenguaje y la clave de la formación progresiva de la identidad de Julius. El joven Julius se nos presenta, en un primer momento, perdido en una insatisfacción vaga, sin nombre y sin fondo, que trata de llenar a través de los estudios, las aficiones y la vida social. No obstante, gana la conciencia de que entre su insatisfacción y la realización de su deseo media un abismo que no puede ser colmado a través de la acumulación de experiencias y goces diferentes: “Pero ni ahí, ni en los muchos estudios y aficiones en los que su entusiasmo juvenil se arrojó a menudo con una omnívora sed de conocimiento, encontró la suprema felicidad que su corazón demandaba con vehemencia” (Schlegel 2007, p. 48). Al contrario, en el ánimo de Julius hay presente un presentimiento del salto cualitativo que le permitiría acceder a esta felicidad: “a cada momento esperaba la llegada de un suceso extraordinario” (Schlegel 2007, p. 48).

Este estado de *Sehnsucht*, ansia o anhelo insatisfecho, tiene su correlato en la forma de autopresentación y autocomprensión de la vida del propio Julius para sí mismo, que solo puede percibirse en la sucesión inorgánica de parcialidades acumulativas que tratan de satisfacerlo. La fragmentariedad de la experiencia

²⁵ El funcionamiento de esta misma dialéctica ha sido discutido en el ámbito del romanticismo inglés por Thomas Mcfarland, quien a través de la lectura de Coleridge y Wordsworth llega a la conclusión, paralela a la de Man, según la cual “whatever distinctions are made in theory, in practical matters of interpretation, there tends to be only one mode: the allegorical” (McFarland 1981, p. 33)

²⁶ Es interesante observar cómo este particular rendimiento romántico-moderno de la alegoría que estamos reconstruyendo toma sus elementos estructurales fundamentales de la experiencia de la representación indirecta de lo inmediatamente irrepresentable propio de muchas tradiciones teológicas premodernas, como el lenguaje oracular antiguo o la prohibición imaginal de la tradición judeocristiana. Como dice Angus Fletcher en su clásico estudio sobre la alegoría, su funcionamiento romántico remite “a una más antigua concepción” que tiene que ver con “una reconstrucción humana de mensajes inspirados por la divinidad, un lenguaje transcendental revelado que intenta conservar la distancia respecto de una mente divina apropiadamente encubierta” (Fletcher 2002, p. 29).

basada en la acumulación cuantitativa de experiencias vacías conlleva una proyección y representación fragmentada y desordenada de su identidad y su vida:

Pero la rabia de la insatisfacción fragmentaba su memoria, y en ninguna otra época de su vida perdió más de vista la unidad de su propio ser. Vivía tan sólo en el presente, al que se aferraba como unos labios sedientos, abismándose sin cesar en cada infinita, insondable y a la vez pequeña fracción del tiempo monstruoso, como si ahí pudiera encontrarse aquello que había buscado largamente (Schlegel 2007, p. 63)

No obstante, esta condición disagregada de la experiencia, junto con la insatisfacción vacía e insaciable que le sirve de soporte, son revocadas y anuladas de forma instantánea con la primera relación amorosa de Julius con una mujer, en consonancia con la particular teoría de la diferencia genérica que Julius nos presenta en los primeros fragmentos de la obra: "Esta enfermedad, al igual que las anteriores, fue curada y destruida desde la primera mirada por una mujer única, que pudo tocar por primera vez lo más profundo de su espíritu" (Schlegel 2007, p. 65). Este acceso se gana de forma definitiva con el conocimiento de Lucinde, contacto que "enciende una luz" bajo la cual se ve y se reorganiza "cada trozo de su existencia" (Schlege 2007, p. 79):

