

LA INASIBLE EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD. ENSAYO E IRONÍA DE F. SCHLEGEL A G. LUKÁCS.

*María Verónica Galfione**

La lectura de *El alma y las formas* de György Lukács resulta por momentos oscura. La obra se inscribe en una tradición de pensamiento que, si bien provee categorías filosóficas e impone ciertas problemáticas, rara vez es aludida de manera explícita. No son muchas las concesiones que realiza Lukács para con el lector al hacer referencia a conceptos tales como ironía o ensayo ni, en otro nivel, a las ideas de alma o de forma. El primer par conceptual, no obstante, reenvía al lector informado al *Frühromantik* alemán, y más precisamente a Friedrich Schlegel, mientras que el segundo lo hace a su maestro inmediato, Georg Simmel. Las conocidas críticas de Hegel al concepto schlegeliano de ironía y las pretensiones antisistemáticas del ensayo bastarían para sospechar la dirección última de las críticas del Lukács. De hecho, el mismo Simmel ya había señalado al prologar su obra sobre Rembrandt -la cual significativamente lleva por subtítulo “Ensayo de filosofía del arte”- que la tarea esencial de la filosofía era “sondear, desde lo singular e inmediato, desde lo simplemente dado, las capas de las significaciones espirituales últimas”¹ pero “no, como hacía Hegel, que vinculaba a esto la condición de que ya lo existente determinado e inmediato hubiera sido elevado a nobleza filosófica”, sino más bien tratando la simple efectividad como lo “indisolublemente primario”. Era el quehacer específico de la filosofía, según la entendía Simmel, el tender, a partir de lo inmediatamente dado, infinitas líneas con las ideas; pero sin cortar éstas en

* Docente por concurso de la Universidad Nacional de Córdoba. Participa como miembro de proyectos de investigación dedicados a la historia intelectual y a la filosofía política. Cuenta con una beca otorgada de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba y se encuentra trabajando en su tesis doctoral sobre el concepto de ironía en el romanticismo alemán.

E-mail: veronicagalfione@yahoo.com.ar.

¹ Simmel, Georg, *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del Arte*, Buenos Aires, Nova, 1950, p. 9.

su punto más extremo a los fines de ordenarlas, como dictaminaba el prejuicio monista, en un sistema filosófico².

Si bien semejante aversión al pensamiento hegeliano podría sugerir cierta continuidad entre el proyecto del prerromanticismo y las ideas del joven Lukács, nuestro objetivo en el presente trabajo es enfatizar las tensiones que existen entre el uso de los conceptos de ironía y ensayo que hace Lukács en *El Alma y las formas*, y el modo en que tales conceptos son empleados por Friedrich Schlegel. A tal efecto nos valdremos de las categorías de *episteme* moderna y *episteme* de las formas, tal como son formuladas por Elías Palti³. Creemos que es posible, en virtud de ellas, detectar ciertas rupturas a nivel discursivo que permanecen ocultas bajo la aparente continuidad de algunos tópicos y cuyo desconocimiento dificulta, más aun que la implícita adscripción a una tradición que no tematiza, la lectura de *El alma y las formas*.

I.

El ensayo, más que como mera forma literaria, es presentado por Lukács en *El alma y las formas* como una de las respuestas legítimas –la otra es la tragedia– a la insalvable inautenticidad de la vida humana, a su condición esencialmente trágica en tanto alienada con respecto a todo valor absoluto. “La vida verdadera –afirma Lukács– es siempre irreal, siempre imposible para la empiria de la vida. Algo brilla, tiembla como el relámpago por encima de sus triviales senderos; algo perturbador y atractivo, peligroso y sorprendente, el azar, el gran instante, el milagro. Un enriquecimiento y una turbación: no puede durar, no se podría soportar, no se podría vivir a sus alturas, a las alturas de la propia vida, de las últimas posibilidades propias. Hay que recaer en lo sordo, hay que negar la vida para poder vivir”⁴.

² Ibídem, p. 10.

³ Palti, E., “El ‘retorno del sujeto’. Subjetividad, historia y contingencia en el pensamiento moderno”, *Prismos. Revista de Historia Intelectual*, 7, Quilmes, 2003, pp. 27-47. Y *Aporias. Tiempo, modernidad, sujeto, historia, nación*, Buenos Aires, Alianza, 2001.

⁴ Lukács, G., *El alma y las formas*, México, Grijalbo, 1985, p. 244.

En este punto no hay para Lukács términos medios ni gradación alguna. La vida humana no puede ser significativa sino en tanto esté ligada al Absoluto. Como lo ponen en evidencia las figuras de Kierkegaard y las de los románticos, el intento de dar una forma absoluta a su vida, conduce necesariamente al fracaso. Las eternas vacilaciones que conocemos y la permanente apertura de infinidad de posibilidades nuevas, impiden que Lukács se haga ilusiones con respecto al valor de toda tentativa de apresar ese flujo infinito en una forma inequívoca y, por lo tanto, con respecto a la posibilidad de una existencia intramundada válida. Esta vida será siempre ese más y menos, ese ir y venir incierto, y toda búsqueda de esencialidad para la misma pondrá de manifiesto, con su inevitable fracaso, su profunda ingenuidad. En última instancia, el poder arrollador del devenir hará su aparición por el lugar menos esperado, revelando que, antes que una forma consumada, lo que se había logrado con respecto a la vida tenía a lo sumo el endeble valor de un gesto.

A esta desvalorización de la vida cotidiana responde el hecho de que sea la forma de la tragedia la que capte, en detrimento de la épica, el centro de la atención de Lukács en esta obra. La tragedia, en tanto género constitutivamente hostil a la trivialidad de la vida empírica, es para el Lukács de 1910 el género artístico por excelencia. Arte y realidad quedan, al pensar el arte bajo la forma de la tragedia, en una completa falta de relación entre sí. El ensayo es rescatado, en cambio, debido a que, en primer lugar, da cabida a aquellas preguntas últimas, silenciadas o desplazadas tanto por el curso habitual y rutinario de la vida empírica, como por el uso legítimo de la capacidad racional. Pero el ensayo, en segundo lugar, ofrece asilo a una subjetividad que se ve avasallada por procesos objetivos y por la coherencia lógica que impone la filosofía como piedra de toque de la verdad bajo la forma del sistema.

