



El ensayo en las literaturas de lengua alemana

Estudios críticos

Miguel Veda (comp.)

El ensayo en las literaturas de lengua alemana
Estudios críticos

El ensayo en las literaturas de lengua alemana

Estudios críticos

Miguel Vedda (comp.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófolo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso
Secretaria Académica Sofía Thisted	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Sergio Castelo Ayelén Suárez Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Maquetación: Griselda Marrapodi

ISBN 978-987-8927-22-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2022

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

El ensayo en las literaturas de lengua alemana : estudios críticos / Martin Salinas...
[et al.] ; compilación de Miguel Vedda. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos
Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires,
2022.

Libro digital, PDF - (Saberes)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8927-22-0

1. Literatura Alemana. I. Salinas, Martin. II. Vedda, Miguel, comp.
CDD 830.9

Índice

Presentación 7

Miguel Vedda

**Lessing y el ensayo de una literatura alemana. Un recorrido
en torno a la *Dramaturgia de Hamburgo*** 9

Martín Salinas

**Del púlpito al escritorio. Johann Gottfried Herder
y los orígenes del ensayo alemán** 29

Marcelo G. Burello

**"Será un poderoso diluvio". El proyecto de Goethe
sobre el diletantismo** 49

Gabriel D. Pascansky

**Encrucijadas del yo: entre la correspondencia
y la escritura ensayística en el vínculo Friedrich Schiller –
Wilhelm von Humboldt** 67

Juan Lázaro Rearte

**La crítica romántica de la cultura en *La cristiandad o Europa*,
de Novalis y *La nobleza y la revolución*,
de Joseph von Eichendorff** 91

Martín Koval

**La solidez de lo efímero:
el Chamisso de Thomas Mann** 117

Mariela Ferrari

**El paseo como forma del ensayo:
Zech, Benjamin y Kracauer** 135

Tomás Sufotinsky

**Lukács sobre Thomas Mann en las décadas de 1940 y 1950:
el crítico y su autor** 155

Guadalupe Marando

**Rastros de innominados. Arte narrativo y fantasía objetiva
en *Huellas*, de Ernst Bloch** 181

Miguel Vedda

**¿Política poética? Walter Benjamin y el ensayo
como método** 205

María E. Belforte

Rasgos de la teoría de Siegfried Kracauer 227

Francisco García Chicote

Sobre los autores 249

Presentación

Miguel Vedda

Género inasible, el ensayo se ha constituido, desde sus orígenes en Montaigne, en una forma entrañablemente vinculada con lo provisorio y tentativo, con la exploración y con la búsqueda no reglamentada. En las literaturas de lengua alemana, ha llegado a convertirse en uno de los modos de expresión intelectual y estética más característicos, alcanzando durante el período clásico, pero también durante las primeras décadas del siglo XX, una particular centralidad, gracias al surgimiento de varias generaciones de notables ensayistas. Los estudios que integran este volumen abordan a una serie de autores representativos del género, desde la Ilustración hasta esta excepcional generación de ensayistas marxistas a la que pertenecieron, entre otros, Lukács, Benjamin, Bloch y Kracauer. El artículo de Martín Salinas se ocupa de la *Dramaturgia de Hamburgo*, estableciendo al mismo tiempo relaciones con otros importantes ensayos de Lessing. Marcelo G. Burello sitúa la producción ensayística herderiana en las coordenadas de su tiempo y la ubica en la génesis misma del ensayo alemán. Gabriel D. Pascansky analiza la obra ensayística de Goethe –en especial, *El coleccionista y sus allegados*– con el propósito de reconstruir las reflexiones del

autor de *Fausto* acerca del diletantismo. Juan L. Rearte indaga la amistad intelectual y personal entre Schiller y Wilhelm von Humboldt como expresión de un “pensar compartido” que ha tenido una gran incidencia en la reflexión sobre el teatro, y que presenta una impronta netamente ensayística. Martín Koval examina los ensayos *La cristiandad o Europa*, de Novalis, y *La nobleza y la revolución*, de Eichendorff, a fin de extraer la crítica de la cultura desarrollada por estos dos autores románticos. Mariela Ferrari se detiene en el ensayo de Thomas Mann sobre Chamisso para destacar la particularidad del análisis que hace el escritor alemán del autor del *Peter Schlemihl* y para señalar a dicho ensayo como instancia representativa dentro de todo un itinerario estético, formativo y político. Tomás Sufotinsky se concentra en una serie de ensayos sobre ciudades del escritor –emigrado a la Argentina– Paul Zech y destaca sus particularidades estéticas y sus afinidades y divergencias con ensayos similares de Benjamin y Kracauer. Guadalupe Marando recorre un *corpus* de ensayos de Lukács sobre Thomas Mann escritos entre 1940 y 1950 con vistas a mostrar sus intensos vínculos con la teoría estética del pensador húngaro. Miguel Vedda pone en relación los ensayos de *Huellas*, de Bloch, con artículos y narraciones de Kracauer, y destaca la importancia que en ellos tienen temas tales como los del sujeto moderno, el encuentro con la propia identidad o la redención de las cosas. María E. Belforte reconstruye las concepciones benjaminianas del ensayo a partir del análisis minucioso de una serie de escritos del filósofo alemán. Francisco García Chicote, finalmente, traza el perfil propio del modelo de ensayo presente en la obra temprana de Kracauer y cuestiona aquellos análisis que desdibujan u ocultan la dimensión política que sostiene la escritura del autor de *El ornamento de la masa*.

Lessing y el ensayo de una literatura alemana. Un recorrido en torno a la *Dramaturgia de Hamburgo*

Martín Salinas

El conjunto de entregas que compone la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769) representa el ensayo con que Lessing intenta delimitar la legalidad propia de la tragedia burguesa como forma literaria en el marco de una opinión pública alemana. Este intento constituye un punto final en el proceso de la reflexión literaria de Lessing, y un punto de inflexión en el desarrollo de la literatura alemana moderna. Pero el mismo cambio de rumbo que introduce Lessing en la literatura alemana parece, a su vez, dejarlo de lado. Hans Mayer señala que “[...] sus contemporáneos más jóvenes tomaron lo que Lessing había creado, y con ello marcharon en una dirección completamente diferente” (Mayer, 1959: 86-87). En efecto, portador de una concepción de la literatura previa al “período artístico”, expresión con la que Heine designa la etapa histórica dominada por la influencia de Goethe (de 1770 a 1832 aproximadamente), Lessing fue considerado por sus contemporáneos una figura a partir de la cual construir una imagen propia. En 1767, Herder, teórico del inminente movimiento juvenil *Sturm und Drang*, identifica el estilo del ensayo *Laocoonte* (1766) de Lessing con el de un poeta cuya

obra se realiza ante los ojos del lector: “[...] vemos su obra haciéndose, como el escudo de Aquiles” (Herder, 1982: 7; la traducción ha sido levemente modificada). Friedrich Schlegel, por su parte, en el ensayo “Sobre Lessing” (1797), sostiene que, aun en su obra literaria, falta el “entendimiento poético” propio de las obras geniales. El “entendimiento prosaico” que le adjudica a su crítica lo convierte, sin embargo, en el primer ensayista de Alemania, pero también en un precursor de la estética del fragmento del Romanticismo. En conversación con Eckermann del 11 de abril 1827, Goethe define a Lessing como un polemista que “prefiere habitar la región de las contradicciones y dudas”. Pero esa caracterización tiene un correlato autorreferencial: “En cambio, yo tengo un modo de ser muy distinto. Nunca me he dejado llevar a las contradicciones; mis dudas he procurado resolverlas en mi interior, y solo he declarado los resultados conseguidos” (Eckermann, 2000: 201). Esta tendencia a la polémica, que Goethe destaca en Lessing como cualidad de la que él mismo se ha visto librado, hace del autor del *Laoconte* una figura que no puede alinearse con las tendencias de la literatura alemana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Si bien él reconocía en Shakespeare al genio por medio del cual el crítico puede develar la arbitrariedad de las normas estéticas, “[...] en la *Dramaturgia* advierte contra la intención de imitar a Shakespeare” (Mehring, 1972: 322), pues en el culto del genio que promueve el *Sturm und Drang* percibe una segunda intención: “la de que también se les considere unos genios” (Lessing, 1993: 503); por su parte, la autosuficiencia –idealista u orgánica– con que el Clasicismo de Weimar concibe la autonomía del arte no se corresponde con la defensa de una legalidad del arte que presupone el plano de la recepción y la experiencia social; el elitismo de la estética del artista del primer Romanticismo, por último, se encuentra en las antípodas de una estética como la de Lessing, concentrada en

la legalidad de la obra, y no en la vida del artista: “Ni se me ocurre sacar de su vida privada explicaciones de su obra” (Lessing, 1982: 222).

Lo que vincula y distingue a los ensayos de Lessing de sus sucesores es una concepción de la literatura que no se realiza como reacción a la sociedad burguesa, sino que la supone y la proyecta como su condición de realización. La posibilidad de una literatura nacional a la que Lessing se aboca en su *Dramaturgia* se enmarca en el proyecto cultural de conformar una opinión pública que responda a los intereses de la burguesía alemana y contrarreste la dependencia cultural respecto de la estética racionalista de la primera Ilustración. Si, como sostiene Lukács en su ensayo de 1963 sobre *Minna von Barnhelm*, la posición de Lessing en la historia de la Ilustración “es un punto medio entre el todavía-no y el ya-no” (Lukács, 1968: 29), la ensayística de Lessing puede leerse en concordancia con las características que Van der Laan señala como típicas del ensayo de finales del siglo XVIII:

El ensayo representa la desintegración de la forma y una huida de ella, del orden impostado y de las modas prescritas de la expresión literaria. Al mismo tiempo, sin embargo, constituye una búsqueda de forma. Es, después de todo, la forma de experimentación por antonomasia. (Van der Laan, 1986: 185)

La búsqueda de una nueva forma para la literatura alemana, que constituye el ensayo al que Lessing se aboca, excede el marco de lo que luego se denominaría una literatura autónoma. En el contexto de una miseria alemana que se refuerza a través del despotismo ilustrado que los distintos principados alemanes adoptan siguiendo los modelos franceses, la disputa por una literatura alemana se ve indisolublemente ligada a la conformación de una opinión pública

nacional. Así, la concepción del arte de Lessing, que concibe el plano de la recepción como constitutivo de su propia legalidad, presupone la opinión pública como una instancia de validación estética de resonancias políticas, lo que la convierte en un modelo que no se adecua a la imagen que ofrece la leyenda (impulsada por Madame de Staël tras la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas) según la cual Alemania es una tierra de poetas y pensadores que se inclinan a la especulación filosófica y la creación literaria de espaldas a la vida política. Sobre todo si se consideran las restricciones políticas que, lejos de propiciar el despliegue y la formación de una ciudadanía autónoma, reforzaban métodos de censura que hacían del individuo un súbdito. Todavía en 1784, a tres años de la muerte de Lessing, Federico II declaraba en un comunicado: “Una persona privada no está autorizada a emitir juicios públicos [...] porque le falta el conocimiento completo de las circunstancias y los motivos” (cit. en Habermas, 1994: 63).

