

Autoconciencia e ironía. Una lectura acerca de los orígenes del pensamiento romántico de Friedrich Schlegel

María Verónica GALFIONE

Universidad Nacional de Córdoba en Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
veronicagalfione@yahoo.com.ar

Recibido: 28 de mayo de 2013
Aceptado: 19 de junio de 2013

RESUMEN

El presente trabajo se concentra en la reseña de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* que realiza Friedrich Schlegel hacia 1798. A partir del examen de la misma, procura demostrar que los momentos críticos de la lectura schlegeliana del *Wilhelm Meister* de Goethe se hallaban orientados a cuestionar la propia perspectiva clasicista que el joven filósofo había sostenido algunos años atrás en *Sobre el estudio de la poesía griega*. Según se intenta mostrar, esta autocrítica habría colocado a Schlegel en condiciones de problematizar los conceptos subjetivistas, que impregnaban su antigua concepción estética, y dado lugar a una teoría estética que tematizaba la necesidad y la imposibilidad, a la vez, de una representación acabada de la subjetividad.

Palabras clave: Subjetividad, ironía, obra de arte, Romanticismo alemán.

Self-Awareness and Irony. A Reading about the Origins of Romantic Thought of Friedrich Schlegel

ABSTRACT

This paper focuses on the review of *Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship* that makes Friedrich Schlegel 1798. From an examination of it, attempts to show that the critical moments schlegelian reading Goethe's *Wilhelm Meister* were oriented to question the classicist's perspective that the young philosopher had argued a few years ago in *On the Study of Greek Poetry*. As will attempt to demonstrate, this criticism would have allowed to Schlegel to problematize the subjectivist concepts that permeated its former conception of beauty, and have resulted in an aesthetic theory that was aware of the necessity and the impossibility of a completed representation of subjectivity.

Keywords: Subjectivity, Irony, Work of Art, German Romanticism.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. La crisis de la concepción representativa del arte. 3. La novela: dos modelos de “Historia de la conciencia”. 4. La obra como tendencia. 5. Consideraciones finales.

Der Mensch ist allmächtig... nicht ganz, sondern nur stückweise da.

(Schlegel 1963: 509, Fr. 9)

I am this month one whole year older than I was this time twelve month, and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume – and no farther than to my first day's life – 'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it – on the contrary, I am just thrown so many volumes back –.

Sterne, L. *Life and Opinions of Tristram Shandy*

1. Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación de mayor alcance que procura reconstruir el proceso por medio del cual la reflexión estética de finales del siglo XVIII abandonó de manera progresiva los presupuestos fundamentales de la estética representativa. En el marco de este proceso ocupa un lugar central el pensamiento de Friedrich Schlegel en la medida en que este trasladó hacia el ámbito estético la concepción fichteana de la subjetividad como pura actividad productiva¹. Sin embargo, la concepción idealista de la representación artística, que Schlegel desarrolló a partir de tales presupuestos y que expuso de una manera detallada en *Über das Studium der griechischen Poesie*, se hallaba atravesada por una serie de dificultades. Esto último se ve reflejado en el hecho de que, aun cuando Schlegel anunciara la proximidad de una revolución de carácter estético, no lograra dar cuenta de las formas estilísticas que debían asumir las obras artísticas del futuro. Así, en una carta dirigida a su hermano el 27 de febrero de 1794, Schlegel sostenía que “Das Problem unserer Poesie” consistía en la “Einigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken”, para limitarse a sostener luego que el

¹ Este trabajo forma parte de nuestra Tesis Doctoral: “Estética y representación. Un estudio acerca de los orígenes del pensamiento romántico de Friedrich Schlegel” (Universidad Nacional de Córdoba, 2013). El abandono schlegeliano de los presupuestos de la estética representativa es reconstruido en ella a partir del análisis de textos menores tales como “Über die Grenzen des Schönen” (Schlegel 1962: 34-44) o “Von der Schönheit in der Dichtkunst I y III” (Schlegel 1981: 1-31). El primero de estos escritos data del año 1794. Los segundos, que se hallan compuestos por un conjunto incompleto de notas, fueron redactados entre 1794 y 1795.

nombre de Goethe podía ayudar a entender el sentido que adoptarían las nuevas configuraciones artísticas (Schlegel 1987: 185).

Curiosamente, el problema mencionado no fue percibido por el joven filólogo hasta que este abordó la problematización de aquellos supuestos filosóficos que habían hecho posible su postura del *Studium-Aufsatz*. Este desplazamiento puede observarse con claridad en la reseña schlegeliana de la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, escrita y publicada un año después de la aparición del *Studium-Aufsatz*². Como veremos a lo largo de las próximas páginas, Schlegel descubrirá en esta obra de Goethe una representación concreta de aquellas ideas que había esbozado en términos meramente especulativos en el *Studium*. No obstante, el análisis del *Wilhelm Meister* también le permitirá advertir los límites de la concepción estética de Goethe y esbozar una crítica tanto de esta última como de aquella postura de carácter clasicista que él mismo había defendido en el *Studium-Aufsatz*. En este punto, nuestro trabajo se orienta en un doble sentido. Pues, por una parte, busca cuestionar aquellas perspectivas interpretativas que defienden la existencia de una completa continuidad entre la época clasicista del pensamiento schlegeliano y el “período romántico” del mismo³. Pero, por otra parte, procura discutir aquellas lecturas contemporáneas que establecen una ruptura radical entre los dos momentos mencionados⁴. Nuestro objetivo consiste en mostrar la relación problemática que mantenía el pensamiento romántico de Schlegel con respecto a una concepción que interpretaba la totalidad artística a partir del modelo de una subjetividad de carácter autoconstituyente⁵. De hecho, lo que torna particularmente atractivo el

² “Über das Studium der griechischen Poesie” fue escrito durante el año 1795 como el primer tomo de una obra que debía llevar por título “Die Griechen und Römer”, pero que nunca fue realizada. No obstante, el ensayo de Schlegel fue publicado en el año 1997. Existe un extenso debate acerca de la relación existente entre las ideas de este texto y el contenido del prólogo que Schlegel introdujo en 1797. Algunos críticos perciben en este último una notable revalorización del arte moderno y le atribuyen, por tanto, un fuerte desplazamiento más allá de las tesis clasicistas que son sostenidas en el cuerpo del texto. Tales intérpretes remiten este cambio de perspectiva a la lectura del texto de Schiller *Naive und sentimentalische Dichtung*, publicado en 1795. Esta posición fue defendida por Hans Eichner (1985: 23) y discutida por Richard Brinkmann (1958: 344–371).

³ Un ejemplo paradigmático de esta posición lo constituye Franz N. Mennemeier, cuya argumentación se orienta a mostrar los momentos clasicistas, objetivistas u organicistas que es posible encontrar en el pensamiento romántico de Schlegel (Mennemeier 1971: 23). Como resulta evidente, problematizar la interpretación de Mennemeier supondría poner en discusión su lectura “clasicista” del período clásico del pensamiento de Schlegel. Algunos elementos en este sentido pueden encontrarse ya en el análisis de *Über das Studium der griechischen Poesie* que desarrolla Peter Szondi (Szondi 1974: 17-19; 99-148).

⁴ En este sentido se puede consultar la interpretación de Bohrer, quien descarta la producción intelectual de Schlegel previa a 1796 en la medida en que descubre en ella la pretensión idealista de disolver el instante presente en una perspectiva histórica de larga duración (Bohrer 1989: 112s).