Ahora bien, si toda superación de la escisión de la vida con respecto a los valores trascendentes es imposible ¿qué sentido tiene que Lukács defienda el valor de la tragedia y del ensayo como formas, es decir, como estructuras significativas, ajenas a la permanente oscilación y trivialidad de la vida empírica?, ¿en qué medida dichas formas no representan una especie de sucedáneo de vida auténtica cuando ésta ha sido declarada absolutamente imposible? La respuesta de Lukács consiste en mostrar que la autenticidad

de las mismas reside justamente en el hecho de que no postulan la posibilidad de superación alguna de esa tensión irrebasable entre vida y formas o entre ser y sentido. La fuente de su valor dimanaría de su reafirmación de la insuperable inautenticidad de la vida empírica, y se traduciría así en una conciencia absoluta y permanente acerca de los alterables, pero ineliminables, límites de aquella. Su autenticidad sería conciencia, justamente, de la finitud.

Si dejamos de lado por un momento la tragedia, que tiende más bien a fijarse en uno de los polos, resulta evidente el parecido de familia entre este ir y venir del ensayo entre extremo y extremo, sin lograr superación alguna de la oposición, y el concepto de ironía en Schlegel. No sólo la voluntad antisistemática del ensayo y su atención por la subjetividad, sino también el hecho de que Lukács lo vincule estrechamente con el arte por sus similitudes formales y haga de él la única vía válida para la crítica literaria, parecen remitirnos inmediatamente a Schlegel quien, a fines del siglo XVIII, ya había sostenido que no es posible hablar de arte sino es de forma artística⁵.

Disipar la ilusión de una continuidad absoluta entre ambos pensadores supondrá revisar el marco categorial del cual surge, en Lukács, la necesidad y la posibilidad de pensar al ensayo como forma artística. Puesto que tal análisis nos obligará a evidenciar los presupuestos de la afirmación del carácter insuperablemente inauténtico de la vida empírica, el mismo nos permitirá resolver, además, la otra cuestión que planteamos anteriormente, esto es, la pregunta acerca de por qué el ensayo resulta en Lukács una forma

⁵ “La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no es él mismo una obra de arte, bien en su materia, como exposición de la impresión necesaria de su génesis, o bien en virtud de una forma bella y un tono liberal siguiendo el espíritu de las antiguas sátiras romanas, no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte” (Schlegel, F. “Fragmentos del Lyceum” § 117, en Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1994). La idea de la crítica como forma literaria remite, como veremos luego, al concepto de ironía de Schlegel y se opone a las estéticas normativas propias del clasicismo. El juicio no se hace desde un modelo externo sino que es el poeta mismo el que lo anticipa inmanentemente al volverse irónicamente sobre sí mismo.

válida de dar respuesta a la pregunta de cómo puede ser formada la infinitud de la vida.

II.

Situar el pensamiento de Lukács en el anterior sentido supone comenzar operando otro desplazamiento. Se ha señalado que la imposibilidad de pensar un tránsito entre las circunstancias prosaicas de la realidad y el mundo del sentido o de los valores trascendentes, se deriva del kantismo no superado del joven Lukács. Curiosamente, quien hace referencia a esta influencia no repara en el influjo de Simmel sobre el joven Lukács⁶, y es sólo evidenciando esta relación que puede tornarse más clara su lejanía con respecto a la dicotomía kantiana y la inscripción de su pensamiento en la que hemos llamado época de las formas⁷.

La afirmación lukacsiana de la insuperable inautenticidad de la vida cotidiana no puede entenderse, según creemos, en el marco de la escisión kantiana fenómeno–noumeno, sino en el de las categorías de vida y forma tal como las ha formulado Simmel, su maestro de juventud. Vida y forma parecen en Simmel como dos principios de carácter completamente heterogéneo. La forma es, según afirma el autor, en su naturaleza esencial y constitutiva, algo fijo y estático mientras la vida es una corriente en constante fluidez y dinamismo, de manera tal que si la vida, en tanto principio homogéneo e indiferenciado, no puede objetivarse sino como forma de vida, la vida rebasa necesariamente toda forma posible de objetivación. La vida es siempre, y paradójicamente, sostiene Simmel, más-que-vida y más-vida.

En este sentido, resulta evidente que la problemática a la que harán referencia las categorías de la filosofía de Simmel, y de las que se desprenderá la afirmación lukacsiana de la insuperable inautenticidad de la

⁶ Cfr. Goldman, L., “Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács”, en Lukács, G., *Teoría de la Novela*, Barcelona, Edhasa, 1971 y “Lukács, el ensayista (en su etapa premarxista)”, en Steiner, G. y otros, *Lukács*, Buenos Aires, Jorge Alvarez S. A., 1969.

⁷ Cfr. Palti, E., “El ‘retorno del sujeto’. Subjetividad, historia y contingencia en el pensamiento moderno”.

vida, se sitúa ya más allá de los límites que Kant había fijado para toda experiencia posible. Si las categorías kantianas respondían a la pregunta por el principio de formación de los objetos y, manteniéndose dentro del ámbito del conocimiento, remitían a un sujeto trascendental, Simmel se situará un paso más atrás para entender las formas, ya no como meras categorías cognoscitivas de un sujeto, sino como condiciones de posibilidad de la distinción sujeto–objeto. Su problema será, entonces, el de la relación entre estas formas y la vida en tanto ser configurador de las mismas. La polaridad de vida y forma tendrá así, en su pensamiento, un sentido no estrictamente epistemológico, sino referido a una dialéctica metafísica. En otras palabras, lo que inquieta a Simmel es el descubrimiento de la radical contingencia y limitación de la pluralidad de formas en que se manifiesta la vida y a partir de las cuales es configurada la apariencia externa de las cosas, y su reflexión apunta a revivir el vínculo entre éstas y aquello que subyace a sus múltiples cambios, esto es, el ser formador de formas. “En el fin de siglo pasado comenzó a pensarse -señala Elías Palti en tal sentido-, que la homogeneidad, la continuidad (el orden) existe sólo al nivel del mundo fenoménico. Lo ‘real’, la verdadera estructura del universo (que no puede verse pero puede experimentarse) es continuamente cambiante (caótica)”⁸.