La leyenda de la literatura alemana, no obstante, ha generado una leyenda en torno al ensayista Lessing con el fin de ubicarlo en el desarrollo de la sociedad burguesa alemana. En el marco de la polémica religiosa que mantiene en los últimos años de su vida (1777-1781) con el pastor luterano Johann Goeze, Lessing declara el principio de su método de pensamiento que, como resulta habitual, excede el motivo que lo impulsa:

Si Dios tuviera encerrada en su mano derecha toda la verdad y en su izquierda el único impulso que mueve a ella, y me dijera: “¡Elige!”, yo caería, aun en el supuesto de que me equivocase siempre y eternamente, en su mano izquierda, y le diría: “¡Dámela, Padre! ¡La verdad pura es únicamente para ti!”. (Lessing, 1778: 11)

La frase, con la funcionalidad de un eslogan, ha servido para encasillar a Lessing bajo la rúbrica de la constante insatisfacción fáustica, como “el gran buscador de la verdad” (*der große Wahrheitssucher*) de una Alemania que se debate en su propio desarrollo histórico (Fick, 2004: 23-24). A principios del siglo XX, Franz Mehring temía que Lessing se convirtiera en una suerte de bien cultural que, pasando de mano en mano entre los vencedores de la historia, fuera adaptado a los parámetros ideológicos del poder de turno. La crítica redentora de Mehring intenta sustraer la obra de Lessing de la corriente apologética de la burguesía y, apoyándose en *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* (1886), de Engels, postula que la teoría de Lessing excede el marco de la sociedad burguesa, de la que parte, en la medida en que “[...] la esencia y el objetivo de su lucha han sido abandonados por la burguesía y asumidos por el proletariado” (Mehring, 1972: 390).

Pero la frase surge de un contexto en el que la alternativa entre la posesión de la verdad y su búsqueda constante se presentan como una refiguración de la antítesis, siempre aparente en Lessing, que conforman el tratado filosófico y la misma forma del ensayo. Frente a la pretendida posesión de la verdad con que la autoridad esgrime la letra de los dogmas ante el súbdito, el ensayo se presenta como el espíritu por medio del cual, a través de la razón ciudadana y en el marco de una opinión pública, se realiza la búsqueda de una verdad histórica en formación y en constante transición. Si la verdad ya había sido revelada desde la racionalidad de la monarquía francesa y asimilada por los principados alemanes, será tarea del ensayo desenmascarar la arbitrariedad interna de su lógica y promover una nueva forma adecuada al presente histórico. Heine ha destacado esta particularidad de Lessing: “[...] cuando destruía lo antiguo con su destructiva polémica, al mismo tiempo creaba algo nuevo y mejor”

(Heine, 2007: 54). En efecto, en los ensayos de Lessing se desmascara la arbitrariedad de las premisas que, cristalizadas por el paso del tiempo, se convierten en dogmas y en figuras de autoridad indiscutibles; pero esa misma actividad es la que le permite dar cuenta de una forma, la del ensayo, como expresión de una modalidad de trabajo intelectual que, lejos de la cómoda subordinación a las certezas tradicionales, se caracteriza por la indagación constante, por la disposición permanente a mantener un vínculo con la experiencia y con las necesidades que emergen del presente histórico. La *Dramaturgia de Hamburgo* representa el último intento de Lessing por delimitar los rasgos propios de una tragedia burguesa, no su versión definitiva, y en ese sentido, debe considerarse tanto en el contexto social y filosófico del que surge como en el desarrollo de su ensayística.

La misma forma del ensayo que Lessing contribuía a consolidar en Alemania es la que le permite articular la reflexión acerca de la legalidad del arte respecto de la filosofía, la religión o la moral, y la postulación de la tragedia burguesa como la forma dramática que responde a una necesidad histórica. En este proceso se advierte la conformación de una identidad en Lessing, que, a partir las manifestaciones anónimas y privadas, llega a la intervención pública como crítico del teatro nacional de Hamburgo. El ensayo “¡Pope, un metafísico!” (1755), redactado en coautoría con Moses Mendelssohn en ocasión de una convocatoria de la Real Academia Prusiana de Ciencias, y publicado en el mismo año en forma anónima, puede ser interpretado como un punto de partida. El ensayo ataca la misma premisa del concurso de interpretar la obra del poeta y ensayista Pope en función del sistema filosófico de Leibniz. En el ensayo se plantea que la especificidad de la poesía y de la filosofía no admite punto de comparación, ya que, a diferencia de la lógica interna del sistema filosófico, “Pope buscaba producir

una impresión viva más bien que un convencimiento profundo” (Lessing, 1982: 251). En la medida en que el efecto difiere en ambas esferas, el ensayo se sostiene en la hipótesis de que, así como la poesía no se encuentra subordinada al pensamiento conceptual, “[e]l poeta es un ecléctico” que “[...] toma lo que necesita de cada sistema” (Fick, 2004: 88). La divergencia en cuanto al efecto que procuran distingue al discurso sensible de la poesía de la sistematicidad filosófica más allá de las apariencias formales: “No niego que se pueda poner un sistema en métrica y también en rima; lo que niego es que ese sistema medido o rimado sea, por eso, poesía” (Lessing, 1982: 250). En la distinción que los autores subrayan se puede leer una caracterización de las funciones que cumple el ensayo. Ecléctico como el poeta, que toma su materia allí donde la encuentra, el ensayista pareciera servirse de los motivos conductores solo para desviarse del camino trazado y, así, abrir nuevas perspectivas posibles. Gracias a su forma polivalente, el ensayo desarticula las falsas relaciones que surgen de las apariencias sin fundamento, como también las que brotan de los motivos comunes. De manera similar se sostendrá, en el *Laocoonte*, en torno a la distinción entre la poesía y las artes plásticas, que la forma de representación de un objeto supone un punto de vista que afecta al objeto representado.

Sin apelar al anonimato, pero en el ámbito privado de la correspondencia íntima, en el debate desarrollado en el *Epistolario sobre la tragedia* (1756-1757; publ. en 1794) que mantiene con Moses Mendelssohn y Friedrich Nicolai se anticipan motivos que anuncian la intervención pública que será la *Dramaturgia de Hamburgo*. En el epistolario, ya no se trata de distinguir la peculiaridad del arte respecto de la filosofía; en tanto debate que se libra en el interior del bloque que representan los autores de la Ilustración sentimental, la tarea se orienta a delimitar las particularidades del efecto que la

tragedia debe producir en el espectador. La compasión como sentimiento propio de la tragedia se contrapone a la jerarquía que se establece entre el héroe y el espectador por medio de la admiración realizada por Mendelssohn. Lessing se remonta a un presunto origen de la tragedia para justificar su punto de vista, con lo que se anuncia el recurso de apelar a una tradición por todos reconocida para sentar las bases de su teoría de la literatura moderna (cfr. Kommerell, 1990: 50). En efecto, Lessing sostiene que la tragedia surge de la experiencia de los rapsodas que recitaban pasajes de la épica homérica:

Muy pronto la experiencia debió indicarles qué tipo de piezas eran oídas por el pueblo con mayor gusto. Las acciones heroicas se escuchan solo una vez con particular satisfacción; su novedad es lo más conmovedor. Pero los sucesos trágicos conmueven cada vez que se los oye. (Lessing, 2004: 176)

Esos sucesos trágicos son los que despiertan compasión, no la admiración, sentimiento propio de la épica que establece una jerarquía y una dirección unilateral entre la obra y el plano de la recepción: “¿No hubieran podido los antiguos hacer, del mismo modo, un todo dialógico a partir de los hechos heroicos? Naturalmente, y lo hubieran hecho, por cierto, si no hubieran tenido a la admiración por una educadora del pueblo menos hábil que la compasión” (ibíd.). Así como un sistema filosófico compuesto en versos no da lugar a un poema, la composición de un drama a partir de héroes que promueven la admiración no hace de la obra una tragedia; si no “sería un poema épico dialogal” (ibíd.: 187). La postulación de la compasión como el afecto propio de la tragedia posee connotaciones políticas, pues, en la medida en que rompe con la jerarquía que establece la admiración de tinte

aristocrático propuesta por Mendelssohn, apunta a la apertura de un espacio de comunicación y compromiso horizontal.

En sus *Cartas sobre la literatura más reciente* (1759), Lessing avanza en el recorrido que conduce a la posibilidad de una opinión pública que es la *Dramaturgia*. Ya no se trata de análisis referidos al origen de la tragedia; en palabras de Fick (2004: 158), “Lessing aparece en las ‘Cartas literarias’ como alguien que quiere fundar una nueva literatura y se acerca a la producción contemporánea con nuevos estándares”. En función de la materia que lo convoca, el punto de mira hace blanco en la figura de Gottsched, el contrincante que en cierta medida “construye” para, dentro del ámbito de la literatura alemana, intervenir en el desarrollo de la Ilustración europea. En la célebre carta número 17, Lessing hace un uso retórico del anonimato que lo define para impugnar la tradición racionalista de Gottsched:

“Nadie, dicen los autores de la Biblioteca, negará que el escenario alemán le debe gran parte de su primera mejora al profesor Gottsched”. Yo soy ese nadie; precisamente es lo que niego. Sería de esperar que el Sr. Gottsched nunca se hubiera mezclado con el teatro. Sus supuestas mejoras se relacionan con pequeñas cosas prescindibles o son agravaciones reales. (Lessing, 1967: II/614)

Más allá de las analogías con la *Odisea* que el pasaje sugiere, la emergencia de un sujeto de la enunciación que surge de una “nada” en la que, desde la perspectiva de las autoridades, “nadie” habita supone el reconocimiento identitario de un espacio hasta entonces negado o inexplorado por la estética racionalista. Así, cuando Gottsched sostiene, en el *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1731), que la fábula “es la narración [...] tras la cual se halla oculta una verdad moral útil” y que, al

poseer su propia lógica, en términos filosóficos, “es una historia de otro mundo” (Gottsched, 1751: 150) que no se vincula con la experiencia, pone en evidencia la abstracción desde la cual concibe el carácter pedagógico del teatro. En ese sentido, la estética racionalista de Gottsched “[...] puede relacionarse con el absolutismo ilustrado”, en la medida en que encarna “la razón genuinamente burguesa en el Estado del siglo XVIII: objetiva, práctica y autoritaria” (Grimminger, 1980: 81). El ideario que Lessing va conformando, por el contrario, postula un hipotético punto de partida en los dramas de Shakespeare. El contacto con la obra del autor inglés hubiera generado, entre los alemanes, un gusto más afín a la peculiaridad del desarrollo alemán que el alcanzado a partir del contacto con la *tragédie classique* impulsado por Gottsched.