Distinguió clara y correctamente la estructura del conjunto, puesto que se hallaba situado en el centro de este. Sintió que ya nunca podría perder esa unidad; el enigma de su existencia se había resuelto, había encontrado la palabra, y era como si todo hubiera sido predeterminado y arreglado, desde el principio del tiempo, para que la encontrara en el amor, él, que en su juvenil falta de entendimiento, se había creído incapaz de sentirlo (Schlegel 2007, p. 79)

No es necesario hacer una lectura demasiado forzada de estas páginas para identificar que, de hecho, esta "palabra encontrada" que organiza y hace distingible la estructura del conjunto y la unidad de su vida no es otra que la novela de formación en tercera persona que estamos leyendo. De esta forma, "Los años de aprendizaje de la masculinidad" es una obra de la preparación de la obra, un texto que nos narra el advenimiento de las condiciones de posibilidad de la redacción de la propia obra que leemos.²⁷ Que la unidad y el sentido identitario conseguidos junto con la experiencia de la plenitud amorosa y epistemológica está materializado en el relato unitario y cronológicamente ordenado que leemos es congruente con que, en la interioridad de este capítulo, el lenguaje disagregado, desordenado y caótico que se celebra y se ejecuta de hecho en el resto de fragmentos de la novela se nos presenta aquí, *a posteriori* y desde fuera, desde la unidad ya conseguida del relato heterodiegético en pasado. El lenguaje de autorrepresentación disagregado, característico para el narrador de la experiencia del *Sehnsucht* de la plenitud no alcanzada, no lo leemos nunca directamente en "Los años de aprendizaje de la masculinidad", sino que se nos refiere y describe exteriormente como momento negativo y transitorio necesario de un proceso dialéctico en el que es superado, desde el "afuera" diegético de la plenitud alcanzada.²⁸

Ahora bien, la ironía en la cual este capítulo está inserta es obvia y de una violencia despiadada. Si se nos habla desde el otro lado de la nostalgia, desde la unidad conseguida, si "el enigma de su existencia" está ya resuelto en y a través del contacto amoroso que ha ofrecido el acceso al sujeto a la unidad de su vida configurada en la "palabra conseguida" de esta novela de formación, ¿por qué no presentar al lector únicamente este capítulo? ¿O por qué no, al menos, incluir este capítulo como el culmen final de la obra, concluirla teleológicamente con esta unidad conseguida? ¿Por qué *Lucinde* no acaba con esta novela de formación? ¿Por qué está no solo precedida sino continuada por otros fragmentos en los que el "secreto" sigue siendo opaco, frustrado y desconocido? Una vez más, no se trata aquí de un misterio que debamos resolver o un significado oculto que debamos desentrañar: la respuesta está claramente manifiesta en el nivel formal. La novela de formación, objetivando la vida, exteriorizándola y distanciándose de ella, a través de esa tercera persona, es una forma de "representar" el enigma y la ilusión de su resolución, a través sin embargo de un dispositivo narrativo altamente opaco y artificioso. "Los años de aprendizaje de la

²⁷ Vemos aquí, en el comienzo de la modernidad literaria, un ejemplo embrionario de una de las estructuras literarias más representativas desde entonces. Pensemos solamente, por ejemplo, en *En busca del tiempo perdido*.