Se trata ciertamente de una vivencia epocal: las filosofías de la vida de principios del siglo XX claman, frente a los puros hecho atomizados y a una sociedad atravesada por la racionalidad instrumental, por la restitución de una idea de totalidad. Mas la totalidad que se busca no es precisamente la postulada por Hegel, porque el problema no es ya el del orden, la racionalidad e inteligibilidad de lo real, sino más bien el de una sociedad que, frente a su forma clausurada, tecnificada y organizada según una estricta división en esferas limitadas y estancas, necesita reafirmar la contingencia y posibilidad de un sentido ajeno a la extrañeza y relatividad de formas sociales, regidas ahora por la ley de la utilidad.

De aquí que sea posible encontrar en estos autores incluso una crítica a la sociedad capitalista. Mas dicha crítica, que no es económica sino cultural, no resulta independiente de los principios o categorías a partir de los cuales es realizada. Es decir, si bien Simmel, para circunscribir nuestro

⁸ Palti, E., *Aporias. Tiempo, modernidad, sujeto, historia, nación*, p. 58.

análisis, vincula la problemática de la tragedia de la cultura, de la alineación, de la cosificación del hombre, con la sociedad contemporánea, la contraposición entre cultura objetiva y cultura subjetiva a la que aquélla responde, puede ser leída a lo sumo como una exacerbación de la lucha originaria e inacabable entre vida y forma. La vida, en última instancia, está sujeta a entrar en la realidad por medio de la forma, su principio contrario, y a verse constreñida necesariamente por ella. En la vida, afirma Simmel, hay “algo definido y definible por principio” y “algo más, lo inefable e indefinible que sentimos en toda vida como tal: que es más que todo contenido que pueda indicarse”⁹, puesto que “[e]sta vida debe o producir formas o moverse dentro de las formas. Nosotros somos, en verdad, vida inmediata y a esto está ligado inmediatamente un indefinible sentimiento de existencia, fuerza y dirección; pero la poseemos en la correspondiente forma”¹⁰.

Es a partir de este marco categorial que cobra sentido -y quizás, deviene necesaria- el sentimiento de insatisfacción del hombre en relación con su vida empírica. En la medida en que somos vida, queremos algo que no se puede alcanzar, queremos sobrepasar todas las formas, siempre contingentes, limitadas y limitadoras, y acceder directamente a la vida misma, a la vida desnuda y total. Se puede sustituir una forma por otra pero nunca ir más allá de la forma misma. Pero si un profundo anhelo de totalidad puede oírse por detrás de este reclamo, lo curioso es que, a partir de esta configuración epocal, totalidad y fragmento dejarán de aparecer como principios antagónicos. Los mismos se presentarán, por el contrario, como estrechamente vinculados en virtud de la experiencia de la finitud humana y de la necesidad de dar cuenta de la especificidad del individuo particular y de su experiencia subjetiva¹¹.

⁹ Simmel, G., “El carácter trascendente de la vida”, en Simmel, G., *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, p. 435.

¹⁰ Simmel, G., “La tragedia de la cultura”, en Simmel, G., *Sobre la individualidad y las formas sociales*, p.459.

¹¹ La preocupación por el cruce de diversas legalidades que fragmentan al individuo y lo reducen a sus múltiples aspectos generales, que no captan su individualidad, se encuentra presente de manera notable en Simmel. Su interés por la obra de Rembrandt encuentra aquí su fundamento, puesto que en la pintura del célebre

Como señalábamos anteriormente, la pregunta de Simmel por el ser productor de formas ya no remite al sujeto, sino a la vida en tanto principio no aprehensible lógicamente, esto es, trascendente con respecto a un sujeto que se encuentra ahora siempre situado ya en el interior de determinadas formas particulares, inconmensurables e irreducibles. No obstante, esta reafirmación del carácter finito de la vida humana lejos está de ser pensada en un sentido negativo. La misma apunta a cuestionar la evidencia de cualquier forma que se pretenda cerrada y acabada, ya sea las de una sociedad cosificada o las de un sistema filosófico. La experiencia de la finitud es paralela a la experiencia de la contingencia de las formas en que se objetiva la vida, y si a algo apunta es a mostrar que la captación del problema de la vida rebasa las formas lógicas y los límites de la construcción conceptual, esto es, que siempre hay más vida que la que cabe en una forma y que, por lo tanto, el ser del hombre no es reductible a la mera intersección de una serie de formas sociales o intelectuales. Reconocer que las formas no son categorías de un sujeto trascendental permite descubrir que, como luego dirá Heidegger, ellas son sólo formas de ser—el-mundo. En la nunca eliminable posibilidad de la reducción a las mismas de un ser que es en ellas, pero que necesariamente las trasciende, radica la tragedia de la cultura¹².

holandés descubrimos uno de los pocos y raros ejemplos del hallazgo de una forma adecuada para el individuo particular. “En Rembrandt la *forma* total del cuadro con muchas figuras crece a partir de la *vida* de las figuras singulares; es decir, la *forma* de la *vida* de la figura singular exclusivamente determinada por su centro propio, fluye en cierto modo por encima de ella misma y tropieza con la de otra con un influjo recíproco y una mutua fortificación, modificación y entrelazamiento” (Simmel, Georg, *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del Arte*).