También la polémica que, en *Laocoonte. O sobre los límites en la pintura y la poesía*, lo enfrenta a la interpretación histórica del arte de Winckelmann responde a un impulso similar. Lessing “[t]emía que en Winckelmann, y en la corriente que lo llevó a la cumbre de la fama europea, el Clasicismo francés [...], se hubiera hecho de un apoyo inesperado” (Gombrich, 1991: 38). Tal como lo había hecho en el *Epistolario sobre la tragedia*, Lessing asocia la noble simplicidad y la serena grandeza que, según Winckelmann, expresa el arte griego con la admiración que promueve la tragedia estoica. En ambos casos se trataría de un efecto que establece una distancia insalvable con el público, por lo que, desde su perspectiva, resulta inapropiado para la tragedia. La frialdad del afecto no podría despertar en la tragedia el sentimiento que le corresponde según su especie: la compasión. La lectura de Homero le permite a Lessing advertir que, aun en un género como la épica, la narración puede dar lugar a la compasión, aunque no sea la finalidad que la distingue por su “especie”. Lessing señala, a partir de pasajes de la obra homérica, que los dioses, superiores a los seres humanos en sus

acciones, son retratados como “verdaderos” seres humanos en cuanto sufren, es decir, en cuanto expresan emociones. La representación del llanto y del dolor, aun entre los dioses, como en el caso de Venus o Marte, apunta a “respetar los derechos de la naturaleza doliente” (Lessing, 1985: 41) y resultan fundamentales para la representación dramática, pues: “Nada más antiteatral que el estoicismo” (ibíd.: 43). El hecho de que, como sostiene Peter Szondi, el interés de Lessing, orientado a distinguir las artes de acuerdo a su propia modalidad de representación, no concuerde con el interés de Winckelmann, quien no se ocupa “de los límites entre pintura y poesía, sino del ideal estético” (Szondi, 1992: 32), puede ser un indicador del modo en que el propio pensamiento de Lessing avanza y se forma a través de las polémicas.

Las polémicas que Lessing desarrolla en su *Dramaturgia de Hamburgo* parten principalmente de las declaraciones con que los poetas justifican obras que deberían realizarse a través de su representación. La figura de escritor de Shakespeare, en la medida en que surge de los mismos dramas y no de manifestaciones teóricas, es presentada reiteradamente como un parámetro de evaluación. Así sucede con la crítica dirigida a *Sémiramis* (1748) de Voltaire –una tragedia en la que el autor francés justifica la presencia de un espectro en escena apelando a la tradición de los antiguos, para quienes tales prodigios no resultaban extravagantes–; escribe Voltaire “¿No nos será permitido guiarnos por los antiguos?” (cit. en Lessing, 1993: 124). La respuesta de Lessing sostiene que Voltaire rompe la tradición de los antiguos que invoca en la medida en que se aferra a un aspecto formal del drama y no considera la totalidad social a la que la obra debería responder. El espectro de Voltaire no posee una motivación en el drama; su aparición en escena ante los personajes solo se justifica como exposición de la intervención mundana del “poder supremo” que representa. El espectro de *Hamlet*, por el contrario, solo es

visto por el príncipe, por lo que la atención del público “[...] se concentra en Hamlet” (ibíd.: 127) y no es dirigida a un plano trascendente. Por ello el fantasma adquiere una verosimilitud en la representación: “El fantasma actúa sobre nosotros más a través del príncipe que por sí mismo” (ibíd.). También aquí se advierte que el análisis comparativo puntual da lugar a consideraciones formales que apuntan al esclarecimiento de la legalidad propia de la tragedia:

No diré que el poeta dramático cometa un error al organizar su acción de tal manera que pueda servir para aclarar o confirmar cualquier verdad moral. Sí puedo decir, en cambio, que esta disposición de la fábula no es en absoluto necesaria [...] que no tenemos razón para considerar la sentencia final que cierra algunas tragedias de los antiguos como si todo el conjunto existiera únicamente en función de dicha sentencia. (ibíd.: 128)

La verosimilitud que se alcanza en *Hamlet* no se vincula a un orden superior y ajeno al terrenal, sino a la compasión que despiertan tanto el príncipe como el mismo fantasma (y como los dioses, cuando sufren). Esta tendencia a superar el plano de las apariencias y dar con lo humano resulta fundamental para el esbozo de la teoría de la tragedia burguesa realizado por Lessing. También en este caso confluyen motivos presentes en sus ensayos previos:

Los nombres de los príncipes y héroes pueden dar pompa y majestad a una pieza teatral; pero en nada contribuyen a la emoción. La adversidad de aquellos cuyas circunstancias tienen con las nuestras la mayor afinidad, debe penetrar lógicamente en nuestras almas con la máxima profundidad, y si sentimos

compasión por los reyes, la sentimos porque son seres humanos y no por el hecho de ser reyes. Si su condición confiere a menudo más importancia a sus contratiempos, no por ello los hace más interesantes. Es cierto que pueden involucrar a pueblos enteros; nuestra simpatía reclama, no obstante, un objeto único, y un Estado es un concepto excesivamente abstracto para nuestros sentimientos. (ibid.: 138)

Como mencionamos a propósito del recorrido que conduce a la *Dramaturgia*, la apariencia de los personajes reales o de los dioses no contribuye por sí sola a la emoción, a la impresión viva que debe despertar el drama. Esta emoción solo surge si despierta el interés del público más allá de su formación y de la jerarquía social de los personajes; es decir, si estos son representados sobre la base de una verosimilitud que no responda a la lógica interna de un mundo otro (tal como la abstracción del Estado sugiere), sino a la necesidad concreta del presente histórico. Lessing postula, así, una forma que, a través de la compasión que surge de la representación verosímil de los caracteres, produce una viva impresión en el espectador, la catarsis, la “transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas” (Lessing, 1993: 430), con lo que la forma misma se realiza de acuerdo con su legalidad (cfr. Wiese, 1931: 110). De este modo, su teoría de la tragedia burguesa postula el modelo posible de una opinión pública democrática, y las polémicas que mantiene en torno a la tragedia se orientan hacia ese objetivo.

En función de la equivalencia que Lessing reclama entre los caracteres de la obra y el público, la motivación psicológica de los caracteres adquiere una relevancia central. En ella se funda la unidad de acción, que, a diferencia de las unidades de tiempo y lugar, le otorga verosimilitud a la representación. Por ello la representación de la tragedia burguesa debe

prescindir de la representación de personajes que no tengan equivalencia con el público, como sucede con los mártires y los personajes monstruosos. Si, respecto de los primeros, Lessing le recuerda al lector que “vivimos en una época en la que la voz de la sana razón resuena con demasiada fuerza para que cualquier frenético [...], despreciando todos sus deberes de ciudadano, pueda arrogarse el título de mártir” (Lessing, 1993: 82), la reflexión en torno a los personajes monstruosos lo lleva a desarrollar, a través de recorridos teóricos imprevistos, el núcleo teórico de su ensayo: la interpretación de la *Poética* de Aristóteles. La crítica de la tragedia *Richard der Dritte* (Ricardo III), de su amigo Christian Felix Weisse, parte de declaraciones en las que su autor se justifica por haber tenido en cuenta al drama homónimo de Shakespeare, lo que, en última instancia, comprobaría la ausencia de plagio. En su respuesta, Lessing sostiene que los defectos del drama de Weisse se hallan en el modelo francés por el que se rige y comprueba, una vez más, que la literatura alemana habría encontrado un modelo más apropiado a su propio desarrollo en Shakespeare. El análisis del carácter de Ricardo III, a su vez, lo conduce a la exposición de su interpretación de la *Poética* de Aristóteles, que luego le servirá de base teórica en la confrontación que mantiene con la “falsa interpretación” de la *Poética* hecha por Corneille. Las implicaciones políticas de su influencia sobre la literatura alemana hacen del autor de *El Cid* el verdadero blanco de su polémica en torno a Aristóteles. En sus consideraciones sobre la tragedia heroica, Lessing concede que “[...] todo en él respira heroísmo”, pero en función de la desmesura de sus personajes, “habríamos tenido que llamarle el monstruoso [...] pero no el grande. Porque nada es grande que no sea verdadero” (ibíd.: 214). La sublimidad de las tragedias de Corneille no resulta verosímil, y no se corresponde con la naturaleza íntima de la burguesía alemana a la que se dirige Lessing. Mientras la

tragedia heroica es una forma que se corresponde con el despotismo ilustrado, la tragedia burguesa procura dar con una forma cuyo fundamento social no se encuentra aún consolidado. La función del escritor que Lessing reclama mantiene aún puntos de contacto con la del ensayista: “Hace ya mucho tiempo que pienso que la corte no es precisamente el lugar donde un poeta puede estudiar la naturaleza. Pero si la pompa y la etiqueta convierten a las personas en máquinas, es obra del poeta hacer que esas máquinas vuelvan a convertirse en personas” (ibíd.: 346). La verosimilitud que Lessing reclama de la composición y representación dramáticas, que se orienta al reconocimiento del núcleo humano, permite desarrollar en su *Dramaturgia* lo que se anunciaba en el *Epistolario sobre la tragedia*; comenta Nisbet:

Desde que Lessing cree que el efecto moral de la tragedia depende en primer lugar de la emoción de compasión, se ha encontrado con el problema de tratar de reconciliar esta concepción con la teoría de la catarsis de Aristóteles, en la que la emoción del temor desempeña una parte igualmente esencial. En la *Dramaturgia de Hamburgo*, por supuesto, se vio obligado a considerar el concepto de catarsis y a incluir el elemento de temor de un modo más serio, porque ahora intentaba usar a Aristóteles, el principal teórico del Clasicismo griego, como su principal aliado contra el supuestamente inauténtico Clasicismo francés. (Nisbet, 1993: 15)

La compasión que, como sentimiento mixto, contiene el temor que genera la representación, no sería más que la compasión dirigida a sí mismo por parte del espectador. La afinidad que así alcanza el drama con el público supone el reconocimiento del carácter humano, sufriente, de los

caracteres. Y esa compasión es la que permite la identificación que favorece la toma de conciencia, ya no individual, sino de una autoconciencia que, a través de las apariencias de los estamentos, alcanza su núcleo humano.