⁵ A esta lectura se opone la interpretación que realiza Winfried Menninghaus, la cual enfatiza los momentos antiidealistas del pensamiento schlegeliano con el fin de establecer una conexión entre este y las tendencias posestructuralistas de la filosofía francesa contemporánea (Menninghaus 1987: 78). En este mismo sentido, también pueden ser entendidas las reflexiones de Bärbel Frischmann quien sostiene expresamente que Schlegel anticiparía postulados tales como los del estructuralismo, la hermenéutica, la filosofía de la vida, el perspectivismo de Nietzsche, la deconstrucción y el posmodernismo (Frischmann 2010: 357. También: Hörisch 1980: 397-404; Schulte-Sasse 1985: 76-128; De Man 1998; Schumacher 2000 y Hamacher 1980: 1155-1180). Frente a las interpretaciones postmodernas antes

pensamiento estético schlegeliano es, desde nuestra perspectiva, su permanente fluctuación entre el ideal de un Yo autoconstituyente y el reconocimiento de la inadecuación del movimiento reflexivo para una representación acabada de la praxis subjetiva. Pues, al preservar esta tensión, Schlegel lograba fundamentar la autonomía de la representación artística y conservar, a su vez, el potencial crítico de la misma sobre los discursos y prácticas extra-estéticos establecidos.

2. La crisis de la concepción representativa del arte

El distanciamiento de Schlegel con respecto a una estética de carácter representativo se encontraba orientado a garantizar la objetividad de la obra poética y la autonomía de aquellas leyes que regulaban el enjuiciamiento estético. Pues, la remisión de la representación artística a un contenido previamente dado hacía peligrar el carácter absoluto de la misma y violentaba, a la vez, la autonomía del enjuiciamiento estético⁶. El tránsito schlegeliano a una estética *poiética* se halló determinado por la adscripción a la filosofía trascendental fichteana. En primer lugar, esta le permitía concebir los límites propios de toda obra concreta en términos de autolimitación de una actividad puramente productiva. En segundo lugar, la filosofía fichteana le brindaba a Schlegel la posibilidad de interpretar las leyes estéticas objetivas como el producto del proceso por medio del cual ese producir incondicionado se reconocía a sí mismo como tal. Ese doble movimiento se reflejaba en la reconstrucción filosófica de la historia de la literatura que proponía Schlegel en el *Studium-Aufsatz*. Pues la primera mitad de la historia universal de la literatura, es decir, la historia de la poesía griega, registraba la cadena de acciones inconscientes que habían hecho posible la autoconstitución del arte como esfera autónoma, mientras que la segunda, la historia de la poesía moderna, asumía la forma de un proceso reflexivo que tenía por objeto la propia historia de la poesía antigua⁷. Según lo

mencionadas, Ernst Behler recalca, en cambio, el momento de continuidad que se habría hallado presente en el concepto schlegeliano de la ironía. Para Behler, la ironía no sería más que un instrumento de la formación humana que liberaría progresivamente al hombre de sus asperezas o de sus comportamientos unilaterales (Behler 1972: 93s.).

⁶ Hasta qué punto esto último no solo afectaba a la concepción mimética de la representación artística, puede apreciarse con claridad si se toma en consideración la disputa teórica que Schlegel sostuvo con Friedrich Schiller. La crítica al carácter moral del abordaje schilleriano de la poesía puede encontrarse tanto en el prólogo al *Studium-Aufsatz* (Schlegel 1962: 212), como en algunas notas de *Fragmente zur Literatur und Poesie* (Schlegel 1981: 107, Fr. 273).

⁷ Fichte diferenciaba dos momentos en el marco de su *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794-1795). Durante el primero de ellos era reconstruido el conjunto de acciones de carácter no consciente por medio de las cuales la conciencia llegaba a constituirse como tal. Este proceso era contemplado de manera pasiva por el filósofo trascendental (Fichte 1965: 146). En una segunda etapa, la conciencia finita se esforzaba por reconocerse a sí misma como sujeto de su propio proceso formativo. De esta manera, se producía un giro desde la perspectiva objetivista, que dominaba en la primera parte de la *Wissenschaftslehre*, hacia la perspectiva de la propia conciencia involucrada, esto es, de la conciencia natural (Fichte 1965: 406, 409; Claesges, 1974; Stolzenberg, 2009: 27-50). Estos dos momentos reaparecen bajo la distinción schlegeliana entre una “*natürliche Bildung*”, que se correspondía con el mundo griego, y otra de carácter “artificial”, que coincidía con la poesía moderna (Schlegel 1962: 215ss.).

entendía Schlegel, el carácter productivo de la actividad poética –y con él, la naturaleza eminentemente activa de la propia subjetividad–, solo podía ser reconocido tras la mediación reflexiva de aquel proceso formativo que se hacía visible en el armónico desarrollo de la poesía antigua⁸. En este sentido, la historia de la poesía moderna se presentaba como *anamnesis* del pasado histórico-trascendental de la acción poética en tanto tematizaba un recorrido que, pese a su carácter *autopoietico*, no podía volverse objeto de conciencia en el marco del estado natural.

Como ha mostrado Lars-Thade Ulrichs (2010: 371-397) y permite constatarlo el análisis de la reconstrucción del sistema de los géneros poéticos que proponía Schlegel⁹, el sujeto de este doble proceso formativo se hallaba dotado de una estructura de carácter agonal. De hecho, era justamente en virtud de la naturaleza contradictoria del principio que articulaba la historia de la poesía antigua que esta última podía ser caracterizada como una historia formativa. Pues, el sentido teleológico que asumía el curso evolutivo, por medio del cual el arte antiguo se había configurado a sí mismo como tal, se desprendía de la relación dialéctica que se establecía entre los diferentes elementos que se derivaban del análisis del concepto de belleza¹⁰. Esto es, si había una historia del arte (o de la conciencia, si asumimos los términos de la *Wissenschaftslehre* de Fichte), previa al surgimiento del mismo/a, era a raíz de la ten-

⁸ Como ha sido puesto en evidencia por Dieter Henrich (1969: 128-132), de este modo Schlegel no solo despojaba a la belleza natural de su carácter modélico con respecto a la representación artística sino que la convertía, además, en un obstáculo para la consumación de la verdadera belleza artística. Pues, para Schlegel, aquello que se objetivaba en la representación artística era una acción productiva de carácter puro e incondicionado. En este sentido, sería posible afirmar que el arte mismo, en tanto pura actividad productiva, pasaba a ocupar el lugar del objeto de la representación artística, mientras que la belleza se presentaba como *Darstellung* de la superación definitiva del condicionamiento externo y del reencuentro consigo misma de aquella instancia puramente productiva. Sin embargo, el joven Schlegel no descartaba sin más la idea de una belleza natural, como sugiere Henrich, sino que postulaba la posibilidad de una reposición de la misma por medio de la actividad productiva del Yo. De hecho, este era el movimiento que se expresaba en la interpretación schlegeliana de la poesía antigua. Pues existía una mutua relación de dependencia entre la reconstrucción de la historia de la poesía griega en términos de una historia natural de la conciencia y la interiorización de la totalidad de los parámetros artísticos por parte de la subjetividad puramente productiva. Esto es, la producción de una organicidad completamente artificial se presentaba como el reverso de la articulación de las piezas dispersas del arte antiguo en una totalidad comprensiva que había hecho posible el trabajo filológico schlegeliano (Peter 1987: 220s.).

⁹ Schlegel desarrolla este análisis en el ensayo “Von den Schulen der Griechischen Poesie” (Schlegel 1988: 380s.).