¹² Sobre la tragedia de la cultura y la pérdida de la subjetividad señala Simmel: “Aunque las hayamos generado [a las formas sociales], deben seguir las directrices de su propia necesidad interna, la cual no está más preocupada por nuestra individualidad que lo que están las fuerzas físicas y sus leyes”. En semejante lógica inmanente y autónoma del desarrollo cultural objetivo, “el hombre se convierte en el mero portador de la fuerza por la cual esta lógica domina su desarrollo [...] y ésta es la real tragedia de la cultura”. La relación de la subjetividad con la sociedad es trágica, afirma Simmel, puesto que “la colectividad social se refiere justamente a seres a los que no abarca por completo” (Simmel, G., “¿Cómo es posible la sociedad?”, en Simmel, G., *Sobre la individualidad y las formas sociales*, p. 84). “Con esto

III.

El problema central de *El alma y las formas* consiste en tratar de encontrar una respuesta a la pregunta: ¿cómo puede ser formada la vida? Mas, en tanto la vida se presenta como un principio infinito, indeterminable por definición, toda fusión, que no coarte su infinitud, con un principio que por naturaleza implica determinación, resulta imposible. Rozar la manifestación de un sentido, pero a la vez negar la posibilidad de un encuentro entre éste y la vida cotidiana, es, según habíamos anticipado, el sentido de la forma trágica y del ensayo.

Si alguna misión no tiene el arte (pensado bajo la forma de la tragedia) es mostrar un mundo en el que los hombres puedan sentirse como en el propio hogar. A la tragedia no le interesa el mundo de los hombres puesto que, en tanto se encuentra sujeto al cambio y a la relatividad, no es un mundo verdaderamente real. Su objetivo se resume, por el contrario, en crear mundos esenciales pero absolutamente paralelos a la vida empírica, y en poner de manifiesto, por lo tanto, la imposibilidad de una transición de lo efímero a lo esencial. Se accede a través de ella a los valores trascendentes y absolutos, pero sólo en tanto y en cuanto se trata del género artístico más abstracto, más alejado, en última instancia, de la trivialidad de la vida cotidiana. Y lo que es más importante, ni siquiera puede encontrarse en ella el más mínimo indicio que indique que su artificialidad quiere ser ocultada¹³. De allí las quejas del público en general, que encuentra siempre en la tragedia algo de forzado, de ilusorio, de mundo en el cual ningún individuo real podría respirar, y de allí también el fracaso de la tragedia moderna que, al buscar dar una sensación de mayor realidad, desgarrar el núcleo de su efectividad.

la sociedad crea acaso la figuración más consciente y, desde luego, la más general de una forma fundamental de la vida; que el alma individual no puede estar en un nexo, sin estar al mismo tiempo fuera de él; ni puede estar incluida en ningún orden sin hallarse al propio tiempo colocada frente a él" (Ibidem, p. 86).

¹³ En este sentido interpreta Lukács la norma de la concentración temporal del drama. Su fundamento es metafísico y hace referencia al carácter simbólico del instante cuando se trata de la verdadera vida. En tanto cada momento de ella remite inmediatamente al todo, es decir, en tanto en el instante pasado, presente y futuro se unifican, el drama es temporalmente eterno. Cfr. Lukács, *El alma y las formas*, p. 252.

El ensayo, por el contrario, es siempre más ambiguo y más sutil, y si finalmente no es una manera encubierta de dar una forma absoluta a la vida, el misterio de esta transmutación se encuentra en la ironía ya que es mediante ella que “el ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último”¹⁴. Por amor a la vida el ensayista desdeña las formas esenciales pero irreales de la tragedia y se ve obligado a partir de realidades o vivencias particulares, de objetos específicos ya preformados culturalmente. Pero, nostálgico del sistema, sólo habla de ellos para poner en evidencia que no lo hace en lo absoluto. Ésta es la primer ironía del ensayista: valerse de aquello sobre lo cual versa aparentemente su reflexión como de un trampolín para olvidar completamente todo lo concreto y secundario. El ensayista habla así de las cuestiones últimas de la vida como si se tratara de libros y de imágenes¹⁵, se refiere a un poema en particular para revelar que *la* poesía es más importante que todas las poesías. Sin embargo, el ensayista no se detiene en este punto sino que avanza hasta traicionar al sistema: el ensayo no acaba sino que, al igual que los primeros diálogos de Platón, se interrumpe de manera subrepticia y aparentemente arbitraria¹⁶. Aquí radica su gran ironía y encuentra anclaje su mayor honestidad. A diferencia de la tragedia, donde el final da sentido al todo, la apertura y la nostalgia de una consumación caracterizan al ensayo. Es que, en tanto son las cuestiones fundamentales de la vida –y no aquello que ocasional y superficialmente lo articula– las que son tratadas en él, en el ensayo no puede ponerse en evidencia más que la insuficiencia e ilegitimidad de toda respuesta para las mismas. Toda expresión, toda imagen alusiva se encontraría inscripta, ella misma, en el interior de una forma determinada y sería, por lo tanto, siempre contingente, siempre limitada. El ensayo, en este sentido, no tiene sino una función negativa: sus preguntas se dirigen al propio poder productor de la vida, pero al renunciar a dar una respuesta concluyente, el ensayista asume y evidencia

¹⁴ Ibidem, p. 27.

¹⁵ El ensayista se vale, por lo general, de determinadas formas artísticas. No obstante, no es ésta una condición excluyente del mismo, sino tan sólo una de sus formas más habituales puesto que en las obras de arte los contenidos anímicos o las preguntas últimas para las cuales el ensayista ansía lograr una expresión acabada, resultan más palpables que en la vida cotidiana.