El proyecto del Teatro Nacional de Hamburgo, financiado por un grupo de burgueses bajo la conducción general del actor y comerciante Johann Friedrich Löwen, le ofrece a Lessing la posibilidad de llevar a práctica una concepción de la literatura que ha ido conformando en el desarrollo de sus ensayos. El público del teatro hamburgués no constituye una postulación discursiva, abstracta e ideal; es el germen de la opinión pública que proyecta Lessing; como señala Redekop (1999: 67): “El cambio de perspectiva, y de hecho la situación, de Gottsched a Lessing, se refleja en la aparición y el empleo del término *Publikum*”. En este sentido, la *Dramaturgia de Hamburgo* surge como un ambicioso proyecto de la Ilustración, por medio del cual el público alemán, desde el estado “adolescente, casi infantil” (Lessing, 1993: 502) en el que se encuentra, alcanzaría su mayoría de edad, su autonomía. Ya desde el inicio el ensayo hace referencia a las condiciones de las que parte el proyecto colectivo: “No tenemos gusto, si tenemos tan solo un gusto unilateral [...] El verdadero gusto es el general, que se extiende sobre las bellezas de toda especie, pero de ninguna espera más placer ni más atractivo del que pueden proporcionar según su especie” (ibíd.: 77). La fórmula impersonal (“Man hat keinen Geschmack”) con la que se abre este pasaje de la *Dramaturgia* deja atrás el anonimato y la intimidad de las cartas, al tiempo que expresa la finalidad del proyecto de contribuir a la conformación de un gusto general, el propio de una opinión pública consolidada, desde el cual analizar la especificidad de la tragedia burguesa. La mención del gusto como base de esta posibilidad da cuenta de la tradición que arrastra el término: lejos de limitarse a la consideración de las obras de arte,

como sostiene Christian Fürchtegott Gellert (de gran influencia sobre Lessing), el gusto todavía mantiene una carga social: “[s]u influencia se extiende no solo sobre nuestra forma de pensar, sino también sobre nuestro carácter” (cit. en Schulte-Sasse, 1980: 305).

Leo Kofler ha señalado que el retraso de Alemania respecto del marco europeo da lugar a un complejo desarrollo interno gracias al cual procesos tardíos en el contexto europeo representan fenómenos prematuros en el contexto alemán (Kofler, 1971: 406-407). La *Dramaturgia de Hamburgo* puede leerse como un intento prematuro de impulsar una opinión pública que exprese la autoconciencia de la burguesía alemana. El carácter prematuro del proyecto, sin embargo, no hace del ensayo un proyecto sin consecuencias. Como sostiene Lukács en su análisis de la literatura alemana de la Ilustración, las mismas condiciones sociales que obstaculizan el desarrollo de una literatura vinculada a la realidad concreta en Alemania son las que le otorgan “un margen de libertad, que parece muchas veces limitado, del que no podían disponer los contemporáneos intelectuales de las sociedades más desarrolladas de Occidente” (Lukács, 1968: 61). Por ello, la interrupción del proyecto cultural de un teatro nacional delata límites para cuya superación aún no están dadas las condiciones:

Si el público pregunta: ¿Qué ha ocurrido? [...] yo le preguntaría a mi vez ¿y qué ha hecho el público para que pudiera pasar algo? Tampoco ha hecho nada [...] ¿Y qué decir de la bien intencionada idea de proporcionar a los alemanes un teatro nacional, cuando los alemanes no somos todavía una nación? (Lessing, 1993: 526)

Sin embargo, aunque las ilusiones de Lessing acerca de una burguesía consolidada en el plano político de la opinión

pública se hayan visto empantanadas en las condiciones sociales de la miseria alemana, la propuesta teórica de la *Dramaturgia de Hamburgo* permanece como expresión de una posibilidad histórica frustrada que mantiene una fecunda actualidad.

Bibliografía

- Eckermann, J. P. (2000). *Conversaciones con Goethe* (ed. F. Ayala). Océano.
- Fick, M. (2004). *Lessing Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (2ª ed.). Metzler.
- Gombrich, E. H. (1991). *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones* (trad. A. Montelongo). Fondo de Cultura Económica.
- Gottsched, J. Ch. (1751). *Versuch einer Kritischen Dichtkunst*. Bernhard Christoph Breitkopf.
- Grimminger, R. (1980). Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts. En: Grimminger, R. (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. vol. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789*, pp. 15-99. Carl Hanser.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (trad. A. Domenech). Gustavo Gili.
- Heine, H. (2007). *La escuela romántica* (trad. R. Setton). Biblos.
- Herder, J. G. (1982). Silvas críticas. *Obra selecta* (trad. P. Ribas), pp. 1-23. Alfaguara.
- Kofler, L. (1971). *Contribución a la historia de la sociedad burguesa* (trad. E. Albizu). Amorrortu.
- Kommerell, M. (1990). *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia* (trad. F. L. Lisi). Visor.
- Lessing, G. E. (1778). *Eine Duplik*. Buchhandlung des Waisenhauses.
- Lessing, G. E. (1967). *Werke* (ed. K. Wölfel), 3 vols. Insel.
- Lessing, G. E. (1982). *Escritos filosóficos y teológicos* (ed. y trad. A. Andreu Rodrigo). Editora Nacional.
- Lessing, G. E. (1985). *Laocoonte. O sobre los límites entre la pintura y la poesía* (trad. E. Palau). Orbis.
- Lessing, G. E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo* (trad. F. Formosa). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

- Lessing, G. E., Mendelssohn, M. y Nicolai, F. (2004). El *Epistolario sobre la tragedia*. (trad. M. Vedda). Rohland de Langbehn, R. y Vedda, M. (eds.), *La teoría del drama en Alemania (1730-1850). Una antología*, pp. 149-231. Gredos.
- Lukács, G. (1968). *Goethe y su época* (trad. M. Sacristán). Grijalbo.
- Mayer, H. (1959). *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*. Neske.
- Mehring, F. (1972). *Die Lessing-Legende. Zur Kritik des preußischen Despotismus und der klassischen Literatur*. Ullstein.
- Nisbet, H. B. (1993). Lessing's Ethics. Schade, E. (ed.), *Lessing Yearbook / Jahrbuch XXV*, pp. 1-40. Wayne State University.
- Redekop, B. (1999). *Enlightenment and Community. Lessing, Abbt, Herder, and the Quest for a German Public*. McGill-Queen's University.
- Schulte-Sasse, J. (1980). Poetik und Ästhetik Lessings und seiner Zeitgenossen. Grimminger, R. (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789*, pp. 304-326. Carl Hanser.
- Szondi, P. (1992). Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. *Poética y filosofía de la historia I* (trad. F. Lisi), pp. 15-152. Visor.
- Van der Laan, J. M. (1986). The German Essay of the 18th Century: Mirror of its age. Schade, R. (ed.), *Lessing Yearbook XVIII*, pp. 179-196. Wayne University.
- Villacañas Berlanga, J. L. (1993). *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Visor.
- Wiese, B. von (1931). *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philosophie*. Quelle & Meyer.
- Wild, R. (1993). Stadtkultur, Bildungswesen und Aufklärungsgesellschaften. Grimminger, Rolf (ed.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789*, pp. 103-132. Carl Hanser.

Del púlpito al escritorio. Johann Gottfried Herder y los orígenes del ensayo alemán

Marcelo G. Burello

1

En el último siglo se ha invocado a menudo el concepto de secularización para dar cuenta, mejorativa o peyorativamente (según la ideología del enunciante), de la mentalidad moderna como cosmovisión original, o con menos pretensiones, de la era moderna en tanto etapa histórica. Y no es casual que las discusiones en torno a esta idea se dieran ante todo en el ámbito germano parlante (pensemos en referentes tales como Max Weber, Carl Schmidt, Jacob Taubes, Leo Strauss, Karl Löwith, Hannah Arendt, Hans Blumenberg), pues fueron los territorios alemanes los que por fuerza cumplieron un papel de doble bisagra espaciotemporal: geográficamente, por estar situados en Europa central, entre el mundo occidental y el mundo eslavo; históricamente, por haber sido herederos de la Reforma protestante y sus subsiguientes y feroces enfrentamientos.

Sin invocar la polémica noción del *Sonderweg*, ese “camino especial” que explicaría la singular inserción de Alemania

en el concierto internacional contemporáneo, es preciso percibir este fuerte vínculo entre intelectualidad alemana e indagación de la secularización si se pretende calibrar en su debida magnitud la figura de Johann Gottfried Herder (1744-1803), pues bien puede decirse –sin riesgo a exagerar– que en su nación él ha sido uno de los mayores referentes del problema, si no el máximo. Pionero de la reflexión sobre el proceso en sí, ya a fines del siglo XVIII, y también –y en especial– su primera encarnación íntegra, con toda la amplia y conflictiva gama de matices involucrados,¹ se juzga mal su vasta obra si se la considera dogmáticamente, desde el estricto punto de vista religioso, o puramente como escritura laica, destinada a informar o peor aún, a entretener; por esto, la generosa categoría de ensayo en principio sería la más adecuada para acogerla y redimirla, o bien habría que decir, en última instancia, que aquella parte de su producción que pueda ser reconocida como ensayística será la que más merezca perdurar.

Ahora bien, ¿qué significa “secularización”? Los filólogos han ido rastreando los orígenes del término hasta reducirlo básicamente a dos sentidos concomitantes en sus clásicas apariciones: por un lado, el devenir laico de un religioso (no como simple renuncia a los hábitos clericales, sino como acto institucional y con autorización expresa de alguna instancia eclesiástica superior), y por otro, la apropiación –o en rigor, la *expropiación*– de bienes de la Iglesia por parte del Estado (cfr. Marramao, 1998: 17-20). Por extensión semántica, la palabra acabó describiendo todo el espectro de cuestiones concernientes al progresivo crecimiento de lo mundano (lo propio del *saeculum*) por sobre lo religioso (el dominio de la *aeternitas*), ya sea en un sentido político-económico, y si

¹ Sobre Herder como paradigma alemán de la secularización cfr. Weidner, 2005 y Burello, 2015 (en ambos casos, *passim*).

se quiere, infraestructural, o bien en un sentido abstracto y espiritual; así, “secularización” supo referirse parejamente a una confiscación soberana de propiedades todavía en manos de la curia, a una des-sacralización de ciertas investiduras o ceremonias de interés público, y a un rechazo de la fe y la gracia a favor de la lógica y la racionalidad como criterios de acción y de juicio. Hoy, el concepto se ha afianzado en la historia de las ideas y las disciplinas equivalentes –*histoire des mentalités*, *Begriffsgeschichte*, etcétera– para definir ampliamente el fenómeno de profunda transformación que la cultura occidental atravesó en los últimos siglos, una transformación mayormente signada por la destrucción de la metafísica a favor de la ciencia moderna y la reconversión de valores y expectativas de inspiración religiosa (y, por ende, ultramundana) en causas bien terrenales y concretas.

2

En rigor, la secularización europea había comenzado en el Renacimiento, cuando en la Italia del *trecento* comenzó a virar drásticamente la escala de valor de las cosas humanas gracias a una transformación de la vida económica y social, y a la sazón se dejó de exaltar la obediencia ciega para hacer prevalecer la formación de la persona humana. A nuestros fines, lo más importante de ese largo proceso fue una cierta reconversión profesional: el pasaje del púlpito a la cátedra que hubieron de realizar muchos teólogos y sacerdotes en las escuelas catedralicias y monásticas y, sobre todo, en las universidades (más allá de una nueva sistematización del saber, las tempranas universidades, como se sabe, también respondían al orden eclesiástico, por lo que un docente sin dignidad religiosa alguna era prácticamente inaceptable). Porque en el mundo germánico, con la difusión de la imprenta y el

correlativo giro letrado en la cultura europea, en primera instancia, y la posterior irrupción y expansión del luteranismo, hacia el siglo XVI, esos clérigos devenidos docentes se transformaron en polémicos intelectuales *avant la lettre*, empezando por el propio Martín Lutero, genial articulador del principio de libre interpretación del texto sagrado (y *a fortiori*, de cualquier texto), y su primer paladín, el helenista Philip Melanchthon.