¹⁰ Según sostenía Schlegel en “Von der Schönheit” (Schlegel 1981: 24-5) los elementos básicos de la belleza eran la atracción, el bien (que luego se traducirá en la corrección) y la apariencia. Para Schlegel, se establecía una relación de correspondencia entre estos elementos y el objeto de cada una de las tres ramas en las cuales se hallaba dividida la capacidad humana de representación (*Vorstellungsvermögen*). Estas ramas eran la sensibilidad, el entendimiento y la razón, y sus objetos remitían a la intuición, el concepto y la idea, esto es, a un elemento que se hallaba ligado a la multiplicidad, otro que introducía el principio de la unidad y un tercero que debía articular de manera armónica los dos aspectos anteriores. En virtud de esta correspondencia entre la división de la representación y los elementos de la belleza hablamos de un principio agonal tanto en el caso de la representación artística como en lo que respecta a la propia subjetividad.

sión en la que se encontraban las fuerzas a partir de las cuales aquel/la se constituía a sí mismo/a como tal. Sin embargo, era este mismo carácter agonal del fenómeno estético y de la subjetividad el que determinaba los límites de la formación natural y el que hacía necesario el surgimiento de un proceso de naturaleza reflexiva. Como ya mencionamos, el objetivo de este último consistía en la mediación reflexiva del primer ciclo formativo o, dicho en otros términos, en la *anamnesis* de aquella cadena de acciones por medio de las cuales el arte se había autoconstituido a sí mismo como tal. De esta manera, se establecía una relación de identidad entre ambas secuencias. Puesto que, aun cuando la segunda tuviese que suceder a la primera, la diferencia entre las mismas solo resultaba dependiente de la perspectiva a partir de la cual era contemplado el proceso formativo (Stolzenberg 2009: 30). “Jedes große, wengleich noch so exzentrische Produkt des modernen Kunstgenies”, había sostenido Schlegel en el *Studium* (Schlegel 1962: 354s), “ist nach diesem Gesichtspunkt ein echter, an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt, und so heterogen die äußere Ansicht auch sein mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken”. Schlegel reformulaba así una idea similar a aquella que articulaba la *Wissenschaftslehre* fichteana (Schlegel 1962: 420): “Das zu untersuchende Ich wird einst selbst auf dem Punkte ankommen, auf welchem jetzt der Zuschauer steht; dort werden beide sich vereinigen, und durch diese Vereinigung wird der aufgegebene Kreisgang geschlossen seyn”.

Los rendimientos de esta perspectiva saltaban a la vista. Pues a partir de ella no solo era posible desvelar el misterio de la objetividad artística, esto es, volver transparente para la conciencia el *faktum* del arte antiguo, sino también justificar la necesidad estética de las formas subjetivas del arte moderno. Ya que estas últimas podían presentarse ahora como momentos sucesivos en el marco de la historia formativa de la autoconciencia estética. Sin embargo, esta perspectiva también tenía sus dificultades en la medida en que la misma impedía pensar en la posibilidad de superar el proceso de acercamiento a la plena conciencia de sí. Para comprender esto último resulta necesario hacer una breve mención a la concepción fichteana de la subjetividad, puesto que en ella se encontraba contenida la tensión entre la exigencia de una plena conciencia de sí y la imposibilidad de suprimir el estado histórico de la alienación. Esto es, según sostenía Fichte hacia 1794, la necesidad de una historia de la autoconciencia se desprendía de la contradicción que se establecía en el Yo entre la exigencia de libertad y el hecho de que su acción se encontrase siempre limitada. No obstante, todo acto reflexivo suponía la escisión del yo y hacía necesaria, por ello mismo, una nueva reflexión que se proyectaba de una manera indefinida. Ya que, dada la necesidad de la distinción del Yo en tanto sujeto, es decir, en tanto principio representante, y en tanto objeto o elemento representado, la superación de cada uno de los obstáculos que restringían la acción del mismo u opacaban su conocimiento de sí debía ser sucedida por la emergencia de una nueva limitación o por el surgimiento de una nueva opacidad (Hamacher 1980: 1155s).

Las dificultades que suponía la detención del movimiento reflexivo explican el hecho de que Schlegel no haya podido concretizar en el *Studium* sus ideas con respecto a la nueva poesía de carácter objetivo. De manera paradójica, el abordaje del

problema de la manifestación poética concreta que debía adoptar la plena coincidencia entre lo representado y el acto de la representación no tendrá lugar hasta algunos años más tarde, cuando Schlegel abandone los presupuestos filosóficos que sostenían sus antiguos postulados clasicistas. Esto es, Schlegel profundizará este aspecto de su teoría estética recién en el momento en que ponga en duda la posibilidad de reconvertir en términos circulares el movimiento progresivo de la conciencia. Un ejemplo paradigmático de esto último puede encontrarse, como decíamos más arriba, en la reseña que realizó Schlegel en 1798 de la novela de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

3. La novela: dos modelos de “Historia de la Conciencia”

Wilhelm Meisters Lehrjahre de Goethe ofrecía, ya desde el punto de vista de la trama, un fundamento suficiente para pensar en la posibilidad de una analogía con el desarrollo de la conciencia que describía la *Wissenschaftslehre* fichteana (Ulrichs 2010: 386). De hecho, la novela se iniciaba con un episodio de carácter traumático, el descubrimiento de la carta del amante de Marianne, que podía asemejarse fácilmente al choque de la conciencia con el no-yo. La simetría entre las dos obras se establecería en este punto tanto por el hecho de que el surgimiento de la conciencia de sí coincidía con la experiencia de su limitación, como porque el choque daba lugar a dos secuencias narrativas de carácter contrapuesto. Esto es, a una que se proyectaba hacia el pasado y que tenía por objeto reconstruir la historia formativa de esa conciencia escindida¹¹, y a otra que se aventuraba en el futuro y que se orientaba a garantizar la autonomía del Yo. En este sentido, sería posible establecer una correspondencia entre el relato de la infancia de Wilhelm, en la novela de Goethe, y la deducción de la representación, que articulaba el apartado teórico de la *Wissenschaftslehre*, por una parte, y entre los años de aprendizaje de aquel y la historia de la autoconciencia fichteana, por otra parte. Dicha correspondencia, sin embargo, no solo resultaría dependiente de la dirección temporal de las secuencias formativas sino también de la estructura narrativa de las mismas. En este sentido, el relato de la infancia de Wilhelm se correspondería con la parte teórica de *Wissenschaftslehre* en función de su carácter irreflexivo, mientras que el motor del segundo momento de ambas obras remitiría a la experiencia subjetiva de una interacción con el mundo permanentemente fallida. El último punto de contacto entre ambas obras se encontraría dado por la

¹¹ Según ha mencionado la crítica especializada en numerosas ocasiones, aquí se encontraría una de las diferencias fundamentales entre *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785) y *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Pues si el antiguo fragmento comenzaba *ab ovo*, esto es, con el establecimiento del lugar, el momento y los personajes, la nueva versión lo hacía *in media res*; es decir, no comenzaba con la serie de acontecimientos, sino que colocaba al lector en el medio de aquellos. De allí la necesidad de la reconstrucción retrospectiva de la infancia de Wilhelm que articulaba la primera parte de la obra. Acerca de las implicancias literarias de esta diferencia se puede consultar el trabajo de Liisa Saariluoma (Saariluoma 2004: 174s.).

expectativa de que los recorridos mencionados, el objetivo y el reflexivo, se volvieran a encontrar hacia el final del proceso formativo. Es decir, tanto para Goethe como para Fichte, el objetivo de la salida de sí de la subjetividad y de todo el recorrido autoformativo consistía en regresar al punto de partida a fin de fundamentar la limitación de la conciencia por medio de su redefinición en términos de autolimitación de carácter subjetivo.

Sin embargo, no era exactamente esto lo que Schlegel tenía en mente al asociar, en el fragmento n.º 216 del *Athenäum*, la novela de Goethe con la obra fichteana¹². De hecho, Schlegel se apartaba en este punto de toda posible interpretación que procurara concebir al *Wilhelm Meister* en términos de un *Bildungsroman*, esto es, en términos de una novela que se hallaba orientada a representar el camino “einer zentralen Figur durch Irrtümer und Krisen zur Selbfindung und tätigen Integration in die Gesellschaft” (Jacobs 2007: 230)¹³. Discutiendo la lectura de la obra de Goethe en esta clave que había realizado Christian G. Körner en el año 1796¹⁴, el joven Schlegel señalaba en 1798 que no resultaba adecuado acercarse al *Wilhelm Meister* desde el “Standpunkt des gesellschaftlichen Lebens”, es decir, “als einen Roman, wo Personen und Begebenheiten der letzte Endzweck sind” (Schlegel 1967: 133).