²⁸ Estos cambios en el régimen narrativo a través de la obra han sido discutidos de forma rigurosa por Behler, cuyo análisis formal coincide con el nuestro: "We can say that the six pieces at the beginning and end of *Lucinde* are arabesque in character and reflexive in nature, while the narrative centerpiece represents a progressive story, the development of the protagonist from uncertain, yearning youthfulness to personal maturity and artistic knowledge. The clear difference between the arabesque sections of the frame and the confessional centrepiece is also obvious in the narrative voice, which is represented in the frame sections by Julius or Julius in dialogue with Lucinde, while in the 'Apprenticeship of Manhood' an anonymous voice objectively reports the story of Julius" (Behler 2005, p. 292). Con todo, el análisis de Behler se detiene en esta constatación formal y no extrae verdaderamente ninguna consecuencia de todo ello, limitándose a afirmar que, pese a su posición central, el énfasis de la novela no reside en esta pieza narrativa de formación. Por lo demás, la lectura de *Lucinde* por parte de Behler adolece de una asombrosa ceguera e insensibilidad para con la ironía constante y corrosiva que plaga todo el texto. Para Behler, *Lucinde* "leads from the present world of greed, object, utility, property, and acquisitiveness to the happy state of nature and new health" (Behler 2005, p.297) y constituiría algo así como un alegato o manifiesto utópico-revolucionario que expresaría de forma directa y sincera las aspiraciones y deseos de Schlegel. Esta falta de sensibilidad para con la dimensión de la ironía formal en *Lucinde* por parte de Behler podría parecer aún más sorprendente en un autor que ha dedicado un trabajo completo al concepto de la ironía en la modernidad (Behler 1990). No obstante, una lectura de dicho trabajo revela que la comprensión del concepto y la práctica estética de la ironía, para Behler, es de una amplitud tal que tiende a identificarse con cualquier forma indirecta u oblicua de dicción (Behler 1990, p. 111). Desde este punto de vista, para Behler, la ironía cumpliría una función eminentemente positiva: permitiría decir aquello que no puede ser comunicado directamente. Esta noción profundamente positiva de la ironía pierde de vista el aspecto negativo-destructivo de la misma, que es el que estamos rastreando en la fragmentariedad de *Lucinde*: la ironía no como medio para decir lo que no puede decirse directamente, sino como medio para mostrar su indecidibilidad irresoluble y constitutiva.

masculinidad", en su conjunto, son otra forma de plenitud que es interrumpida y negada en el conjunto de la novela completa. La dialéctica a través de la cual el lenguaje disgregado se ve negado a sí mismo en la exterioridad de la presentación y por lo tanto superado (*aufgehoben*) en la síntesis de la unidad conseguida de la *Bildung* de Julius es cortocircuitada y puesta en marcha de nuevo con una nueva negación a través de la continuación del régimen disgregado y parabático que persiste una vez este capítulo ha concluido. De hecho, este desbaratamiento de la unidad narrativo-identitaria a través de la formación amorosa no se hace esperar, ya que en el interior del mismo capítulo reaparece, en las últimas páginas, la primera persona homodiegética de Julius para confirmarnos el carácter de alegórica artificiosidad que tiene la *Darstellung* aparentemente transparente y unitaria que acaba de desarrollarse.

De este modo, una vez más, se ofrece el reconocimiento de que la inmediatez es solo presentable como inalcanzable a través de la mediación del lenguaje secuencial. En efecto, la verdad y la unidad buscada es instantánea e inmediata, pero solo puede ser representada a través de una narrativa que "avanza en el reino del tiempo y se dispersa en el espacio", en la extensión secuencial y gradual de la narración. La novela de formación, de este modo, se descubre a sí misma como un intento de representar algo que, a causa de su misma presencia representante, se mantiene irrepresentable. El pasaje final de este capítulo, de hecho, distingue la opacidad de los artificios narrativos que en el desarrollo de la novela de formación se planteaban como transparentes: "La Alegoría", afirma Julius en la misma sección, "se ha deslizado incluso en aquello que aparece como pura realidad y fiel representación, y ha mezclado significativas mentiras en la hermosa verdad" (Schlegel 2007, p. 82). El valor de la narración de la maduración de Julius se revela, pues, solamente en tanto que alegoría. La novela de formación solo puede señalar y posponer *ad futurum* la consecución de la unidad plena e instantánea que pro-pone.

9. *Lucinde* antifundacionalista y las modalidades de la ironía: a modo de conclusiones

Esta lectura de *Lucinde* quiere poner de manifiesto algunas consecuencias acerca de su localización poético-filosófica con respecto a los intentos fundacionalistas postkantianos y a la doctrina fichteana, fenómenos que conforman el fondo contra el cual es necesario leer la novela para ganar un primer acceso a su posible sentido o, más bien, a la comprensión de su constante desbaratamiento de todo sentido.