Este último fue singularmente relevante para el proceso secularizador, pues en sus empeños por conciliar la Antigüedad con su propia época y una facción cristiana con otra creó condiciones propicias para la emancipación y la acción crítica de los teólogos; de hecho, puede sindicárselo como el gran teórico protestante del arte de la oratoria, y en tanto el sermón religioso funcionó como la instancia retórica por antonomasia hasta la temprana modernidad (aún no había discursos políticos o alegatos legales tal como los conocemos hoy en día), el uso del *sermo humilis* y elocuente por sobre el discurso ornamentado les dio a los pastores luteranos una capacidad persuasiva extraordinaria.² El gran codificador decimonónico del ensayo en Alemania, Hermann F. Grimm (descendiente directo de los famosísimos filólogos) supo afirmar en esta línea que, “Los primeros ensayistas eran escritores, Emerson era predicador”, a fin de exaltar las calidades excepcionales del ensayo emersoniano debido a su formación como pastor (Grimm, 1890, cit. en Rohner, 1972: 26).³ Y el prusiano oriental J. G. Herder fue el tardío y mejor exponente de esa paciente refuncionalización del monje en

2 La moderna literatura gótica supo explotar el estereotipo del párroco egoísta y narcisista –no necesariamente protestante– que abusa de los feligreses merced a sus poderes oratorios: piénsese en relatos de Matthew Lewis, E. T. A. Hoffmann y Nathaniel Hawthorne, por caso.

3 “Para la historia del concepto de ensayo” (1890), vale recordar que H. Grimm incluso dedicó sus *Ensayos* de 1859 a Emerson, con quien sostenía una relación epistolar. Emerson, por su parte, había dimitido enojosamente al ministerio cristiano (era pastor del culto unitario) ya en 1832.

catedrático y escritor, que la Iglesia romana había iniciado como mera propaganda y que a larga se volvería en su contra. En efecto, este pastor ordenado en 1765 sería el primero en secularizar logradamente formatos y recursos retóricos propios del mundo eclesiástico (como la exégesis bíblica y las confesiones personales) para ponerlos al servicio de un discurso más literario y poético, que en su relativa emancipación y su admirable ornamentación fuera capaz de persuadir, convencer y conmover mejor tanto al individuo aislado como al pueblo alemán en su conjunto; este propósito se hace explícito en la famosa carta de 1768 a su por entonces venerado profesor Immanuel Kant (con el correr de los años se volverían antagonistas), donde un aún muy joven Herder confiesa haber elegido el “oficio religioso” con el fin de “aportar cultura y entendimiento humano” (cit. en Häfner, 1995: 172). Para una breve y rotunda caracterización personal, basten aquí dos datos biográficos, solo aparentemente contradictorios: el de su duradera vocación y el del temporal abandono de sus funciones parroquiales. Inscripto precipitadamente en la carrera de medicina, el estudiante Herder pronto se cambió a teología por decisión personal y no por imposición familiar (como solía ser el caso de tantos otros muchachos de la época), y conservaría toda su vida el orgullo de su función eclesiástica, al punto de que en un tardío estudio de 1796 sobre la figura del sagrado redentor confesará que la teología siempre fue “la ocupación de mi vida” (DKV 9/1: 611). Por otro lado, tal como lo documenta el peculiar “Diario de mi viaje en el año 1769” (“Journal meiner Reise im Jahr 1769”, recién publicado en 1846), el pastor dejó su parroquia para lanzarse a conocer el mundo y no retomó el púlpito sino hasta años después, tras diversas aventuras y experiencias. Ambos hechos pintan de lleno al personaje: el deseo de servir a Dios y el deseo de formarse como hombre, la aspiración ultramundana y el interés por lo terrenal. Y

esta ambivalencia anuncia ya que Herder, sin sentir mayores tensiones, supo ser a la vez un pastor devoto y un escritor entusiasta, un hombre de piedad y un hombre de pasiones, un severo pastor reformista y el exaltado padre del *Sturm und Drang*. Una condición híbrida, si se quiere, que a la larga le valdría el desdén tanto de los teólogos como de los poetas.

3

Es bien sabido que para sus *Ensayos*, a fines del siglo XVI, Michel de Montaigne tomó la designación genérica del latín tardío *exagium*, que valía por la acción de pesar algo o bien por su peso mismo, y por extensión, el valor o la sustancia de algo (y a su vez, de aquí, el dinero, que en cierta época romana valía por su “peso”); el término había pasado al italiano *saggio* y al francés *essai* con el significado de la prueba de pesaje material o la ponderación simbólica a la que se somete algo o alguien, como actividad de carácter experimental y tentativo, en pos de resultados inciertos. Recuperando la tradición retórica epidíctica del discurso demostrativo, ante un público solo dispuesto a informarse y gozar sobre el tema propuesto (cuyo maestro pionero fuera Sócrates, el contemporáneo de Sócrates), Montaigne comenzó a escribir una serie de trabajos en prosa con sus apreciaciones personales sobre diversos temas, bajo la consigna de preguntarse qué sabía él –y cómo podía saberlo– sobre cada cosa (y a la larga deviniendo él mismo el tema de los escritos, acumulados sin ningún otro orden que el de la ocurrencia). Se trataba de “pruebas”, de “ponderaciones” de un sujeto frente a los objetos del mundo, sin presupuestos teóricos: importaba el proceso de indagación, no los dogmas previos o los sistemas preconstituidos. Frente a tradiciones antiguas como las del diálogo o la epístola, la novedad radicaba en el extremo

subjetivismo admitido como argumentación válida y, sobre todo, el goce de escribir *calamo corrente*, sin plan previo ni meta definida; con este formato, novedoso y cuasi terapéutico, el nuevo género se extendió rápidamente por Europa.

En términos comparativos respecto de Francia y Gran Bretaña, no obstante, el ensayo como tal floreció en Alemania algo tardíamente, recién hacia la época del Iluminismo. La figura reconocida con unanimidad como el padre de este género en el ámbito alemán es Gotthold Ephraim Lessing (cfr. Rohner, 1972: 13), ya consolidado como pensador y como dramaturgo en la década de 1760. Al poner la argumentación crítica por sobre la exposición del dogma y la subjetividad ardiente por sobre una fría objetividad, y no precisamente renunciando al protestantismo, sino más bien abrazándolo como una postura ante la vida,⁴ este perseverante sajón llegó a renovar la manera de escribir en su lengua a un grado tal que, a su muerte, en 1781, era honrado como un caudillo en materia cultural tanto por el pueblo como por la incipiente burguesía urbana. Y no casualmente fue Lessing –a quien pudo conocer personalmente en 1770– el referente literario que deslumbró a Herder una vez que este dejó atrás su juventud en Prusia Oriental, donde se había formado nada menos que en la ascendente Universidad de Königsberg, bajo la tutela de pensadores contrapuestos como Johann Georg Hamann, alias “el Mago del Norte”, y Kant, la mayor mente alemana –¿europea?, ¿mundial?– del momento (una combinación de influencias opuestas que también deja entrever el carácter contradictorio, o mejor, mixto, del joven estudiante de teología). La sola cantidad de análisis explícitos y comentarios elogiosos de textos e ideas de Lessing por parte

4 El vínculo fluido entre protestantismo y crítica en Lessing fue primero diagnosticado y descrito por el menor de los Schlegel en el estudio “De la esencia de la crítica”. Para una traducción y un comentario de ese texto, cfr. Schlegel, 2003, *passim*, y Burello, 2003: 116.

de Herder delata esta filiación, que tenía un componente intelectual y una pareja contraparte sentimental.⁵ Los denominados “fragmentos” *Sobre la literatura alemana reciente* (*Über die neuere deutsche Literatur*, 1767), publicados en forma anónima en Riga y que significaron su debut editorial, estaban concebidos como un “suplemento” (*Beilage*) a una publicación inspirada por Lessing,⁶ y aún en fecha tan tardía como 1800, el anciano Herder reelaboraría sus diálogos titulados *Dios* (*Gott*) para explayarse más y mejor todavía sobre el supuesto spinozismo (léase panteísmo) de su querido Lessing, a quien la muerte y las difamaciones solo parecían engrandecer;⁷ así, es palmario que la entera producción herderiana está pautada por la impronta lessinguiana.

4

Antes de su héroe de madurez, sin embargo, el espejo en que Herder más se miró durante su formación intelectual no fue sino el inefable Hamann, y con el tiempo se ha vuelto desaconsejable –si no imposible– referirse a uno sin aludir al otro. Pues si Lessing permite dar cuenta del temple actitudinal de Herder, por así decirlo, es Hamann quien permite comprender sus temas y en especial su idiosincrático estilo.

En lo tematólogo, pues, el mayor legado hamanniano que recibió el joven Herder fue sin duda la preocupación por el

5 El testimonio más sentido acaso sea la necrológica que Herder publicó en la revista *Der Teutsche Merkur* (cfr. DKV 2: 689-708).

6 La fundacional revista *Briefe, über die neueste Literatur betreffend* (“Cartas sobre la literatura más reciente”), aparecida en Berlín entre 1759-1765 y editada por Lessing, Friedrich Nicolai y Moses Mendelssohn.

7 Para la furiosa polémica sobre el spinozismo de Lessing, cfr. Solé, 2013. Allí también puede encontrarse un fragmento de la contribución de Herder a ese largo debate.

lenguaje (no por azar en su regreso a la fe, tras una angustiante estadía en Inglaterra, el políglota –y de hecho traductor– Hamann se había orientado hacia la cábala hebrea). No solo el muy específico *Tratado sobre el origen del lenguaje* (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1771), cuyo rousseauniano título y ciceroniano epígrafe⁸ ya lo dicen todo, sino tantos otros textos –sobre la lengua de los hebreos, de los griegos, de los ingleses, etcétera– reflejan un foco que por entonces escapaba casi por completo a la filosofía continental: el lingüístico. De hecho, las líneas iniciales del primer escrito del autor, los antes mencionados “fragmentos” de 1767, anunciaban ya de entrada que lo más importante de una nación es su lengua y que, por lo tanto, para entender más cabalmente nuestro mundo habría que estudiar el lenguaje humano en general y los idiomas en particular, en lo posible en su condición temprana o popular, sin vanas sofisticaciones.⁹ Esta orientación, que recién haría escuela en el siglo XX, dota a la escritura herderiana de una autoconciencia lingüística única, que no solo se expresa en sus discusiones nominales, sino también en su mera selección léxica.

En consonancia con esto, sobre las peculiaridades estilísticas herderianas que reflejan la huella de su mentor cabe

8 *Vocabula sunt notae rerum*: “Las palabras son signos de las cosas”; Cicerón, *Tópicos a Cayo Trebacio*, VIII, 35.