En este sentido, podría decirse que el verdadero interés de Schlegel por la obra de Goethe no se hallaba situado en el contenido de la misma, en aquello que era relatado, sino más bien en su estructura o en su forma narrativa. Pues, al igual que la *Wissenschaftslehre*, la novela de Goethe se encontraba determinada por la tendencia hacia un desdoblamiento del relato en un nivel descriptivo u objetual y otro de carácter metadescriptivo o reflexivo. En este desdoblamiento de la obra, Schlegel encontraba un modelo para pensar la recreación moderna de un arte de rasgos objetivos. Se trataba de un modelo que reproducía en una escala menor la propia distinción del *Studium-Aufsatz* entre una “formación natural” y otra de

¹² “Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters” (Schlegel 1967: 198, Fr. 216). La importancia de la palabra “tendencia” es enfatizada en el siguiente fragmento de la misma época: “Die drei größten Tendenzen unsres Zeitalters sind die Wl. [Wissenschaftslehre] W [ilhelm] M. [eister] und die franz. [ösische] Revoluz [ion]. Aber alle drei sind doch nur Tendenzen ohne gründliche Ausführung” (Schlegel 1963: 85, Fr. 662). En las siguientes páginas quedará claro por qué motivos aquello hacia lo cual tendían estas obras no era pensado por Schlegel como un objetivo. Sin embargo, esto ya se puede intuir a partir del siguiente pasaje de “Über die Unverständlichkeit”: “Es liegt in dem Wort *Tendenzen*, und da fängt schon die Ironie an” (Schlegel 1963: 366; Strohschneider-Kohrs 1977: 278-280).

¹³ La denominación *Bildungsroman* fue acuñada por Karl Morgenstern (Morgenstern 1988: 55, 64) y vinculada a la obra de Goethe por Wilhelm Dilthey (Dilthey 1870: 282). No obstante, numerosos autores han discutido durante el siglo XX la posibilidad de referirse al *Wilhelm Meister* en tales términos. Al respecto, puede consultarse el trabajo de Rolf Selbmann (Selbmann 1994: 58-74).

¹⁴ Schlegel introducía así una crítica a la reseña de la novela de Goethe que, sobre la base de la idea de *Bildung*, había realizado Körner en 1796 (Körner 1796: 105-116). Schlegel había leído la reseña y, como ponía en evidencia en una carta dirigida a Körner el 30 de enero de 1797, había advertido la tendencia de la misma hacia una lectura “edificante” del *W. Meister* (Schlegel 1987: 344). La crítica al método “disociador”, que utilizaba Körner, puede encontrarse en una reseña que había realizado Schlegel en *Die Horen* poco tiempo atrás (Schlegel 1963: 46).

carácter “artificial”¹⁵, pero que Schlegel no pudo concebir con claridad sino a partir de la lectura del *Wilhelm Meister*. Este último habría puesto de manifiesto ante los ojos de Schlegel la necesidad de pensar la objetividad o autonomía artística de tal manera que la unidad de la obra literaria no se desprendiera del plano meramente narrativo¹⁶. Dicho de otra forma, Schlegel habría descubierto allí que la objetividad artística no dependía de la mera capacidad de la obra para presentarse como causa y efecto de sí, sino también de la posibilidad de que esta se reconociese a sí misma de manera reflexiva –y, por ende, procesual– en la propia instancia representativa. La reflexión de la obra de arte acerca de los procedimientos representativos pasaba a ocupar así un lugar constitutivo en la producción artística¹⁷, aunque todavía no, como veremos más adelante, aquel que la convertiría en un elemento central de la estética romántica.

Son numerosos los pasajes en los cuales Schlegel hacía referencia a la duplicidad constitutiva de la novela de Goethe y al carácter modélico de la misma para el arte moderno. Antes que nada, la *Charakteristik*¹⁸ schlegeliana reproducía en el ámbito de la crítica aquella ambivalencia que resultaba constitutiva de la propia novela mencionada. Así, la reseña se abría con una observación que podía ser interpretada como una descripción de Wilhelm Meister o como una tematización de la estructura formal de la obra: “Ohne Anmaßung und ohne Geräusch, wie die Bildung eines strebenden Geistes sich still entfaltet, und wie die werdende Welt aus seinem Innern leise emporsteigt, beginnt die klare Geschichte” (1967: 115)¹⁹.

¹⁵ Cf. Nota n.º 7 de este trabajo.

¹⁶ “Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegenteil noch keineswegs zum Ganzen zum Werk” (Schlegel 1967: 213).

¹⁷ El carácter reflexivo de la obra de Goethe se torna particularmente evidente en aquel pasaje del capítulo VII del libro V en el cual es discutida la diferencia entre la novela y el drama. En este contexto, Goethe contraponía la centralidad que le era concedida a la acción en el marco del drama a la tendencia de la novela a demorarse en la representación de sentimientos y modos de pensar. El autor hacía referencia también al hecho de que el desarrollo de los acontecimientos novelescos, a diferencia de la representación dramática, admitiera la intromisión del azar. Si bien Eric A. Blackall ha puesto en cuestión la posibilidad de identificar estas ideas con el pensamiento del propio Goethe (Blackall 1976: 80s), resulta interesante advertir el modo en que el pasaje mencionado recogía una serie de discusiones que tuvieron lugar hacia finales del siglo XVIII y que resultaron fundamentales en el proceso de constitución de una filosofía del arte de carácter filosófico (Cf. Szondi 1974).

¹⁸ Si bien no forma parte de los objetivos de este trabajo, resulta necesario hacer una pequeña mención a la transformación de la concepción de la crítica literaria que introdujo Schlegel. Este desplazamiento puede percibirse con claridad si se tiene en cuenta que el término *Charakteristik* remitía, aún en 1775, a ciertas presentaciones condensadas de la obra de un autor que servían como sustitutos de la lectura de la misma. Para Schlegel, en cambio, las *Charakteristiken* no asumían un sentido descriptivo o informativo, sino que se presentaban como “das Produkt des künstlichen Lesens” (Schlegel 1963: 307; Bremer: 2010: 790s). No obstante, la *Charakteristik* sobre el *Wilhelm Meister* no fue la primera incursión de Schlegel en el ámbito de la crítica, sino que esta fue precedida por una reseña en relación con Georg Forster, “Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker” (Schlegel 1967: 78-99), y otra acerca de Lessing, “Über Lessing” (Schlegel 1967: 100-125).

¹⁹ Para un análisis de este procedimiento crítico puede consultarse el trabajo de H.-D. Weber quien pone en evidencia hasta qué punto aquel se caracterizaba por tematizar la realidad representada por la novela como si, de esta forma, se abordase a su vez la concepción artística que articulaba el desarrollo

En términos más explícitos, el papel primordial que jugaba el desdoblamiento entre la representación y la instancia reflexiva era señalado por Schlegel al sostener que se podía tener “den Anschein [...], als sei das Ganze ebenso sehr eine historische Philosophie der Kunst, als ein Kunstwerk oder Gedicht [...]” (Schlegel 1967: 132). A la novela de Goethe en términos de una poesía que era a la vez poesía y poesía de la poesía, Schlegel ya había hecho mención en 1797, en un fragmento de los *Philosophische Lehrjahre*. Allí, el joven romántico le atribuía al *Wilhelm Meister* un carácter irónico en función de su permanente fluctuación entre la representación y la reflexión acerca de las condiciones de posibilidad de dicha representación: “*Meister = ironische Poesie [...], weil es Poesie der Poesie*” (Schlegel 1963: 24, Fr. 75). En el fragmento n.º 238 del *Athenäum*, esta tendencia de la novela goethiana al desdoblamiento o a la duplicidad era asociada explícitamente con la filosofía trascendental de Fichte en la medida en que aquella forma poética que presentaba “das Produzierende mit dem Produkt” quedaba definida como “poesía trascendental”²⁰. En *Gespräch über die Poesie*, la referencia a la estructura doble del *Meister* le permitía a Schlegel establecer una relación entre la novela de Goethe y otras obras modernas tales como *Hamlet* o el *Quijote*. En este contexto, Schlegel presentaba la duplicidad entre representación y reflexión como una condición de posibilidad de la indivisibilidad de la obra. Como sucedía en el caso de la historia de la poesía moderna, la unidad de la poesía romántica era concebida aquí como un producto extremadamente artificial:

[...] daß das eine unteilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zwiefaches, doppeltes ist. Ich drücke vielleicht, was ich meine, am deutlichsten aus, wenn ich sage: das Werk ist zweimal gemacht, in zwei schöpferischen Momenten, aus zwei Ideen [...]. Eine ebenso auffallende Duplizität ist sichtbar in den beiden künstlichsten und verstandvollsten Kunstwerken im ganzen Gebiet der romantischen Kunst, im “Hamlet” und im “Don Quixote” (Schlegel 1967: 346).

de la obra (Weber 1973: 212). La apropiación que realizaba Schlegel en su reseña de la ambigüedad constitutiva de la obra es pasada por alto por algunos intérpretes provenientes de la tradición posestructuralista. Menninghaus, por ejemplo, minimiza o incluso niega la importancia de los elementos semánticos a fin de evitar toda posible interpretación del concepto schlegeliano de “poesía de la poesía” en términos de una historia de la autoconciencia (Menninghaus 1987: 30-131). Como veremos, Schlegel establecía una analogía entre la *forma* de la obra de arte y el modelo que le ofrecía la noción fichteana de subjetividad a fin de poner en evidencia el carácter intrínsecamente aporético de esta última. Una crítica diferente a las posturas posestructuralistas puede encontrarse en el trabajo de Ruth Sonderegger (Sonderegger 2000: 137s).

²⁰ “So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein” (Schlegel 1967: 204).

Como puede observarse, Schlegel extraía la novela goethiana del ámbito edificante de la novela de formación, para establecer una correspondencia entre la relación de espejamiento o autotematización, que se establecía en el interior de la obra, y la estructura de la *Wissenschaftslehre* de Fichte. Pues, de la misma manera en que esta suponía una doble secuencia formativa –a saber, la que describía la conciencia natural ante la mirada imparcial del filósofo trascendental y la que se proyectaba a partir de la reflexión de la propia subjetividad natural–, los elementos de la novela se articulaban en función de dos centros que se hallaban regidos por dos lógicas de carácter contrapuesto. Esto es, por una lógica épica u objetivista, y por otra de naturaleza lírica o reflexiva. Esto último resulta visible ya en la propia caracterización schlegeliana de los objetivos que articulaban la novela de Goethe. Puesto que si la obra se presentaba como una doctrina completa del arte, esta última se hallaba dividida, a su vez, en una historia natural de la poesía y una doctrina formativa de la misma. Según sostenía Schlegel en su *Charakteristik*, la intención del poeta había sido:

eine nicht unvollständige Kunstlehre aufzustellen, oder vielmehr in lebendigen Beispielen und Ansichten darzustellen, daß diese Absicht ihn sogar zu eigentlichen Episoden verleiten kann [...] Ja man dürfte eine systematische Ordnung in dem Vortrage dieser poetischen Physik der Poesie finden; nicht eben das tote Fachwerk eines Lehrgebäudes, aber die lebendige Stufenleiter jeder Naturgeschichte und Bildungslehre (Schlegel 1967: 131s)²¹.

A esta estructuración de la novela a partir de dos centros con lógicas y direcciones contrapuestas se refería Schlegel en términos más concretos tanto en su análisis del comienzo del segundo libro del *Wilhelm Meister*, como en un fragmento de 1799 que se hallaba consagrado al *Quijote* de Cervantes. En relación a este último, Schlegel sostenía: “Die Hauptperson in II Don Quixote ist der erste Theil. Er ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst” (Schlegel 1981: 269, Fr. 185). El carácter objetivista o épico del primer centro articulador se tornaba evidente, por otra parte, en la descripción que realizaba Schlegel del comienzo del segundo libro del *Wilhelm Meister*. En el pasaje que transcribimos a continuación puede advertirse, a su vez, el paralelismo existente entre la infancia de Wilhelm y la deducción de la representación, por una parte, y sus aventuras por el mundo y el momento reflexivo de la filosofía trascendental, por otra:

²¹ Como puede observarse en los *Philosophische Lehrjahre* (Schlegel 1963: 177), Schlegel interpretaba la *Wissenschaftslehre* según esta doble pretensión, esto es, la de ser a la vez historia natural y doctrina de la formación. Por otra parte, el concepto de “ironía” aparecía asociado al par conceptual natural/artificial en diferentes pasajes. Entre ellos, resulta imprescindible hacer referencia al fragmento n.º 108 del *Lyceum* en el cual dicha dicotomía volvía a presentarse asociada a la idea de ironía. La ironía, señalaba Schlegel (1967: 160): “[...] entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflösllichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung”.

Das zweite Buch beginnt damit, die Resultate des ersten musikalisch zu wiederholen, sie in wenige Punkte zusammenzudrängen und gleichsam auf die äußerste Spitze zu treiben. Zuerst wird die langsame aber völlige Vernichtung von Wilhelms Poesie seiner Kinderträume und seiner ersten Liebe mit schonender Allgemeinheit der Darstellung betrachtet. Dann wird der Geist, der mit Wilhelmen in diese Tiefe gesunken, und mit ihm gleichsam untätig geworden war, von neuem belebt und mächtig geweckt, sich aus der Leere herauszureißen, durch die leidenschaftlichste Erinnerung an Marianen, und durch des Jünglings begeistertes Lob der Poesie, welches die Wirklichkeit seines ursprünglichen Traums von Poesie durch seine Schönheit bewährt, und uns in die ahnungsvollste Vergangenheit der alten Heroen und der noch unschuldigen Dichterwelt versetzt (Schlegel 1967: 129)²².

4. La obra como tendencia

Sin embargo, la caracterización de la obra de Goethe que realizaba Schlegel en 1798 no se hallaba completamente desprovista de momentos críticos. Por cierto, tales momentos no se desprendían del hecho de que la novela frustrara “die gewöhnlichen Erwartungen von Einheit und Zusammenhang” (Schlegel 1967: 134), esto es, de que produjera la unidad por medio de paralelismos y correspondencias en vez de hacerla visible de manera inmediata en el ámbito de la representación. Las críticas de Schlegel se dirigían a poner en evidencia, más bien, la resistencia que ejercía Goethe frente a las tendencias que se desprendían de su propia obra poética (Schlegel 1967: 140). Para Schlegel, Goethe había comprendido que la consecución de la totalidad poética resultaba dependiente de la vuelta reflexiva de la obra sobre sí. No obstante, el poeta alemán no había llegado a advertir hasta qué punto la mediación reflexiva de la obra estaba condenada a producir una nueva limitación y a conver-

²² Ya Mennemeier interpreta el análisis que realizaba Schlegel del tránsito entre los diferentes libros del *Wilhelm Meister* en términos de realización de una teoría de la reflexión poética: “*Sehr konkret wirkt sich die von Schlegel angedeutete transzendente Reflexivität des ‘Wilhelm Meister’ unter anderm in der durchgängigen ironischen Strukturierung der Fabel des Werkes aus, die sich ständig selber überholt und sich dadurch in der Tat gewissermaßen selber beurteilt [...]*” (Mennemeier 1971: 244). Menninghaus hace referencia explícita al comienzo del segundo libro a la hora de dar cuenta de la teoría schlegeliana de la reflexión poética. Curiosamente, sin embargo, el autor sostiene que aquí se daría una inversión de la relación existente en la *Wissenschaftslehre*. Pues, si esta comenzaba con el salir de sí de la conciencia para dar lugar, luego, a la vuelta a sí de la subjetividad, Wilhelm saldría de sí tras un primer momento de contención (Menninghaus 1987: 156). Sin embargo, es este exactamente el sentido de la distinción fichteana. Pues, en la medida en que la parte teórica de la *Wissenschaftslehre* relacionaba las acciones inconscientes que habían hecho posible el surgimiento de la conciencia, la misma tenía por objeto una subjetividad que se hallaba aún replegada sobre sí. La relación contraria se observaba en el momento reflexivo de la *Wissenschaftslehre*, aun cuando esta salida de sí fuese un medio o un momento de la propia vuelta sobre sí.