1. Frente a la interpretación schilleriano-hegeliana, según la cual la disgregación formal de *Lucinde* era expresiva de la arbitrariedad auto- y heterocreativa de un sujeto absoluto autofundado, una lectura atenta de la novela muestra algo muy diferente. La supuesta autoridad aun vacía y arbitraria de un Yo absoluto comparece en *Lucinde* únicamente de forma negativa, como una sombra o reflejo nunca presente que sirve de sustento a la sucesión constante de disruptiones y autointerrupciones de su propia continuidad o presencia. Este régimen interruptivo o parabático, además, se desvela como una suerte de mecánica ciega y a-subjetiva propia de la naturaleza trópica del lenguaje que poco tiene que ver con la voluntad del sujeto a través del cual se enuncian. El Yo en *Lucinde* es, en todo caso, el material lingüístico excedente o residual del proceso de alegorización de su propia sustantividad.²⁹

Nuestra lectura de *Lucinde*, por lo tanto, nos permite conservar el nombre –ironía– a título del cual la crítica filosófica de la novela la ha condenado históricamente, pero reescribiendo de una forma enteramente nueva su funcionamiento. Al principio del capítulo vimos que esta tradición crítica denominaba *ironía* al principio erosivo por el que el desarrollo de *Lucinde* parece negar sistemáticamente cualquier sustantividad real, conservando el fundamento disolutor del Yo-narrador como única realidad. No obstante, mediante nuestra reconstrucción de algunas mecánicas textuales de la novela hemos podido ver que los modos particulares a través de los que este principio erosivo queda textualizado hacen muy problemática esta interpretación. El narrador de *Lucinde* solo comparece puesto en escena como el responsable circunstancial de una serie de medios textuales (parabáticos, interruptivos, heterogéneos, fragmentarios, etc.) que lo incluyen siempre en una doble enunciación en el que cada elocución supone el inmediato cuestionamiento distanciador de lo dicho. En *Lucinde* el Sujeto-Narrador no comparece como la fuerza demiúrgica de la que emana una todopoderosa negación solipsista, como querían Hegel o Kierkegaard, sino como un enunciador puesto en una serie de escenas en la que él mismo, como locutor, queda desestabilizado.

²⁹ Esta lectura, por otra parte, es consecuente con el segundo intento demaniano de afrontar la ironía en Schlegel, El concepto de ironía, conferencia en la que, como señalábamos arriba, trata de forma explícita a *Lucinde* y su relación con Fichte. De Man, en este texto, interpreta la doctrina fichteana de la autoposición del Yo y de su constitución en la confrontación con el No-Yo como una narrativa de su propio carácter sustantivo. Para de Man, en la doctrina de Fichte el Yo adquiere una suerte de sustantividad auto-narrativa en el movimiento performativo del autoponerse y necesario auto-limitarse, en el cual lo que en origen era una mera catacrisis vacía adquiere la sustantividad de un discurso postulante en el que el Yo adquiere entidad al relacionarse con el No-Yo a través de todo un proceso de contacto y transferencia con él. Para de Man, el sistema fichteano es un sistema tropológico, en el que el Yo adquiere entidad a través de la vivencia de su acto performativo original en un sistema de autorrepresentación trópico o traslaticio con el No-Yo: "Nos hallamos ante una alegoría, ante la narrativa de la interacción entre el tropo por un lado y la acción como postulamiento por otro" (de Man 1998, p. 249). La práctica poética de Schlegel vendría a desbaratar este delicado equilibrio, o más bien a demostrar que este equilibrio es una ilusión fundada en el olvido de la naturaleza profundamente autodesmitificadora de la alegoría tal y como la hemos entendido más arriba. Lo decisivo aquí es que si la sustantividad del Yo de Fichte está consignada en una re-presentación discursivo-secuencial-alegórica de la unidad del Yo con el No-Yo, esta sustantividad está ya perdida desde el comienzo. Para de Man, la ironía que rige *Lucinde* está construida a través de las parábasis y anacolitos que interrumpen esta línea narrativa, mostrando, de hecho, que la "línea narrativa puede ser interrumpida por cualquier lugar": "No hay narración sin reflexión, ni narrativa sin dialéctica, y lo que la ironía interrumpe (de acuerdo con Friedrich Schlegel) es precisamente esa dialéctica y esa reflexividad, los tropos. Lo reflexivo y lo dialéctico son el sistema tropológico, el sistema fichteano, y eso es lo que la ironía arruina" (de Man 1998, p. 257).