9 La falta de unidad territorial y organicidad política para los alemanes era, como se sabe, motivo de angustia e incluso de vergüenza, por lo que puede señalarse a Herder como uno de los máximos iniciadores de la glorificación de la lengua alemana en tanto justificador y sustituto de la nacionalidad. Sobre esto cfr. Burello, 2017: *passim*. Cabe agregar, asimismo, que Herder ha sido señalado como prócer del chauvinismo alemán y, por ende, como prohombre del nazismo *tout court*: “Herder fue el gran poeta de la *Treue* [fidelidad] alemana, de esa fijación apasionada hacia la persona del jefe, de esa *Hörigkeit* [sumisión] o dependencia cuyos vínculos refuerzan una homosexualidad abierta y latente. Su propia descripción de los judíos (para los que, en contra de Goethe, deseaba la asimilación), anticipaba las fórmulas de los racistas de las generaciones futuras” (Poliakov, 1988: 165). Para un análisis sobre Herder como protonazi, cfr. Burello, 2012: *passim*.

señalar, con un gran estudioso, que a los aportes de Hamman “Herder les da una nueva calidad para la vida intelectual alemana, al encontrar una condensación fuertemente expresiva y un *pathos* hímnico (como en el escrito sobre Shakespeare) en la compilación erudita, que con Hamman había crecido hasta llegar a ser un centón caprichoso” (Schmidt, 1985: 120). Vale decir que a la inveterada tendencia hamanniana a la mezcla de tonos y temas, que el “Mago del Norte” gustaba definir con el concepto de “rapsodia”,¹⁰ el discípulo supo atemperarla con un manejo más consistente de la unidad temática y un mayor equilibrio en el tono expresivo, en especial evitando el montaje abusivo de citas y la saturación de referencias y sobreentendidos, que en Hamann conspiraban contra una lectura fluida –por no decir placentera– y accesible al gran público. Lo que ciertamente no quiere decir que la prosa de Herder fuera libre de alusiones (la Biblia, los clásicos greco-latinos y Shakespeare desfilan por sus páginas sin solución de continuidad, amén de las típicas locuciones latinas tan caras al humanismo), ni por demás amena, o siquiera fácil, pero sí que al menos por principio no estaba articulada para desconcertar, deslumbrar o persuadir, sino ante todo para interesar y convencer, tratando de captar la atención, primero, y el razonamiento, luego, de sus eventuales receptores, algo que se delata ya en el uso de preguntas retóricas o apelaciones directas al lector;¹¹ que nuestro pensador quisiera hacer pre-

10 En griego, una “rapsodia” equivalía a un zurcido o hilvanado de cantos o poemas. Para un comentario sobre el formato y una comparación entre estilos de Hamann y Herder, cfr. Griffith Dickson, 1995: 82 y ss. Que el exótico concepto de “rapsodia” había gustado para designar ensayos que hoy denominaríamos multidisciplinarios (por no decir *sui generis*) lo prueba el hecho de que F. H. Jacobi lo siguió usando en las décadas subsiguientes.

11 Es en este sentido que Herder llegó a la teoría de la “empatía” (*Einfühlung*), concepto que él mismo acuñó y que luego sería clave en la hermenéutica y la historiografía modernas. Empatizar con una época, con un pensamiento y con un texto son operaciones que requieren una idéntica predisposición de apertura espiritual.

valecer el sentimiento por sobre la razón a la hora de definir a la criatura humana no le impedía encontrar los caminos adecuados para darse a entender, y con todo su fervor, podía condescender a la *captatio benevolentiae* y a las humildes concesiones, llegado el caso.¹² Además, a fuer de talentosísimo argumentador, a su manera Herder también podía y sabía ser un poeta: un rico tesoro de palabras –adjetivos, adverbios, interjecciones, e incluso neologismos– dinamizaban su oratoria y por ende su escritura, y su conciencia sensorial de la instancia de recepción (su capacidad plástica para construir imágenes, su agudeza para los matices sonoros del lenguaje¹³) lo distinguen como un ingenio de fuste. Más allá de la típica rotulación de asistemático o algo semejante,¹⁴ es sugestivo que en general poco y nada se diga sobre su estilo, sin embargo, tan determinante para el joven Goethe y los demás partícipes del cenáculo del *Sturm und Drang*¹⁵ y, por ende, crucial para la literatura alemana en su conjunto. Una lúcida excepción la constituye el reciente estudio específico sobre el estilo herderiano por parte de Hans Adler, que defiende la estrategia autoral del pensador en términos de “intertextualidad, interdisciplinaridad e interdiscursividad” (2009: 332) y analiza sus características formales

12 Un bello ejemplo de esto aparece al final del prefacio a las *Ideas...*, cuando admite: “Me consideraré feliz si estas hojas se hundan luego en la corriente del pasado para ser sustituidas por ideas más claras en las almas de los hombres” (Herder, 1959: 14).

13 Sobre esto cfr. Trabant, 1992: 11 y ss.

14 Por ejemplo, en palabras del máximo especialista en español, P. Ribas: “el estilo que sería el habitual en Herder, es decir, como conjunto de sugerencias en las que las ideas se suceden sin aparente orden sistemático” (2015: XXV). Curiosamente, el primer y mayor biógrafo de Herder, Rudolf Haym, tampoco ahondó en el asunto e incluso hasta condenó *en passant* el estilo de su biografiado.

15 Cabe incluir también al destacado Gottfried A. Bürger, cuyo ensayo sobre la “poesía popular” (*Volkspoesie*) de 1776 “en el fondo es solo un refrito del ensayo de Herder [sobre Osián]” (DKV 2: 1129).

exhaustivamente, reconociéndole en especial un finísimo olfato para la metáfora.

5

A mediados del siglo XVIII, cuando Herder se formó como hombre y como intelectual, los géneros literarios actuales aún no estaban definidos como tales; de hecho, el moderno concepto de literatura –que el propio Herder ayudó muchísimo a concebir y formular en el ámbito germano parlante– aún esperaba ver la luz. Hacia 1760, se podía escribir narrativa y drama en prosa o en verso, pero además la prosa permitía toda una serie de posibilidades.

La escuela francesa de Montaigne a Rousseau le había enseñado al mundo occidental cómo entregarse a la reflexión y la crítica sin incurrir en el escrito de ocasión o la carta privada, y el terreno para experimentar era vasto. Lo cierto es que a diferencia de otros autores cuya producción ensayística es escasa o nula y, en todo caso, dispensable respecto de la obra que supo consagrarlos, Herder fue esencialmente –y sin saberlo– un ensayista, incluso cuando quiso aventurarse hasta el tratado (el mayor defecto que se le ha endilgado a su tratadística es precisamente lo asistemático y subjetivo de sus procedimientos). Salvo por alguna que otra página aislada y por *El Cid* (1802), reelaboración de romances españoles sobre el mítico héroe que publicó en su revista *Adrastea*, todo cuanto redactó este infatigable polígrafo hoy sería considerado *non-fiction* y, más aún, ensayo propiamente dicho. Pues sus tratados y manuales de índole histórica, antropológica y filosófica carecían, por un lado, de la voluntad sintética y analítica necesarias, y por el otro, se adentraban en especulaciones heurísticas demasiado osadas para acogerse al discurso

científico o académico, mientras que sus copiosos escritos teológicos –una selección de los cuales llena hoy dos gruesos tomos de la edición de *Deutscher Klassiker Verlag*– son demasiado heterodoxos y “literarios” como para ser tomados en serio por los teólogos de cualquier confesión que se precie de serlo.

La enorme masa de volúmenes que Herder dejó, así, da testimonio de un continuo laboratorio de pruebas, donde hallazgos filológicos y especulaciones históricas conviven con apreciaciones éticas e intercalaciones de la tradición clásica y la filosofía reciente (Locke, Hemsterhuis, Leibniz, etcétera), y es así, de manera consecuente con su propia concepción del fenómeno humano,¹⁶ como convendría leerlo: como un individuo singular en un contexto específico, que se busca a sí mismo (y a Dios en él). Y en esa búsqueda sobresale el uso ubicuo y conspicuo de dos herramientas argumentativas, a saber: la discusión de la tradición establecida sobre cualquier tema a tratar (lo que de suyo involucra la crítica de fuentes) y la lúcida especulación teórica (con una consecuente toma de partido, siquiera provisoria).

Para hacerse una idea sólida de los logros y alcances de la ensayística herderiana probablemente baste con concentrarse en los textos de su primera década de actividad como escritor, en particular las dos breves piezas que incluyó en el compilado “Del carácter y el arte alemán. Unas hojas furtivas” (*Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburgo, 1773).¹⁷ Por su carácter programático, y más aún, iniciático, pero sobre todo por las consecuencias de corto, mediano y largo plazo que dicha publicación llegó a suscitar, esta casi merecería considerarse el acta fundacional del

16 Para una visión hartamente esquemática pero siempre útil –y en todo caso insoslayable– de dicha concepción, cfr. Berlin, 1980: 153 y ss.

17 Para una historia editorial y un análisis comentado del texto, cfr. DKV 2: 1106-1198.

ensayo alemán como producción específica y como serie genérica; de hecho, es aquí donde Herder le dio el espaldarazo a Goethe, nada menos (la oportuna reedición del ensayo goetheano sobre arquitectura alemana le ganó al joven poeta de Frankfurt la “debida atención”, como lo ha señalado M. Luserke [2003: 98]). En ese libro (o panfleto, si se juzga por sus intenciones y su tamaño), Herder incluyó dos escritos de su propia cosecha que resultaban sumamente importantes para tomar posición en la gran batalla cultural del momento, contra lo francés y el Clasicismo mal entendido: un trabajo sobre Shakespeare, el gran bardo inglés cuyo demorado prestigio ya comenzaba a crecer exponencialmente; y otro sobre Ossian, el supuesto bardo celta parcialmente inventado por el escocés James Macpherson. En rigor, es lícito postular que ambos son las caras de una única moneda, en tanto el ensayo “Shakespear” (elegido por L. Rohner para su compilado de ensayos clásicos alemanes) y el “Extracto de un epistolario sobre Ossian y los cantos de los pueblos antiguos” (“Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker”) responden a una misma intención anglófila (léase francófoba) y una pareja perspectiva lingüística.¹⁸ La vividez lograda por la retórica apelativa y las intercalaciones de las citas más oportunas es capaz de atraer hasta al lector más renuente.

Por cierto, ese año de 1773 fue acaso el mejor momento de nuestro personaje: ya en funciones como párroco y consejero en la corte de Bückenburg, recién casado, beneficiario del premio de la Academia de Berlín por su escrito sobre el origen del lenguaje... la vida parecía sonreírle. Podría decirse que, en cuanto a su producción intelectual, todo lo que sigue

¹⁸ Que surgieron de un impulso común, abonado durante la estadía en Estrasburgo, lo prueban las cartas del autor a su prometida; cfr. DKV 2: 1107-1108. Por lo demás, del “Shakespear” se conservan tres versiones bastante distintas (entre 1771 y 1773), que muestran ciertos cambios de postura y de expresión.

de ahí en adelante es una mera prolongación, si no un declive, y que esto casi seguramente obedece al progresivo desencantamiento del pastor y escritor con sus colegas, feligreses y compatriotas, además de la progresiva complejización de su existencia material (su numerosa progenie lo forzaba a cuidar sus empleos y reprimir sus impulsos y expresiones).