¹⁶ Cfr. Lucáks, *El alma y las formas*, p. 62.

la contingencia y los límites de esas formas en que la vida necesariamente se objetiva¹⁷. Por otra parte, al hacerlo, y oponerse así al poder cosificador de los hechos sociales y del pensamiento sistemático, el ensayo no conduce, no obstante, a la defensa de la verdad de una presunta experiencia con sentido. Sí, en cambio, a la constatación de la problematicidad de la experiencia misma, a la verificación de la imposibilidad de todo vínculo concluyente entre los hechos y el sentido. La vida no puede tornarse nunca plenamente presente y radica justamente en el olvido de este hecho el peligro, nunca completamente eliminable, de que la subjetividad sea reducida a esas formas, a través de las cuales llega a ser efectiva, pero también, fatalmente imperfecta. En recordar el necesario cercenamiento de la vida, reside la virtud del ensayo. “La ironía – señala Lukács, en tal sentido- desenmascara todo lo aparentemente positivo e inmediato”¹⁸.

IV.

Ahora bien, ¿puede sostenerse que el planteo lukacsiano acerca de la ironía remite directamente a Schlegel? ¿Puede afirmarse que la voz de alarma frente a las nefastas consecuencias del pensamiento sistemático había sido dada y desatendida allí, tiempo antes incluso de que hallara su consumación en Hegel?, ¿Puede aseverarse, además, que la atención -desmesurada en virtud de la repercusión del pensamiento de Schlegel en el mundo alemán- de Hegel por Schlegel pone en evidencia que Hegel era consciente de la crítica a la filosofía de la reconciliación que entrañaba el proyecto

¹⁷ “Cuanto más profundamente penetra la pregunta –señala Lukács- [...] tanto más lineales se hacen las imágenes, en menos superficies comprime todo, tanto más pálidos y de sordo brillo se hacen los colores, tanto más simples la riqueza y la multiplicidad del mundo, tanto más de máscara la expresión del rostro de los hombre”(Ibid., pp. 22- 23).

¹⁸ Si el ensayo deja finalmente todo abierto, no es porque no sienta nostalgia del sistema sino más bien porque reconoce el valor arbitrario de las ideas con respecto a la vida. “No hay ningún sistema para la vida”, afirma Lukács, puesto que “en la vida sólo existe lo singular, lo concreto” y no ese gigantesco castillo de conceptos, enlazados lógicamente, pero vacíos. Cfr. Ibid., p. 35.

schlegeliano?¹⁹ Para responder a esta cuestión es necesario tener en cuenta que es el mismo Schlegel el que reconoce la influencia de Fichte sobre su producción teórica. Podría afirmarse entonces que, así como el pensamiento fichteano, la emergencia del concepto de ironía en Schlegel sólo resulta comprensible a partir de la problemática que había abierto Kant en la filosofía alemana al desterrar a la cosa en sí del ámbito de toda experiencia posible. Como para todo el idealismo alemán, la cuestión era, para Schlegel, ir más allá de la escisión entre dos mundos que presuponía la incognoscibilidad de la cosa en sí kantiana: se trataba de pensar la identidad entre ambos, de superar la idea de la naturaleza como algo subsistente de suyo e impenetrable para el espíritu y la idea del espíritu como algo interior e inasible; de pensar al espíritu encarnándose históricamente mediante la negación activa de la naturaleza y de acercarse a ésta como a un ser transido por una acción espiritual²⁰. Estaba en juego, en este punto, la posibilidad de pensar conjuntamente la libertad y la historia, puesto que si la historia perdía sustancialidad en el pensamiento kantiano transformándose, o en el casual producto de la fortuna, o en materia en disponibilidad para la manifestación directa de la subjetividad, la libertad lo hacía en el pensamiento histórico de Herder. La empresa del idealismo crítico, en este sentido, no pretendía reducir uno de los mundos al otro sino más bien probar cómo cada una de las esferas, presuntamente independientes, se compenetraba absoluta y dinámicamente en la otra y hacerlo, además, de tal manera que fuese evidente que la prueba no resultaba ajena o exterior a lo probado, esto es, que la experiencia se veía trastocada por la explicación misma de sus condiciones de posibilidad.

En este punto, resulta notorio el carácter confuso de la crítica que Hegel realiza a Schlegel en sus *Lecciones sobre estética*. Hegel sostiene allí que la ironía schlegeliana, en tanto radicalización estetizante y emotiva del Yo abstracto y formal de Fichte, acaba afirmando el dominio absoluto de la

¹⁹ Así lo interpreta Diego Sánchez Meca, “Estudio preliminar”, en Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, pp. 10-11.

²⁰ Cfr. Duque, F., *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998, pp. 199-205.

subjetividad individual sobre la realidad²¹. Pero, en rigor de verdad, Schlegel se encontraba pensando, al igual que Hegel, el problema de la Identidad; tampoco para él la libertad era mera independencia del sujeto, separación del mismo con relación al mundo, sino más bien el resultado de una confrontación, de una lucha contra una alteridad que se alojaba en el interior mismo de la subjetividad. “Es propio del carácter eterno y necesario de la humanidad [...] –señalaba en una de sus primeras obras– unir en sí [...] las contradicciones insolubles que nacen de la unión de lo infinitamente opuesto. El ser humano es una naturaleza mixta de su propio yo y un ser extraño. Jamás puede ajustar cuentas claras con el destino y decir de manera determinada: aquello es tuyo, esto es mío”²².

En el plano específico de la discusión de la obra artística, el concepto schlegeliano de ironía responde a la rehabilitación de la polémica entre antiguos y modernos que se había operado a fines del siglo XVIII en Alemania. Haciendo uso de la filosofía fichteana, Schlegel distinguía entre formaciones naturales y formaciones artificiales. En las primeras el objeto ocupaba el lugar del elemento formador, mientras que en las segundas lo hacía el sujeto. La poesía romántica, en tanto poesía irónica, entrañaba la posibilidad de superar ese antagonismo: recuperar la objetividad perdida, pero sin poner en juego la subjetividad moderna. Ella debía anudar lo bello con lo interesante en un ideal-realismo o en un realismo-idealista²³. “El idealismo –afirma Schlegel-, en toda forma, debe de una manera u otra salir fuera de sí para poder volver a sí y permanecer lo que es. Por eso debe surgir y surgirá de su seno un nuevo realismo asimismo ilimitado [...] Y así,

²¹ Según sostiene Hegel, si la incapacidad de aprehender positivamente cualquier contenido se derivaba en Fichte del hecho de que la conciencia fuese concebida como pura actividad libre, la torsión romántica de la misma suponía la identificación del Yo con la subjetividad del artista y la renuncia a toda confrontación posible con la realidad. Mientras la realidad se desintegra en fragmentos heterogéneos e insustanciales, afirmaba Hegel, el artista se capta a sí mismo como genialidad divina “para la cual todo y cada cosa es una criatura inesencial, a la que el creador, que se sabe libre y exento de todo, no se une, porque puede tanto aniquilarla como crearla” (Hegel, *Lecciones sobre Estética*, Buenos Aires, Siglo XX, 1983, tomo I, p. 137).