2. *Lucinde*, además de poner en cuestión el fundacionalismo epistemológico fichteano del Yo, pone en juego la visibilidad de los problemas y contradicciones del proyecto de Fichte en toda su amplitud. Como señalábamos arriba, la filosofía de Fichte tiene como objetivo fundamental el solucionar las inquietantes crisis explicitadas por Kant en sus textos críticos, sobre todo dos:

- a. El carácter vacío y formal del sujeto. Como veíamos, el Yo para Kant es el predicado formal y vacío que tiene que acompañar necesariamente a todas las representaciones para que queden sintetizadas y organizadas en la apercepción de la realidad.
- b. La crisis devenida de la postulación de la cosa-en-sí (*Ding an sich*), por la cual la fenomenicidad de lo existente no puede dejarse de mostrar al modo de algo así como la modulación de unas leyes formales apriorísticas de la aprehensión, en las que el sujeto queda encerrado en los confines claustrofóbicos de la autoconciencia de sus propias categorías sensibles de percepción.

Estas dos crisis hicieron explícito para los primeros lectores de Kant un mundo inquietante en el que no solo el sujeto y el objeto han dejado de tener una existencia sustantiva, sino que entre la sombra de ambos se abre un abismo aparentemente infranqueable. Algunos de los filósofos de la primera generación de lectores y críticos de la *Critica de la razón pura* llegaron a la conclusión de que el problema fundamental subyacente aquí era el de la autoconciencia y el acto original de división y escisión entre Yo y mundo (y entre Yo y propio Yo) que esta implicaba. El camino emprendido por el idealismo poskantiano supuso tratar de postular una instancia en el interior de la autoconciencia en la que esta se volviera transparente, inmediata, que dejase ver, aun a través de su propia mediación, la inmediatez de la supuesta unidad originaria de sujeto y objeto. Este es la base del proyecto fichteano: el sueño de una especie de mediación inmediata, de opacidad transparente, de ojo que se ve a sí mismo, en el que el sujeto y el objeto ganen su sustantividad en el mismo momento en el que se entiende como unificados.

Ahora bien, algo decisivo para engarzar nuestra lectura de *Lucinde* en este debate es reconocer que este sueño de transición instantánea y no mediada entre el sujeto y el objeto es ya un hecho estructural de la misma escritura fichteana. El objetivo declarado de la *Doctrina de la ciencia*, en su nivel material-discursivo, es de hecho el de borrarse a sí misma, el de hacerse innecesaria, invisible, transparente en tanto texto. El discurso a través del cual Fichte desarrolla su doctrina de la "pura intuición inmediata" del Yo absoluto es vivido por el escritor como una exigencia o un castigo: una obligación prescindible y redundante si el filósofo ha alcanzado la inmediatez de dicha intuición.³⁰ En la introducción del escrito, Fichte llega a declarar que el propio discurso que está a punto de empezar es absolutamente inútil sin la presencia inmediata y a priori en la conciencia del lector del resultado que la lectura del texto filosófico debería de hecho generar. En efecto, afirma Fichte, hay en la *Doctrina de la ciencia* "un fundamento por el cual ella tiene que permanecer siempre incomprendible para ciertos lectores; este fundamento consiste en que ella supone la facultad de libertad de la intuición interna" (Fichte 1975, p. 9). La dimensión del fracaso del proyecto de Fichte queda consignada en el hecho (irónico) de que el resto de su vida puede ser rastreada a través de las innumerables correcciones, aclaraciones, versiones y reversiones, en definitiva, reescrituras de la primera *Doctrina de la ciencia*. La vida de filósofo de Fichte es la historia de una reescritura constante y sisífica de la *inmediatez*. Como dice Andrew Bowie, "Fichte tiene que enfrentarse a la exigencia de un acceso inmediato a la conciencia que no implique ninguna forma de división: ocupará el resto de su vida filosófica intentando, sin éxito, dar una explicación adecuada de este acceso inmediato" (Bowie 1999, p. 77).