6

En el ámbito laico, la superación –por no decir la derrota– de Herder a manos del Idealismo poskantiano y su olvido a manos del Clasicismo de Weimar (Goethe y Schiller le rehuían con cierta vergüenza ajena) marginaron gravosamente su figura; en la esfera religiosa, por otra parte, la teología reformada lo borró casi de plano (para heterodoxo con aspiraciones literarias prefirió quedarse con Friedrich Schleiermacher, llegado el caso). Que muriera aislado prácticamente de toda la cultura alemana del momento, cual grafómano sin lectores y opaco funcionario del Ducado de Weimar, y que sus mejores (¿únicos?) admiradores notables a la hora de su muerte fueran nada menos que Friedrich Hölderlin y Jean Paul Richter, verdaderos excéntricos y marginales en el panorama intelectual alemán, permitía entrever ya la masiva desatención que la posteridad le dedicaría. El precio de haberse ocupado de demasiadas cosas y de haber procurado habitar un espacio intermedio entre los mundos terrenal y celestial fue muy caro, y condenó su nombre a un vergonzante olvido.

La primera muestra póstuma de interés por Herder se dio en los tiempos de la denominada *Gründerzeit*, es decir, la “era de la fundación” del Segundo *Reich*, tras el triunfo de Prusia sobre Francia. El filólogo Bernhard L. Suphan y el filósofo

Rudolf Haym encabezaron la exhumación merced a respectivas obras monumentales, a saber: la edición de las obras completas, el primero, y una minuciosa biografía, el segundo. Pero eran tiempos de patriotismo fervoroso, y la apropiación nacionalista (más que alemana en general, prusiana en particular) resucitó a la figura de Herder como profeta y padre fundador de la causa germánica, arrojando como resultado el hecho dual de que se reactivó la obra herderiana en suelo alemán, pero se la desactivó para el resto del mundo.

Aquel olvidado nombre, no obstante, iría siendo paulatinamente recolocado a principios del siglo XX, a partir de la historiografía moderna (en especial con Friedrich Meinecke y su defensa del “historicismo”) y, con mayor demora, gracias a los estudios literarios y lingüísticos, donde, por lástima, como escritor mayormente ocupó el lugar de Juan Bautista respecto del cristológico Goethe y como crítico del lenguaje mayormente quedó a la sombra de los pioneros Bacon y Rousseau. Pero fue recién en 1976 que la publicación del ensayo “Herder y el Iluminismo” de Isaiah Berlin,¹⁹ el gran historiador inglés nacido casualmente en la ciudad de Riga, extrajo al marginado pensador de la penumbra. Desde entonces, sin duda en un viraje promovido por el clima posmoderno y las subsecuentes tensiones del milenio (fenómenos, ambos, que obligaron a repensar la moderna historia occidental y sus pretensiones racionalistas y progresistas), la fama de nuestro pensador ha ido en constante ascenso. Aunque las etiquetas son un mal necesario, a menudo se lo rescata hoy como miembro egregio del bando “antilustrado” o “contrailustrado”, junto a Vico, a Rousseau, y a su propio maestro, Hamann. Con más suerte, pero con menos frecuencia, Herder es abordado actualmente con la paciencia y

19 El estudio fue primero incluido en *Vico and Herder*, y luego en *Three Critics of the Enlightenment* (2000), junto al ensayo sobre Hamann.

la atención que su singularidad merecen; esto sucede cuando el investigador de turno se despoja de simplificaciones fáciles respecto del siglo XVIII y acomete la textualidad herderiana –vasta, compleja, a veces agobiante– como la obra de un gran escritor, imaginativo y sensible, y no como el mero documento legado por un exponente de cierto problema o cierta idea o, peor aún, de cierto país en cierto siglo.

Bibliografía

Fuentes

Existen dos grandes ediciones crítico–académicas de las obras de Herder. La canónica e integral lleva el nombre de *Sämtliche Werke* y consta de 33 volúmenes editados por B. Suphan y otros entre 1877 y 1913, por cuenta de la editorial Weidemannsche Buchhandlung (Berlín); fue reimpressa por la casa Georg Olms (Hildesheim) entre 1967 y 1968. Entre 1985 y 2000, la editorial Deutscher Klassiker Verlag (Frankfurt/M) publicó *Werke in zehn Bänden*, a cargo de G. Arnold y múltiples especialistas; como su nombre lo indica, es una edición en diez volúmenes (el 9º es doble) y parcial, si bien contiene abundantísimo material y con copiosas anotaciones. Para este trabajo hemos recurrido a esta última, remitiendo a ella solo con la sigla “DKV” y el número de volumen.

En español, por otra parte, Herder no se ha visto especialmente beneficiado con traducciones. Merecen destacarse ante todo las dos profusas antologías de Pedro Ribas (Madrid, Alfaguara, 1982 y Madrid, Gredos, 2015) y la única edición integral de la monumental obra *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* (trad. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 1959), que aquí citamos a modo de homenaje.

Bibliografía

- Adler, H. (2009). Herders Style. Adler, H. y Koepke, W. (eds.). *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*, pp. 331-350. Camden House.
- Berlin, I. (1980). *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*. Chatto & Windus.
- Burello, M. G. (2003). El "giro literario" de Friedrich Schlegel, o la crítica como una de las bellas artes. *Pensamiento de los confines* 13, pp. 115-122. Fondo de Cultura Económica.
- Burello, M. G. (2012). *La "planta parasitaria". El judaísmo en J. G. Herder*. Congreso Internacional "Poder ser diferente sin temor: Antisemitismo y Exclusión, ayer y hoy". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- Burello, M. G. (2015). "Moisés y Homero". Poesía y Teología en J. G. Herder. Burello, M. G. y Taub, E. (eds.), *Atenas y Jerusalén. Perspectivas, Itinerarios*, Debates, pp. 73-94. Prometeo.
- Burello, M. G. (2017). La bella y pérfida Albión. Notas sobre la germanización de la estética británica en el siglo XVIII. *Boletín de Literatura Comparada*, año XLII, pp. 35-66. Universidad Nacional de Cuyo.
- Griffith Dickson, G. (1995). *Johann Georg Hamann's Relational Metacriticism*. De Gruyter.
- Häfner, R. (1995). *Johann Gottfried Herders Kulturentstehungslehre*. Felix Meiner.
- Luserke, M. (2003). *Sturm und Drang*. Reclam.
- Marramao, G. (1998). *Cielo y Tierra. Genealogía de la secularización* (trad. P. M. García Fraile). Paidós.
- Poliakov, L. (1988). *Historia del antisemitismo III: El Siglo de las Luces* (trad. E. Cortés). Milá.
- Rohner, L. (1972). *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, vol. 1. dtv.
- Schlegel, F. (2003). De la esencia de la crítica (trad. M. G. Burello y J. Goldszmidt). *Pensamiento de los confines*, núm. 13, pp. 123-128. Fondo de Cultura Económica.

- Schmidt, J. (1985). *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750-1954*, vol. 1. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Solé, J. (ed.). (2013). *El ocaso de la Ilustración. La polémica del spinozismo*. UNQUI – Prometeo.
- Trabant, J. (1992). Language and the Ear: From Derrida to Herder. Menges, K. *et al.* (eds.), *Herder Yearbook* 1, pp 1-22. Camden House.
- Weidner, D. (2005). Secularization, Scripture, and the Theory of Reading: J. G. Herder and the Old Testament. *New German Critique* 94, pp. 169-193. Cornell University.

“Será un poderoso diluvio”. El proyecto de Goethe sobre el diletantismo

Gabriel D. Pascansky

Ich habe heute sehr gesündigt, ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine Materie sprach die ich nicht ergründet habe, und in diesem Augenblick bin ich auf dem Wege noch strafwürdiger zu fehlen. Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt. Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf glücklich zu sein. Lassen Sie mich von hinnen gehen, damit ich nicht doppelt scheltenswert sei.¹

Goethe, Der Sammler und die Seinigen

I

Johann Wolfgang Goethe y Friedrich Schiller, con la colaboración de Johann Heinrich Meyer, comenzaron a trabajar en el ensayo “Über den Dilettantismus” (Sobre el diletantismo) en marzo de 1799, con la intención de publicarlo

¹ Hoy he pecado mucho; actué en contra de mis intenciones al hablar sobre una materia que no he fundamentado, y en este instante estoy en vías de incurrir en una falta aún más digna de castigo. El silencio es lo que le cabe al ser humano que no se siente pleno. El silencio le sienta bien también al amante que no puede tener la esperanza de ser feliz. Permítanme irme, de modo que no sea doblemente reprehensible.

en *Die Propyläen*, la revista editada por Goethe entre 1798 y 1800. El proyecto fue abandonado seis meses más tarde a causa de la interrupción de la revista a raíz del fracaso de ventas, la ocupación de los autores con otros trabajos individuales y también, como veremos, sus desacuerdos acerca del estilo. El texto inconcluso se publicó por primera vez, con grandes recortes, en la *Ausgabe letzter Hand* (1833) editada por Eckermann y Riemer, y de manera completa en la *Weimarer Ausgabe* (1896/1914). Desde hace medio siglo, cuando aparecieron los primeros estudios específicos sobre este ensayo, existen dos consensos ubicuos en la bibliografía especializada:² en primer lugar, se reconoce a “Sobre el diletantismo” como el proyecto más importante de los *Propyläen* y como el núcleo central de las intenciones estéticas y críticas del clasicismo de Weimar; en segundo lugar, el tema del diletantismo se explica primordialmente desde un enfoque biográfico, como una preocupación personal de Goethe, el principal autor del ensayo, en relación con sus incursiones en el arte plástico. Como ocurre habitualmente, el propio Goethe habilita esta interpretación, que sus biógrafos mitifican, al describirse en varios textos autobiográficos como un diletante en pintura. Este tipo de lecturas, sin embargo, oculta la verdadera e incuestionable importancia del diletantismo como concepto fundamental del programa estético goetheano y como fenómeno característico de la época.

El ensayo “Sobre el diletantismo” está alineado con el propósito formativo, el programa estético y el trasfondo histórico que caracterizan a *Die Propyläen*, por lo que debe entenderse en relación con los cambios producidos en la institución del arte a fines del siglo XVIII y la discusión estética contemporánea. En términos generales, este contexto se

2 Hasta hoy, el estudio más exhaustivo e influyente –además de ser uno de los primeros– sobre este ensayo de Goethe y Schiller sigue siendo el de Hans Rudolf Vaget (1971).

caracteriza por la constitución de un público amplio y anónimo, y el surgimiento y expansión de nuevos vehículos de la actividad cultural (libros y periódicos, museos y conciertos públicos), lo que confluje en la diferenciación de una esfera artística autónoma. Como resume Karl Otto Conrady, la disolución de la fundamentación externa del arte que proveía el poder tradicional (la Iglesia o la corte y los mecenas) concede una independencia problemática para el artista, que entonces se ve expuesto a las difusas exigencias del mercado: “¿Dónde se encontraban normas, en qué se justificaban, y qué pasaba con los encargos, con las posibilidades de trabajo?” (Conrady, 1985: 208). Por otra parte, desde la publicación de *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (1796), de Wilhelm Heinrich Wackenroder y Ludwig Tieck, y luego desde la revista *Athenaeum* (1798-1800), que apareció unos meses antes que *Die Propyläen*, se produjo un cambio paradigmático en la concepción artística: “el desplazamiento del énfasis desde la historia del arte a la historia de los artistas, y desde la obra a los procesos de producción y recepción vinculados a la inspiración y el entusiasmo”³ (Kemper, 2011: 320).