²² Schlegel, F., “Über das Studium der griechischen Poesie”, en *Friedrich Schlegel. Kritische Schriften*, München, C. Hanser, 1965, p. 132.

²³ Cfr. Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor, 1999, pp. 73-75.

conforme a una tradición universal, es de esperar que ese nuevo realismo, puesto que debe ser de origen ideal y partir de un fundamento y una base ideal, aparecerá como poesía, la cual ha de descansar sobre la armonía de lo ideal y lo real”²⁴.

La crítica de las formaciones naturales apuntaba, en Schlegel, a recusar el principio imitativo en el arte, y con él, el carácter modélico de la antigüedad para la poesía romántica. Según Schlegel, no había cabida en la poesía imitativa, ni lo había tampoco en ninguna poética de géneros, para la actividad productiva del artista: frente al carácter modélico de la naturaleza desaparecía el momento formativo subjetivo y, subsumido por las reglas generales del género, quedaba anulado el desarrollo de la individualidad del artista. “Todos los géneros clásicos –señalaba Schlegel– en su estricta pureza, son ahora ridículos”²⁵, puesto que el artista ya no es una parte de un todo cerrado y homogéneo, sino un ser constitutivamente escindido de la comunidad en la que vive, y escindido, por otra parte, de la naturaleza misma. Así Schlegel reprochará a Homero la falta de sentido para la infinitud: Homero, si bien es capaz de dar forma a una totalidad bella y armónica, no se eleva nunca al concepto o al sentimiento de lo infinito. La subjetividad permanece presa, en él, del poder formativo de la naturaleza: no se ha separado aún de ella y continúa siendo un producto natural. En otras palabras, no ha sido inventado el acto mismo de dar forma, y es justamente por esto que es posible fijar y alcanzar una cima y un límite para la perfección. Cuando el poder de la subjetividad haga irrupción, toda cima, todo límite, quedará desacreditado. “En los antiguos –señala Schlegel– se ve la letra consumada de la poesía entera; en los modernos se presiente el espíritu desarrollándose”²⁶. La fantasía puede aquí desplegarse en libertad, pero aparece también la posibilidad de la corrupción. Lo interesante se impone así, en el arte moderno, al precio de que lo bello resulte ya inalcanzable²⁷.

²⁴ Schlegel, F., “Diálogo sobre la poesía”, en Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, pp. 120-121.

²⁵ Schlegel, F., “Fragmentos del Lyceum”, § 60, en *Poesía y filosofía*.

²⁶ Schlegel, F., “Fragmentos del Lyceum”, § 93, en *Poesía y filosofía*.

²⁷ Sobre Shakespeare, señalaba Schlegel ya en sus primeros años de producción: “Ninguno de sus dramas es hermoso en conjunto; nunca la belleza determina el

En este punto, al no pensar ya la historia como desarrollo determinado bajo el dominio de una legalidad natural, Schlegel irá más allá que Herder, quien había criticado ya el carácter ejemplar del arte griego y cuestionado el principio poético de la imitación. Schlegel no intentará, como Herder, repensar la naturalidad de la poesía en las condiciones de la modernidad²⁸, sino más bien pensar ésta en otro registro: pensarla como un producto artificial. Shakespeare –el artista no clásico, por excelencia– no será para él un ser genial, pero natural, sino propiamente un artista. Pero el planteamiento de Schlegel no quedará aquí. Schlegel no se limitará a defender la particularidad del artista, ni a resaltar la productividad de la subjetividad frente a la naturaleza. Puesto que reconocerá a la subjetividad realmente como tal –esto es, como negación activa de la objetividad–, para pensar la posibilidad de una obra, la posibilidad de la objetivación del artista en ella, deberá arbitrar los medios necesarios a los fines de mediar esa subjetividad radicalizada, cuestionando su inmediatez y su carácter aparentemente excluyente con respecto a toda objetividad. Si Herder no había necesitado hacerlo era, simplemente, porque no llegaba a reconocer el

ordenamiento del todo. También las bellezas particulares, como en la naturaleza, raramente están limpias de feos agregados, y son *sólo medios para otro fin; sirven al interés característico o filosófico*. [...] Incluso en medio de las figuras más serenas de niñez despreocupada o alegre juventud nos hiere un amargo recuerdo de la total futilidad de la vida, de la vaciedad total de toda existencia. *Nada es tan desagradable, tan amargo, tan irritante, tan repugnante, tan vulgar, ni tan horrible que escape a su representación cuando su finalidad lo necesita*. [...] Sí, en realidad no se puede ni siquiera decir que nos conduzca a la verdad pura. Nos da sólo una perspectiva unilateral de la misma, aunque la más rica y la más abarcadora. Su representación no es jamás objetiva, sino completamente afectada, aunque soy el primero que concede que su afectación es la mejor, *su individualidad la más interesante que hayamos conocido hasta ahora*” (Schlegel, F., “Über das Studium der griechischen Poesie”, en *Friedrich Schlegel. Kritische Schriften*, pp. 146-7). En Shakespeare, la forma no crece orgánicamente a partir del contenido. Hay conceptos rectores, principios subjetivos, que determinan los medios que serán utilizados. Por ello la coincidencia no es nunca perfecta, porque el punto de partida es la escisión, porque prima la intención subjetiva por sobre la legalidad inmanente de la obra.