De modo que nos es ninguna exageración el afirmar que el fracaso fichteano tiene la estructura de la alegoría en tensión con la ilusión simbólica. El problema del idealismo a partir de Fichte consiste en que, si bien la problematicidad de esta estructura no es ignorada, sí que se obvia su carácter profundamente irónico. *Lucinde* viene, precisamente, a señalar la naturaleza irónica y autofrustrada de la estructura de la alegoría y a mostrar performativamente a través de su propio lenguaje la dimensión utópico-ideológica del proyecto idealista. La oscuridad, confusión y multiplicidad de sentidos de *Lucinde* brota del carácter convulso del movimiento a través del que el texto intenta, mediante una diversidad de recursos estético-figurales, decir y visibilizar directa e inmediatamente la conciencia, de ganar conciencia inmediata del sustrato unitario "original" y común del sujeto y el objeto. Desde luego, esto es imposible y no se logra realizar. En la escritura de *Lucinde* estos intentos se materializan de maneras en las que nos es dado contemplar de forma más nítida la calidad de ese silencio, de ese punto ciego, de esa imposibilidad epistemológica; más adecuadamente, la poetización o presentación literaria de estos intentos hace posible una visibilización de las condiciones ideológicas de la centralidad de dicha imposibilidad autocognosciente en Fichte, que es el fundamento productivo de la obra. Esa imposibilidad no se puede resolver -al menos en el mismo nivel en el que se plantea- y es de hecho lo que posibilita y limita la obra literaria; en los límites y alrededores de dicha imposibilidad nace y se desarrolla la exuberancia de la obra de Schlegel. Lo desasosegante de la lectura de *Lucinde* como meta-tropo (al modo de una alegoría irónica o *Witz* suspendido en la extensión de su alegorización) debe cumplir la función de acentuar las contradicciones de una autoexperiencia atrapada en una imposibilidad semejante a la del barón de Münchhausen al tratar de salvarse del lodo tirando de su propio pelo. La clave aquí es que la ironía absoluta de *Lucinde* frustra o pospone una conciliación epistemológica entre sujeto y objeto en los propios términos en los que esta se desea, consiguiendo figurar así los propios

³⁰ Como dice Juan de la Cruz en la introducción a su traducción de la Doctrina de la ciencia, "Fichte declaró reiteradamente que era necesario distinguir entre la intelección del núcleo filosófico y el despliegue del mismo. La primera es única, indiscutible y hay que poseerla de una vez por todas; el segundo permite la corrección y el perfeccionamiento. [...] Todo el esfuerzo de sus exposiciones va encaminado a enfocar ese centro; una vez logrado éste, el filósofo se hace Doctrina de la ciencia, o sea, ojo transparente a sí mismo. El sistema expositivo como tal tiene mero carácter instrumental, destinado a desaparecer tan pronto como la intelección se haya establecido" (Fichte 1975, p. XII).