²³ En *Gespräch über die Poesie*, Schlegel reproducía un juicio igualmente ambiguo con respecto a la novela de Goethe. Ella “eröffnet eine ganz neue endlose Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu sein scheint, die Harmonie des Klassischen und des Romantischen” (Schlegel 1967: 346), pero solo se trataba, no obstante, de una perspectiva.

tirse, así, en el punto de partida para ulteriores tematizaciones²³. Desde la perspectiva de Schlegel, el escritor había abrigado la expectativa de alcanzar una mediación absoluta de los elementos artísticos que permitiese superar el movimiento autorreflexivo de la obra poética y reinstituír, de esta forma, una relación representativa de carácter ingenuo. Esto último podía apreciarse con claridad en la caída del telón, con la cual concluía la novela, en la medida en que la misma no solo ponía fin a la duplicidad de la obra sino que indicaba, además, la reincorporación de un Wilhelm ya formado al ámbito de la praxis vital²⁴. En su lectura de la novela, Schlegel se refería en términos burlescos a esta vuelta a la esfera limitada de los asuntos cotidianos:

Wie mögen sich die Leser dieses Romans beim Schluß desselben getäuscht fühlen, da aus allen diesen Erziehungsanstalten nichts herauskommt, als bescheidne Liebenswürdigkeit, da hinter allen diesen wunderbaren Zufällen, weissagenden Winken und geheimnisvollen Erscheinungen nichts steckt als die erhabenste Poesie, und da die letzten Fäden des Ganzen nur durch die Willkür eines bis zur Vollendung gebildeten Geistes gelenkt werden! (Schlegel 1967: 144; cf. Swales 1977: 72).

La crítica schlegeliana al final de la novela remitía a la concepción de la reflexión poética que defendía Goethe. Pues, si para este la reflexión problematizaba la unilateralidad y la contingencia del trato ingenuo con la realidad, solo lo hacía a los efectos de tornar visible la necesidad intrínseca de la propia esfera natural. Dicho en otros términos, la reflexión poética no tenía su punto de fuga más allá del entorno familiar, puesto que la misma se orientaba a colocar a este último bajo una perspectiva que hiciese visible su finalidad interna, y apuntaba a garantizar, en tal sentido, la posibilidad de una reconciliación vital y poética con el todo. Schlegel no cuestionaba este objetivo, como haría tiempo más tarde, tras su conversión al catolicismo, pero advertía que el mismo solo se concretaba en la novela por medio de una detención voluntaria del movimiento reflexivo, esto es, por medio de una intervención de carácter subjetivo que no solo destruía la objetividad de la obra sino que consagraba, además, una

²⁴ Durante el siglo XX ha sido fuertemente discutida la posibilidad de una lectura teleológica del *Wilhelm Meister*. Frente a algunas interpretaciones que, en continuidad con las declaraciones del propio Goethe, colocaban el eje de la obra en la batalla contra el subjetivismo romántico (SCHINGS 1984: 45), intérpretes como Heinz Schlaffer sugieren la necesidad de caracterizar al *Wilhelm Meister* en términos de *Zerstörungsroman* (Schlaffer 1978: 222). “Exoterisch”, señala el autor en este sentido, “bestätigen die Goethes Romane die jeweils zeitgenössischen Ideen: Freiheit, Bildung, Sittlichkeit, Fortschritt; esoterisch erfüllen sie, wie im Komplex der Zeit diesen zur Ideologie entstellten Ideen die Negation innewohnt: Illusion, Entleerung, Naturverfallenheit, Tod” (Schlaffer 1978: 225). En esta misma línea se inscriben los trabajos de Klaus-Dieter Sorg (1983) y Jochen Hörisch (1983). En ambos casos, lo que se pone en cuestión es la validez de una interpretación que concibe el desarrollo de la novela como un proceso tendiente a establecer una relación armoniosa entre el individuo y la sociedad (Sorg 1983: 207; Hörisch 1983: 30). Como veremos más adelante, Schlegel no solo estaba interesado en determinar de qué manera la acción dramática de la obra de Goethe se oponía a toda posible lectura de carácter teleológico. Más allá de este punto, el joven romántico pretendía definir el modo en que esto sucedía a nivel formal.

realidad que reproducía la parcialidad y trivialidad del propio punto de partida. A esto apuntaba el pasaje que citamos previamente, al poner en evidencia la desproporción existente entre los medios de la novela y el objetivo de la misma. Sin embargo, con este señalamiento Schlegel resaltaba, a la vez, la capacidad de la obra para eludir las pretensiones de Goethe y, trascendiendo sus propios límites visibles, introducir nuevos movimientos reflexivos. En este sentido, Schlegel podía decir que el *Wilhelm Meister* “glücklicherweise ist es eben eins von den Büchern, welche sich selbst beurteilen, und den Kunstrichter sonach aller Mühe überheben” (Schlegel 1967: 133s).

Desde la perspectiva de Schlegel, el momento verdaderamente objetivo de la novela de Goethe –en la medida en que aún era posible encontrar algo objetivo en ella– no se hallaba en la pretendida conciliación de la reflexión con la representación o del arte con la vida, sino más bien en aquellos puntos en los cuales la obra se rebelaba contra las intenciones del autor. Justamente en ese entonces se iniciaba para Schlegel la verdadera ironía²⁵. Es decir, una ironía que, en vez de hacer manifiesto el todo, como pretendía Goethe, se orientaba a señalar la ausencia inevitable del mismo en el marco de toda posible manifestación. Una ironía cuya verdadera patria, afirmaba Schlegel, se encontraba en el terreno de la filosofía²⁶. Pues la misma no se presentaba como un mero recurso literario, destinado a garantizar la cohesión poética tras la crisis de las determinaciones ontológicas, sino como un resguardo del todo frente a las limitaciones arbitrarias que introducían las propias totalizaciones subjetivas²⁷. A la falta de sentido de Goethe para ese todo y a la imposibilidad de una representación simbólica del mismo se refería Schlegel al señalar: “Von der romantischen Ganzheit hatte Goethe keine Idee” (Schlegel 1981: 113, Fr. 342)²⁸.

²⁵ En este sentido, no sería posible avalar la interpretación de Peter Fuchs, quien descubre en la ironía una obstrucción del diálogo que pretendía recortar las excesivas posibilidades de comunicación que ofrecía el mundo moderno. Para este autor la ironía schlegeliana habría respondido a la necesidad de crear orden (Fuchs 1993: 210).

²⁶ “Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie” (Schlegel 1967: 152, Fr. 42).

²⁷ Que este reaseguro del todo frente a las posibles totalizaciones debiese hacerse visible explica la atención que brindaba el Schlegel romántico a recursos literarios tales como el *Witz*, el arabesco, el fragmento o la alegoría.