²⁸ Cfr. Herder, *Shakespeare*, Buenos Aires, UBA, FFyL, Inst. de Literatura Anglogermánica, 1949.

momento artificial que había en la creación artística²⁹: podía, en otros términos, acoger la subjetividad en su inmediatez porque, desde el principio, ésta era asumida como una parte de la naturaleza, como una manifestación del poder productor de la misma³⁰.

La ironía será en Schlegel el modo de dar cuenta de esta mediación, el modo de pensar verdaderamente, en el plano artístico, el poder productivo de la subjetividad. A partir de la ironía quedará desacreditada la idea de una naturaleza originaria, tal como la postulaba Herder, pero cuestionada también la posibilidad de entender la subjetividad como independencia con respecto al mundo. Schlegel, al igual que Fichte, intentará pensar la identidad del sujeto y del objeto, pero sin hacer de ella como una sustancia, como algo subsistente de suyo, sino asumiéndola, más bien, como un principio activo, como un poder productor de lo diverso de sí. Siguiendo a Fichte, que había afirmado que el yo no era algo que tuviera la facultad de producir lo diverso o de actuar, sino que era en cuanto que actuaba o producía, Schlegel no partirá de la absoluta unidad, del infinito como algo ya existente, dado en el yo. Lo proyectará, en cambio, sólo como una meta³¹. De ahí el carácter siempre inacabado de la obra, la idea de una poesía progresiva, el traslado del énfasis desde la obra hacia la acción o su proceso productivo. El Yo no se encuentra a priori en armonía con el no-yo. Se trata, por el contrario, de una forma de pensar el proceso infinito de asimilación en el que lo Absoluto se reconoce a sí mismo en lo otro de sí.

La imaginación productiva del artista accede a la objetividad, afirma Schlegel, sólo mediante la vuelta sobre sí misma y su autolimitación por medio de la acción irónica. Se trata de un principio que se plasma tanto en la obra misma como en la relación del artista con el producto de su creación. En la relación dialéctica obra-artista, puesto que si bien el artista sale de sí

²⁹ Esta apelación a la naturaleza como fuerza productiva aparecerá también en Schelling. Cfr. Schelling, F. W., *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Buenos Aires, Aguilar, 1954, p. 30.

³⁰ Acerca del paso de la idea de imitación de los productos a la imitación del poder productor de la naturaleza, ver Todorov, T., *Teorías de lo Simbólico*, Venezuela, Monte Ávila, 1993, pp. 213-279.

³¹ Cfr. Fichte, J. G., *Doctrina de la ciencia*, Buenos Aires, Aguilar, 1975, y *Primera y segunda Introducción a la Doctrina de la ciencia*, Madrid, Sarpe, 1984.

por medio de la creación, inicia luego la crítica al volverse irónicamente sobre sí. En la obra poética, puesto que su forma paradigmática deja de ser, para Schlegel, la tragedia y pasa a ser la novela, en tanto forma en la cual no se plasma la afirmación de la libertad del héroe frente al destino sino que se cuestiona, más bien, a partir de la biografía de un individuo problemático, la validez de los ideales subjetivos.

En este sentido, la novela se presenta como el género adecuado para dar cuenta del rechazo de toda consumación trágica. Pues si frente a un mundo en descomposición que mutilaba la subjetividad y que tornaba imposible cualquier acción heroica, se asumía la validez de la subjetividad en su inmediatez, la muerte era, como bien lo mostraba la figura de Hamlet, el único modo posible, en medio de la corrupción y del carácter prosaico del mundo burgués, de afirmar la libertad y la grandeza del individuo. Éste ya no podía ser un héroe en virtud de acciones sublimes porque la desproporción entre sus ideales y el mundo condenaba a la subjetividad a corromperse para poder actuar. La muerte, como movimiento de pérdida de lo sensible, como mirada relativista sobre una objetividad en descomposición, era la única acción posible en un mundo en el cual la acción heroica había devenido imposible. “El objeto y el efecto de esa pieza -señala Schlegel refiriéndose a Hamlet- es la desesperación heroica, es decir, una perturbación infinita en las fuerzas más excelsas. La causa de su muerte interior se encuentra en la grandeza de su entendimiento. Si fuera menos grande, sería un héroe. [...] para instintos semejantes, para una prueba tan dura no es nada el mundo, pues nuestra frágil existencia no puede crear nada que satisficiera nuestras exigencias divinas. Lo más interior de su ser es un nada horrenda, desprecio del mundo y de sí mismo [...] ¡Desafortunado el que lo entiende!”³².

Mas si Schlegel comprendía que, por su fuerza espiritual, el héroe debía convertirse en espectador y, en última instancia, poner de manifiesto su libertad mediante el máximo acto de desdén por la realidad, es decir, la muerte, consideraba que ésta era sólo otra forma de entregarse al poder de la objetividad. La abundancia de entendimiento ocioso oprimía tanto, o más,

³² Carta de F. Schlegel a A. W. Schlegel del 19 de junio de 1793, en *Friedrich Schlegel. Kritische Schriften*, p. 109.