límites categoriales e históricos en los que este mismo deseo se sitúa. Leer *Lucinde* de este modo puede ayudar a entender la voluntad schlegeliana de desarrollar y ahondar en la crisis kantiana, no al modo de un intento de solventarla, sino de emplazarla a ella misma en una metacrítica historizada,³¹ de la cual el primer paso consiste en señalar la imposibilidad de la primera solución fichtiana (fundada en un movimiento compensatorio, intuicionista y tautológico, más propiamente "ideológico" que "idealista") y permanecer en la frustrante intransigencia kantiana.³² La escritura de *Lucinde* viene a mostrar que no hay atajos para salir de la vaciedad del Yo y su distancia infinita con el mundo; que, de hecho, estos dos problemas son propiamente irresolubles desde las particulares coordenadas de autocomprendión del Yo y del mundo en la modernidad.³³

10. Referencias

- Ayraut, R. (1976), *La genèse du romantisme allemand*, 4 volúmenes, Éditions Montaigne Aubier, Paris.
- Beiser, F. (2014), "Romanticism and Idealism", en Nassar, N. (ed), *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, pp. 30-43.
- Beiser. (2004), *The Romantic Imperativa: The Concept of Early German Romanticism*, Harvard University Press, Harvard.
- Beiser, F. (2002), *German Idealism. The Struggle against Subjetivism. 1781-1801*, Harvard University Press, London.
- Behler, E. (2005), *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press.
- Behler, E. (1990), *Irony and the Discourse of Modernity*, Washington University Press.
- Benjamin, W. (2017), *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. Brotons A., Abada, Madrid.
- Blanchot, M. (2005), *El libro a venir*, trad. Velasco, E., Trotta, Madrid.
- Bowie, A. (1999), *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, trad. Leonetti, L., Visor, Madrid.
- Bowie, A. (1997), *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, Routledge, New York.
- Dällenbach, L. (2001), *Mosaïques*, Éditions du Seuil, Paris.
- De Man, P. (2003), *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- De Man, P. (1998), *La ideología estética*, trad. Asensi, M., Richart, M., Cátedra, Madrid.
- Eagleton, T. (2009), *La novela inglesa. Una introducción*, trad. Benítez Burraco, A., Akal, Madrid.
- Frank, M. (2014), "What is Early German Romantic Philosophy?", en Nassar, N. (ed) *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, pp. 15-29.
- Frank, M. (2003), *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, State University of New York Press.
- Fichte, G. J. (1975), *Doctrina de la ciencia*, trad. Cruz, J., Aguilar, Buenos Aires.
- Gasché, R. (1991), *Ideality in Fragmentation, foreword to Philosophical Fragments by Friedrich Schlegel*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Girard, R. (1985), *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. Jordá, J., Anagrama, Barcelona.
- Goethe, J. W. y Schiller, F. (2014), *La más indisoluble unión. Epistolario completo, 1794-1805.*, trad. de Burello M., Rohland, R., Miño y Dávila, Buenos Aires.
- Hegel, G. W. F. (2001), *Introducción a la estética*, trad. Mazo, R., Ediciones Península, Barcelona.
- Heine, H. (2016), *Ensayos. La escuela romántica*, trad. Ribka, S., Akal, Madrid.
- Hölderlin, F. (2017), *Ensayos*, trad. Martínez Marzoa, F., Hiperión, Madrid.
- Kant, I. (2018), *Critica del juicio*, trad. García Morente, M., Tecnos, Madrid.
- Kierkegaard, S. (2006), *Escritos I. De los papeles de alguien que todavía vive; Sobre el concepto de ironía*, trad. de González, D., Saez, B., Trotta, Madrid.

³¹ En efecto, como indica Millán-Zaibert, "Schlegel accused Kant, the great critical philosopher himself, of being only "half-critic" because of his neglect of the history of philosophy and his inability to critique philosophy itself. Schlegel's conception philosophy committed him to metaphilosophy, to coming to term with the nature of philosophy itself. [...] Schlegel is after a critique of critique, a philosophy of philosophy, attempting, through his conception of historical critique, to achieve a metaphilosophy, a way of looking critically at philosophy itself, as a discipline that has developed through history" (90)

³² En este sentido, Manfred Frank llega a situar a los románticos tempranos bajo el lema "better to fail with Kant, than to win with Fichte" (2014: 27).