²⁸ Goethe no tendría ninguna “idea” del todo porque en verdad no hay una “idea” de él, si por idea se entiende lo contrario de “ideal”, esto es, aquel contenido espiritual que puede manifestarse plenamente en el ámbito sensible. Sobre el rechazo de Schlegel a la concepción simbólica de la belleza, se puede consultar el trabajo de Ingrid Strohschneider-Kohrs. Según la autora, la ironía “verwehrt also bewusst die Möglichkeiten, die das Unendliche im Endlichen symbolisch zu fassen suchen [...] sie bedeutet eine Absage an die ästhetische Utopie” (Strohschneider-Kohrs 1969: 88. También Benjamin 1973). Schlegel expresaba esta idea en otros fragmentos de la misma época: “Ein vollkommener Roman müsste auch weit mehr romantisches Kunstwerk sein als *Wilhelm Meister*; moderner und antiker, philosophischer und ethischer” (1981: 108, Fr. 289). La convicción schlegeliana acerca de la equivalencia entre el peligro que amenazaba a la novela y aquel que se hallaba contenido en la pretensión de circularidad de la *Wissenschaftslehre* es algo que queda patente en el siguiente pasaje: “Das beste im *Wilhelm Meister* ist die *Methode*, wie in der *Wissenschaftslehre* und im Grund auch in der *Revolution*. – Sie ist *leicht* und *bequem* (doch kann sie aber sehr leicht zu *bequem* und dadurch *seicht* und *oberflächlich* werden)” (Schlegel 1981: 475, Fr. 195).

Como puede observarse, se trataba de una crítica que no solo afectaba a Goethe sino también al propio Schlegel, en la medida en que este había sostenido en *Über das Studium* la posibilidad de alcanzar una síntesis entre la reflexión y la representación. En un fragmento del *Lyceum*, Schlegel se refería a su proyecto clasicista en los siguientes términos:

Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierterter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie. Das Schlechteste daran scheint mir der gänzliche Mangel der unentbehrlichen Ironie; und das Beste, die zuversichtliche Voraussetzung, daß die Poesie unendlich viel wert sei; als ob dies eine ausgemachte Sache wäre (Schlegel 1967: 147s., Fr. 7).

Con estas palabras, el joven filósofo reconocía el carácter sentimental de su propio proyecto objetivista y advertía acerca del doble juego que introducía el movimiento autocrítico de la reflexión. Pues, si este creaba la obra como entidad *auto-poética*, la convertía también en un *producto* poético e iniciaba, de esta forma, el proceso reflexivo de autodestrucción²⁹. La ironía, señalaba Schlegel en el fragmento n.º 51 de *Athenäum*, era el “stete Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich” (Schlegel 1967: 172, Fr. 51; cf. Sonderegger 2000: 130s.).

A esta tendencia ambivalente del propio movimiento autocrítico de la obra poética se refería Schlegel en términos más concretos al analizar la duplicidad que resultaba constitutiva de la forma novela. Remitiéndose de manera directa al *Quijote* de Cervantes, Schlegel sostenía en un fragmento de *Noten zur Literatur*: “Daß der Roman zwei Centra wünscht, deutet darauf, daß jeder Roman ein *absolutes* Buch sein will, auf seinen mystischen Charakter. Dies gibt ihm einen mythologischen Charakter, er wird dadurch eine Person” (Schlegel 1980: 177). Como puede observarse, Schlegel caracterizaba la novela en función de su desdoblamiento entre dos centros poéticos y de su tendencia a configurarse por medio de la relación de acción recíproca que se establecía entre la representación o la poesía, y la reflexión o la poesía de la poesía. Este era el reaseguro poético que descubría Schlegel frente a la relatividad que introducía la referencialidad de la obra literaria en un contexto que se hallaba marcado por la contingencia y la trivialidad³⁰. Por eso mismo,

²⁹ A este mismo resultado había llegado Schlegel a partir de la reconstrucción de la poesía antigua en clave de historia natural, que había realizado en *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*. Como en el *Wilhelm Meister*, eran aquí las conclusiones a las que conducía la tematización crítica de la poesía antigua las que impulsaban su propia destrucción (Schlegel 1962: 510s.).

³⁰ En este sentido, no sería posible acordar con aquellas interpretaciones que consideran a la ironía como un aspecto que remite a la estructura interna de una dimensión artística que, en cuanto a su concepto, continúa siendo aporética. Desde estas perspectivas, la ironía, en tanto procedimiento artístico, se presentaría como la responsable de la apertura del concepto de arte que se produjo en la filosofía del arte de finales del siglo XVIII (Strohschneider-Kohrs 1977). Contra tales posiciones, Weber ha enfatizado la importancia de los procesos sociales que contribuyeron a despojar a la esfera estética de una función social. Este autor ve en estos procesos, y no en modificaciones estilísticas, la causa de la radical indeterminación del contenido artístico. La idea de una “Poesía Trascendental” se seguiría de la incapacidad de la reflexión estética para determinar filosóficamente el contenido del

el joven filósofo le atribuía a la forma novela un carácter absoluto. Pero si la obra auténtica podía evadir la relatividad que introducía el contenido poético, esto es, el *interés*³¹, por medio de una vuelta reflexiva sobre sí, la misma se hallaba expuesta a su propia relatividad. Esto era lo que el joven Schlegel no había llegado a advertir en el *Studium-Aufsatz* y lo que había hecho que su propio trabajo filológico se convirtiese en un fragmento involuntario. Frente a este segundo peligro, que amenazaba a la poesía moderna, Schlegel introducía la ironía hacia el final del fragmento citado e identificaba la novela con la forma originaria de la poesía, esto es, con la mitología.

Ciertamente, nada podía resultar más extraño que equiparar la novela, en tanto género subjetivo por antonomasia, con la objetividad de la mitología y en esto consistía la ironía del pasaje schlegeliano. El sentido en el cual se orientaba dicha ironía puede advertirse si se tiene en cuenta la referencia a la *Person* que completaba la asociación de la novela con las formas mitológicas. Pues *Person* parecía remitir aquí tanto a “persona” como a “personaje” y ponía en juego, en tal sentido, la doble tendencia que se hallaba contenida en la novela. Esta doble tendencia hacia referencia a la posibilidad de que la obra se convirtiera en un todo autopoético, es decir, en un sujeto, o de que se transformarse, en cambio, en la materia prima para una cadena interminable de nuevas metamorfosis poéticas, como la propia mitología antigua³².

5. Consideraciones finales

Hacia el año 1796 Schlegel renunciaba al proyecto de recomponer una representación completa e inmediata de la acción de la subjetividad y desarrollaba una nueva concepción de la obra de arte que hallaba su centro en el concepto de ironía. Poco tiempo después, dicha concepción estética sería interpretada por Hegel como una traducción positiva de aquellas tendencias que, en *Über das Studium der griechischen Poesie*, habían asumido un carácter meramente negativo. Para Hegel, la idea de ironía se desprendía así de la propia concepción mística o vitalista de la subjetividad que, por mediación de Fichte, había incorporado Schlegel en su obra de juventud. Desde esta perspectiva, la ironía respondería a la necesidad de repre-

arte y de la belleza y se presentaría, a su vez, como una respuesta frente al problema mencionado (Weber 1973: 16).

³¹ Como es sabido, el concepto de arte interesante era utilizado por el Schlegel clasicista a fin de enfatizar la especificidad del arte moderno y su distancia con respecto al arte bello de la Antigüedad. En este punto, Schlegel se valía de la definición kantiana de lo bello como finalidad de fin con la intención de poner de manifiesto la dependencia del arte moderno con respecto al objeto de la representación (Ostermann 1997: 197-215).

³² A esta posibilidad de una potenciación infinita de la reflexión hacía referencia Schlegel en su famoso fragmento de *Athenäum*: “Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie [...] Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen” (Schlegel 1967: 182s., Fr. 116).

sentar la superioridad del Yo frente al ámbito condicionado de lo real y radicalizaría, de esta forma, las pretensiones constitutivas y autoconstitutivas de la concepción moderna de la subjetividad:

Ironie ist dieses Bewußtsein, mit allem nur zu spielen, auch über das Edle und Trefliche Meister zu sein und dies gewähren [zu] lassen. Was in dieser Ironie das Positive ist, ist die Eitelkeit; Eitelkeit in allem, was ich treibe – Ich bin das Eitle. Diese Ironie ist eben die Form, diese Spitze, welche so oder so ist, die Form der Leere (Hegel 1970: 279).