que la sumisión directa a la objetividad. De allí que viera la necesidad de la autolimitación irónica. Esta es, según afirma, “[l]o más necesario, porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo”³³. La ironía, en este sentido, no es tan sólo la negación de la objetividad, como afirmaba Hegel, su permanente trascendencia, sino también la puesta en cuestión de la propia subjetividad del artista. Lo que ocurre es que no es el artista el que practica la ironía, sino la ironía la que juega con la subjetividad del artista, la que, a los fines de afirmar el carácter infinito del Yo, niega la propia identidad finita del poeta. La ironía es “la disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo incluso sobre el arte, la virtud o la genialidad propios”³⁴. Una manera no sólo de ser libre y de estar más allá de la realidad, sino de colocarse, incluso, por encima de uno mismo. La ironía es un juego que no se entrega a nada, es un juego constante entre la burla y la seriedad, que trata a cada una desde el punto de vista de la otra, que anula la muerte, mediante la reflexión, pero sólo para redescubrir una vida que no resulta soportable, y volver nuevamente a ella sin poder encontrar un centro en el perenne movimiento entre los extremos. La ironía es expresión de la unión entre elementos antagónicos (naturaleza/espíritu-objetividad/subjetividad), pero una unión que, en tanto no reduce uno de los elementos al opuesto, pero tampoco funden los dos completamente, deja traslucir la tensión constante. En otros términos, en tanto el Yo Absoluto es un postulado, en tanto el Yo debe ser libre, el proceso de reabsorción del no-yo, de superación de toda finitud, no puede tener fin. Es este punto, quizás, la crítica de Hegel tenga verdaderamente cabida y la objetividad resulte finalmente negada por Schlegel. Puesto que si la meta es inalcanzable es porque el Yo absoluto se presupone independiente de su objetivación, puesto que, si no coincide completamente con el proceso de su manifestación, es porque, en alguna medida, no sólo existe en cuanto que actúa o produce, como afirmaba Fichte. Pero esto no supone, no obstante, que Schlegel esté objetando, contra Hegel, la idea de una reconciliación.

³³ Schlegel, F, “Fragmentos del Lyceum”, § 37, en *Poesía y filosofía*.

³⁴ Schlegel, F, “Fragmentos del Lyceum”. §42, en *Poesía y filosofía*.

V.

En el presente trabajo hemos intentado aclarar los diversos marcos conceptuales que sustentan la ironía lukacsiana y la defendida por Schlegel, y demostrar por qué este último, pese a haber preferido el fragmento o el diálogo al libro o al tratado, no podría haber estado criticando la filosofía de la identidad. El rol que jugaba el espíritu, como principio activo de unificación, debía ser dejado de lado para que tal crítica deviniese posible. Por otra parte, la objetividad, que permitía al idealismo alemán pensar la alineación como un fenómeno esencialmente ambiguo -que obstaculizaba, pero que a la vez hacía posible la conformación de una subjetividad libre-, debía transformarse en lo que Lukács llamará en la *Teoría de la Novela* “segunda naturaleza”, es decir, una naturaleza ya no muda, como la primera, sino más bien cifrada, un complejo de sentido paralizado, un mundo de cosas creadas por los hombres pero perdidas para ellos, un mundo enajenado que ya no despierta la interioridad³⁵.

Tanto a nivel social como en el plano artístico, lo particular adquiere un protagonismo extraordinario a partir de fines del siglo XVIII. Lo interesante, lo típico, lo caricaturesco, se vuelven elementos omnipresentes, incuestionables y amenazantes, incluso, para la razón en su universalidad. No exigen ser probados, entonces, sino más bien legitimados en su existencia, mediados con lo universal a los fines de superar su arbitrariedad y su carácter meramente particular. Tampoco la subjetividad reclama una justificación para su existencia. Demanda, por el contrario, una mediación que muestre que ni ella, enfrentada al mundo, ni éste, cerrado a su penetración, son lo que pretenden ser. Puesto que lo particular se afirma de manera innegable, el problema de la reconciliación se torna apremiante. En la época de las formas, por el contrario, es lo particular lo que se vuelve inasible. El problema pasa a ser, entonces, su ausencia, y no su presencia amenazante: la falta de sitio para lo particular, tanto a nivel categorial como en el marco de una naturaleza devenida reino de la convención, la exclusión de la subjetividad en un mundo clausurado por obra de la cosificación. Es éste, según entiendo, el contexto en el que el ensayo y la ironía de Lukács adquieren su sentido. Son formas negativas puesto que hacen referencia a un

³⁵ Lukács, G., *Teoría de la Novela*, México, Grijalbo, 1985.

sentido que ya no resulta descifrable: en el reino de la convención no hay lugar para una interioridad no corrompida, para una vida no irremediabilmente cercenada. Experiencia objetiva y experiencia subjetiva se han escindido y esta última, ligada siempre a lo particular, a lo concreto, se ha vuelto problemática. La segunda naturaleza, afirma Lukács, “es un calvario de interioridades agusanadas, que por eso mismo no podrían despertar —de ser ello posible— sino mediante el acto metafísico de resurrección de lo anímico que las creo [...] el autoproducido entorno de los hombres no es ya casa paterna, sino cárcel.”³⁶

Resumen

Nuestro objetivo en el presente trabajo es enfatizar las tensiones que existen entre el uso de los conceptos de ironía y ensayo, que hace Lukács en *El Alma y las formas*, y el modo en que tales conceptos son empleados por Friedrich Schlegel, a fines del siglo XVIII. A tal efecto nos valdremos de las categorías de *episteme* moderna y *episteme* de las formas, tal como son formuladas por Elías Palti. Creemos que es posible, en virtud de ellas, detectar ciertas rupturas a nivel discursivo que permanecen ocultas bajo la aparente continuidad de algunos tópicos y cuyo desconocimiento dificulta la lectura de *El alma y las Formas*.

Palabras clave: Ironía, Ensayo, Romanticismo, Tragedia de la cultura, Filosofía del arte.

Abstract

In the present work, our aim is to emphasize the tensions between the concepts of *irony* and *essay* which Lukács uses in *The soul and the Forms*, and the way in which such concepts were used by Friedrich Schlegel at the end of the 18th. century. With that purpose, we will utilize the categories of “modern *episteme*” and “*episteme* of the forms” as they are formulated by Elías Palti. We believe that these categories will allow us to detect certain breaks in the discursive level that remain hidden under the apparent continuity of some topics and make difficult the reading of *The soul and the Forms*.

Key words: Irony, Essay, Romanticism, Tragedy of culture, Philosophy of art.

³⁶ *Ibidem*, p. 331.