³³ Es necesario señalar, con todo, que en el desarrollo de la vida filosófica de Fichte hay una gradual toma de conciencia de los problemas de su propio proyecto. Ya en las primeras reescrituras de la Doctrina alrededor de 1800 –además de en algunos momentos, de forma implícita, del primer texto de 1794 (ver por ejemplo algunas reflexiones contenidas en la segunda parte, "Fundamento del saber teórico", en el que se apunta a que la unificación de Yo y no-Yo no puede ser estrictamente pensada y "quedó proyectada al infinito" (Fichte, 1975: 58)– existe en Fichte el reconocimiento de que la unificación entre Yo y no-Yo es un es un proceso infinito e inacabable y no tanto un acto fundacional cerrado, concluido y absoluto. Para esta comprensión de Fichte ver el artículo de Tom Rockmore Antifoundationalism, Circularity and the Spirit of Fichte (1994), que es citado y discutido en Millán-Zaibert, 2007: 91-94. De cualquier forma, entendamos o no nosotros a Fichte desde la lectura y comprensión de toda su trayectoria filosófica, lo que nos compete para la comprensión de *Lucinde* es tener en cuenta cómo leyó y entendió Schlegel la única versión de la Doctrina a la que tuvo acceso (primera versión de 1794) antes de la redacción de *Lucinde* (1798). Como demuestra Frank y Millán-Zaibert en los lugares ya citados, además de como confirman las propias declaraciones de Schlegel en sus textos comprendidos entre las dos fechas y la interpretación que estamos haciendo de *Lucinde*, Fichte fue comprendido por Schlegel y los románticos tempranos de forma inequívoca como un fundacionalista absoluto.

- McFarland, T. (1981), *Romanticism and the Forms of Ruin. Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation*, Princeton University Press, New Jersey.
- Macherey, P. (1974), *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris.
- Millán-Zaibert, E. (2007), *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, State University of New York Press, Albany.
- Nancy, J. L. y Lacoue-Labarthe, P. (2017), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, trad. González, C., Carugati, L., Eterna cadencia, Buenos Aires.
- Novalis (2007), *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, trad. Caner Liese, R., Akal, Madrid.
- Nassar, D. (ed). (2014), *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford University Press, Oxford.
- Rockmore, T. (1994), "Antifoundationalism, Circularity and the Spirit of Fichte", en Breazeale, Rockmore (eds.), *Fichte: Historical Context/Contemporary Controversies*, Breazeale, Rockmore (eds.), Humanities Press.
- Sánchez, D. (2007), "Un texto de Friedrich Schlegel sobre el Wilhelm Meister de Goethe", *Volubilis*, no. 14, pp. 10-30.
- Schlegel, Fr. (1921), *Lucinda*, trad. de Moreno Villa, J., Ediciones de La Pluma, Madrid
- Schlegel, Fr. (1963), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band 18*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn.
- Schlegel, Fr. (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. Raposo, B., Akal, Madrid.
- Schlegel, Fr. (2007), *Lucinde*, trad Pacheco, Mª J., Siglo XXI, Madrid.
- Schlegel, Fr. (2009), *Fragmentos seguidos de Sobre la incomprensibilidad*, trad. Pajerot, P., Marbot, Barcelona.
- Schlegel, Fr. (2020). *Lucinde. Studiensausgabe*, Reclam, Ditzingen.
- Schlegel, Fr. (2020a). *Cuadernos literarios*, trad. Garrido, G., Akal, Madrid.
- Starobinski, J. (1983), *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, trad. González, S., Taurus, Madrid.
- Szondi, P. (1975), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Les éditions de Minuit, Paris.