Sin embargo, el tránsito de Schlegel hacia una concepción irónica de la producción artística es susceptible de una segunda interpretación. Lo determinante aquí no sería la insuficiencia de toda posible representación para dar cuenta de la naturaleza incondicionada de la subjetividad, sino más bien el punto de incertidumbre al que conducía el proceso de mediación reflexiva de los diferentes elementos poéticos. Pues, en la medida en que el proceso de constitución de la obra de arte no podía ser mediado de una manera acabada por medio de la reflexión, no resultaba posible determinar si aquel emanaba de la acción preconsciente del sujeto o si se desprendía de fuerzas que excedían y producían la propia subjetividad. En este sentido, la ironía artística se presentaba como un mecanismo estético adecuado a fin de exponer y desarrollar el núcleo conflictivo de la comprensión moderna del principio de la subjetividad. Pues, la ironía no solo operaba contra las fuerzas que desgarran la unidad de la conciencia, sino que socavaba, a su vez, las pretensiones desmesuradas de una subjetividad limitada que se presentaba como imagen consumada de la totalidad.

Visto desde esta perspectiva, sería posible decir que la capacidad de Schlegel para rescatar el potencial crítico de la obra de arte se desprendía de la permanente fluctuación de su teoría entre dos modelos estéticos antagónicos. Esto es, entre una estética de carácter idealista, que confiaba en la posibilidad de una mediación reflexiva de la dimensión artístico-representativa, y otra que admitía la dependencia de la subjetividad y de la creación artística con respecto a procesos que excedían toda posible consideración de naturaleza reflexiva. La primera de estas perspectivas le permitía a Schlegel fundamentar la autonomía de la representación artística; mientras que la segunda lo obligaba a desconfiar de toda posible configuración poética que se presentase a sí misma como un todo cerrado e internamente articulado. Así entendida, la obra de arte irónica no se presentaba ni como una objetivación de la máxima realidad del sujeto, ni como una instancia adecuada para apuntalar el proceso formativo de una subjetividad de carácter unitario. Sin embargo, tampoco se convertía por ello en una alternativa radical frente a la lógica que regía los procesos modernos de subjetivación. Desde nuestro punto de vista, lo determinante aquí es más bien el hecho de que la obra de arte irónica repitiese dichos procesos de subjetivación. Puesto que, al hacerlo, la misma permitiría advertir hasta qué punto la oscilación entre la incondicionalidad de la reflexión, por una parte, y la condicionalidad de la representación, por otra, resulta constitutiva de la propia concepción moderna de la subjetividad.

Referencias bibliográficas

- BEHLER, E., *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: WBG 1972.
- BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt: Suhrkamp 1973.
- BLACKALL, E. A., *Goethe and the Novel*. Ithaca: Cornell UP 1976.
- BOHRER, K. H., *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt: Suhrkamp 1989.
- BREMER, T., «Charakter/ Charakteristisch», en: Barck, K. et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Tomo I. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010.
- BRINKMANN, R., «Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 32 (1958), 344-371.
- CLAESGES, U., *Geschichte des Selbstbewusstseins. Der Ursprung des spekulativen Problems in Fichtes Wissenschaftslehre*. Den Haag: Nijhoff 1974.
- DE MAN, P., El concepto de ironía. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra 1998.
- DILTHEY, W., *Leben Schleiermachers*. Tomo I. Berlín: G. Reimer 1870.
- EICHNER, H., «Einleitung», en: SCHLEGEL, F., *Über Goethes Meister / Gespräch über die Poesie*. Paderborn, München, Viena, Zürich: Schöningh 1985, 26-32.
- FICHTE, J. G., *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften*. I, 2. Stuttgart: Frommann 1962.
- FRISCHMANN, B., «Friedrich Schlegel's Transformation of Fichte's Transcendental into Early Romantic Idealism», en: BREZEALE, D. / ROCKMORE, T. (eds.), *Fichte. German Idealism and Early Romanticism*. Amsterdam / Nueva York: Rodolpi 2010, 343-356.
- FUCHS, P., «Die Form romantischer Kommunikation», *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 3 (1993), 199-221.
- HAMACHER, W., «Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz», *Modern Language Notes* 95 (1980), 1155-1180.
- HEGEL, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke in zwanzig Bänden*. Tomo VII. Frankfurt: Suhrkamp 1970.
- HENRICH, D., «Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik», en: JAUB, H. R. (ed.), *Nachahmung und Illusion*. München: Wilhelm Fink 1969, 128-134 y 228-236.
- HÖRISCH, J., «Herrscherwort, Geld und Geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts», en: Lindner, B. / Lüdke, M. (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*. Frankfurt: Suhrkamp 1980, 397-404.
- HÖRISCH, J., *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt: Suhrkamp 1983.
- JACOBS, J., «Bildungsroman», en: Braungart, G., *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Tomo I. Berlín: de Gruyter 2007, 230-233.
- KÖRNER, Ch. G., «Über Wilhelm Meisters Lehrjahre. Aus einem Brief an den Herausgeber der Horen», *Die Horen. Eine Monatsschrift* 12 (1796), 105-116.
- MENNEMEIER, F., *Friedrich Schlegels Poesiebegriff, dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*. München: Wilhelm Fink 1971.
- MENNINGHAUS, W., *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt: Suhrkamp 1987.

- MORGENSTERN, K., «Über das Wesen des Bildungsromans», en: Selbmann, R. (ed.), *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Wege der Forschung*. Vol. 640. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, 55-72.
- PETER, K., «Friedrich Schlegel und Adorno. Die Dialektik der Aufklärung in der Romantik und heute», en: Behler, E. / HÖRISCH, J. (eds.), *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn: Schöningh 1987, 219-235.
- OSTERMANN, E., «Das Interessante als Element ästhetischer Authentizität», en: BERG, J./ HÜGEL, H.-O. / KURZENBERGER, H. (eds.), *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universitätsverlag 1997 197-215.
- SAARILUOMA, L., *Erzählstruktur und Bildungsroman: Wielands "Geschichte des Agathon", Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- SCHINGS, H.-J., «Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman», en: WITKOWSKI, W. (ed.), *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*. Tübingen: Niemeyer 1984 43-68.
- SCHLAFFER, H., «Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen», *Goethe-Jahrbuch* 95 (1978), 212-226.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 1. München: Schöningh 1962.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 2. München: Schöningh 1967.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 16. München: Schöningh 1981.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 18. München: Schöningh 1963.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 23. München: Schöningh 1987.
- SCHLEGEL, F., *Literarische Notizen / Literary Notebooks 1797-1801*. Ed. de H. EICHNER. Frankfurt, Berlín, Viena: Ullstein 1980.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Schriften und Fragmente*. Paderborn: Schöningh 1988.
- SCHULTE-SASSE, J., «Der Begriff der Literaturkritik in der Romantik», en: Hohendahl, U. (ed.), *Geschichte der deutschen Literaturkritik*. Stuttgart: Metzler 1985, 76-128.
- SCHUMACHER, E., *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt: Suhrkamp 2000.
- SELBMANN, R., *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.
- SONDEREGGER, T., *Für eine Ästhetik des Spiels*. Frankfurt: Suhrkamp 2000.
- SORG, K.-D., *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*. Heidelberg: Winter 1983.
- STOLZENBERG, J., «Geschichte des Selbstbewusstseins. Fichte – Schelling – Hegel», en: SANDKAULEN, B. et al. (ed.), *Gestalten des Bewusstseins*. Hamburg: Meiner 2009, 27-50.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, I., «Zur Poetik der deutschen Romantik II. Die Romantische Ironie», en: Steffen, H. (ed.), *Die Deutsche Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, 75-97.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer 1977.
- SWALES, M., *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: University Press 1977.
- SZONDI, P., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt: Suhrkamp 1974.
- ULRICH, L.-T., «Die Odyssee des Geistes durch die Natur», *Fichte-Studien* 35 (2010), 371-397.
- WEBER, H.-D., *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München: Fink 1973.