Ante esta situación, a través del proyecto de los *Propyläen*, Goethe pretende establecer fundamentos objetivos para la recepción y producción de obras de arte. En los principales ensayos programáticos de la revista se reconoce una hipótesis estructurante: los principios para crear o juzgar una obra no están dados desde el exterior, por una serie de reglas deducidas teóricamente, ni desde el interior del sujeto, por la capacidad intuitiva del individuo, sino que es el mismo objeto el que impone su norma específica. Este programa, con un manifiesto empeño pedagógico, dirigido a refinar el gusto del público y a ofrecer máximas útiles para los artistas, se anuncia desde la “Introducción” a la revista. Aquí,

3 Las traducciones son nuestras cuando no se indica lo contrario en las referencias.

Goethe explica el significado metafórico del título de la publicación: el nombre “propileos” designaba la construcción que formaba la entrada a la Acrópolis ateniense, y remite simbólicamente entonces al ideal de la Antigüedad clásica, a aquel “pueblo al que era natural una perfección que nosotros anhelamos y que nunca alcanzamos, en el que se desarrolla una formación en sucesión hermosa y progresiva a lo largo del tiempo y de la vida”, del cual “hemos de apartarnos lo menos posible” (Goethe, 2000: 64). Para alcanzar ese ideal, sin embargo, no se postula una poética, una serie de reglas externas, sino la experiencia, el conocimiento del material específico: “La más elevada exigencia que se le hace al artista es siempre que se atenga a la naturaleza, que la estudie, la imite y produzca algo que se asemeje a las manifestaciones de aquella” (ibíd.: 67). Es consecuente con el propósito formativo de la revista que se enfatice que la comprensión es posible mediante el estudio esforzado, y que pueden lograrla “todos los que saben renunciar a sí mismos y subordinarse a los objetos” (ibíd.: 74).

Por eso, en “El ensayo de Diderot sobre el arte. Traducido y acompañado de notas” (*Propyläen* I, 2 y II, 1, 1799), Goethe critica el antiacademicismo del autor francés, que ataca a las academias, los maestros y la tradición como obstáculos para la inspiración artística. El escritor alemán insiste, por un lado, en que la creación artística no puede explicarse como un hecho meramente intuitivo; incluso el genio “debe actuar según reglas que la misma naturaleza le ha prescrito y que no la contradicen” (ibíd.: 85). El aprendiz debe pasar por un proceso formativo, debe aprender a “saber qué buscar”, de lo contrario, “solo logrará representar algo común, algo interesante a medias, o lo que, por distorsiones sentimentales, es falsamente interesante” (ibíd.: 93). La importancia atribuida al conocimiento del objeto, por otro lado, no supone reducir la producción a la observación y la aplicación empírica;

se trata más bien de producir “una segunda naturaleza, pero una naturaleza sentida, pensada, perfeccionada de modo humano” (ibíd.: 85). Es así que el componente individual no se ve suprimido. La experiencia sirve para reconocer las relaciones entre las partes y poder encontrar lo característico o significativo en el objeto representado, pero luego el artista debe crear a partir de la ley inherente al objeto artístico, y no por la aplicación de una regla exterior. El tema de la delimitación entre arte y naturaleza se expone de manera sintética en “Verdad y verosimilitud en las obras de arte” (*Propyläen* I, 1, 1798). En este ensayo en forma de diálogo socrático, se llega a la conclusión de que la obra artística es “un pequeño mundo aparte” (ibíd.: 56), y debe ser juzgada según sus cualidades inherentes y de acuerdo a sus propias leyes; su verdad no se determina por su adecuación a la naturaleza, sino que es una verdad interna, surge del carácter consecuente de la obra, de su estar en armonía consigo misma.⁴ De este modo, Goethe coloca a la regla interna al objeto artístico como el principal fundamento en las consideraciones estéticas, y se aleja tanto de la reglamentación externa, al estilo de las poéticas normativas, como de la afirmación exclusiva de la capacidad individual. Mientras que en estos ensayos se exponen con intención pedagógica las formas correctas de producción y recepción artísticas, en dos textos de 1799, “El coleccionista y sus allegados” (*Propyläen* II, 2, 1799) y “Sobre el diletantismo”, se apunta a caracterizar y definir críticamente los modos equivocados de vincularse con el arte.

4 Como afirma Marcelo G. Burello (2012: 119), aquí se encuentra la declaración más rotunda de Goethe a favor de la autonomía artística y estética.

II

“El coleccionista y sus allegados” fue publicado en el verano de 1799, cuando Goethe y Schiller ya habían comenzado a trabajar en el proyecto sobre el diletantismo, y en la correspondencia de los autores se observa que los consideraban trabajos emparentados. El ensayo se divide en una serie de cartas en las que tres personajes (el coleccionista, su sobrina y el filósofo) le relatan al mismo receptor sus opiniones estéticas y sus diálogos con los huéspedes que visitan la colección de arte de la familia. En la última carta, donde se resumen las conclusiones de sus debates y observaciones, se identifican dos grupos de artistas o aficionados que, ya sea por su exceso de seriedad o de ligereza, representan modos equivocados de relacionarse con el arte. El primer grupo está conformado por los imitadores (*Nachahmer*), que simplemente duplican lo observado sin producir una reelaboración con medios artísticos; los caracteristas (*Charakteristiker*), que reducen el arte a conceptos mediante el entendimiento; y los miniaturistas o puntillosos (*Kleinkünstler*), que sobrecargan la ejecución con los detalles. En el segundo grupo, y opuestos respectivamente a las categorías anteriores, se mencionan los imaginistas (*Imagenanten*), que privilegian la apariencia y una concepción de la creación *ex nihilo*, en detrimento del aspecto real del objeto; los ondulistis (*Undulisten*), que consideran agradable lo superfluo e insignificante; y los bocetistas (*Skizzisten*), que pueden presentar una idea afortunada, pero solo a medio definir, y nunca producen una obra acabada.⁵ En cuanto al estilo, en el vasto terreno que puede ocupar el género ensayístico,⁶ “El coleccionista y sus allegados” es un

⁵ Cfr. Goethe (1999: 171 y ss.).

⁶ Sobre las características generales del ensayo como género literario, cfr. Jaime Rest (1982), Miguel Vedda (2009).

representante extremo de la región informal e imaginativa, en donde el tema se desarrolla poéticamente, mediante repeticiones, digresiones y aproximaciones desde perspectivas múltiples (las de cada narrador y las de los visitantes). Aun cuando en la última carta se resumen los distintos tipos de artistas y aficionados caracterizados, en ningún momento se aspira a la reducción del tema a un último principio, al reconocimiento de una ley fundamental, sino que se ofrece como una exposición provisional y ambigua de distintos casos ejemplares. Como señala Peter Burgard (1992) en su estudio sobre el ensayo goetheano, en “El coleccionista”, el autor hace el gesto de presentar un sistema, pero socava esta pretensión mediante las estrategias retóricas del texto (la ironía y la contradicción con las que se introduce la clasificación de artistas, y la estructura dialógica que dinamita la autoridad de la voz del narrador principal). “El coleccionista”, entonces, aparece como representante arquetípico del género ensayístico por su carácter antisistemático, es decir, carente de “completitud, unidad, conclusividad, certeza, aspiración a la verdad, coherencia, consistencia” (ibíd.: 19). Este tipo de tratamiento responde a la intención premeditada del autor con respecto a su ensayo, que, como se lo describe a Meyer al comenzar la redacción, tendrá el objetivo de “representar alegremente las distintas direcciones que el artista y el aficionado pueden tomar cuando no apuntan al arte como un todo, sino que se atienen a partes individuales”.⁷

Es esperable que el estilo de “Sobre el diletantismo” sea diferente, dado que aborda un objeto mucho más general y abstracto. Aquí, la reflexión crítica se dirige a la determinación conceptual y, por lo tanto, la exposición artística o informal que vimos en “El coleccionista” deja su lugar a una exposición teórica y sistemática. Esto se manifiesta en la

7 Carta a Meyer del 27 de octubre de 1798.

organización del texto, que se divide en una sección tabular, en donde las distintas artes son analizadas desde los mismos puntos de vista (ventajas, desventajas y causas o ejemplos del diletantismo en cada caso), y una sección en prosa, en donde se intenta fijar una definición del diletantismo a la manera de un tratado. Más allá de la presencia de las marcas típicas de un texto inconcluso e inédito, que se observan sobre todo en la sección en prosa (las repeticiones, la parataxis, los argumentos aislados e interrumpidos), este ensayo puede caracterizarse como el reverso estilístico de “El coleccionista”. En las antípodas del enfoque subjetivo, del tono informal y provisorio, y de la multiplicidad de puntos de vista, en “Sobre el diletantismo” predominan el tono impersonal y formal, el análisis y el afán de exhaustividad. Resulta ilustrativo comprobar que los propios autores, en su epistolario, discutieron precisamente acerca de estos aspectos estilísticos y sus posibles efectos en el público lector. En una carta del 22 de junio de 1799, Goethe le escribe a Schiller:

[E]l trabajo sobre el *diletantismo* tendrá una amplitud mucho mayor [que “El coleccionista”]. Es de máxima importancia, y el modo en que finalmente se produzca dependerá de las circunstancias y de la casualidad. Me gustaría muchísimo darle también una forma poética, en parte para que actúe más generalmente, en parte para que sea más agradable. Porque hasta qué punto los artistas, emprendedores, vendedores y compradores y los amantes de todo arte están sumergidos en el diletantismo, recién ahora lo veo con sobresalto, una vez que hemos pensado tanto la cosa y le hemos dado un nombre. Volvamos a repasar con el mayor esmero nuestros esquemas, para asegurarnos de toda su vigencia, y luego esperemos a ver si la buena fortuna nos encomienda una forma en la que

lo ordenemos. Cuando algún día abramos nuestras exclusas, estaremos expuestos a las más feroces riñas, pues inundaremos –por así decirlo– todo el dulce valle donde la chapucería se ha asentado tan alegre. Ya que el carácter del chapucero se centra en su *inco-rregibilidad*, y los de nuestra época están sujetos a una soberbia realmente bestial, alzarán el grito de que se les estropean sus instalaciones y, cuando haya pasado el agua, volverán a colocar cada cosa en su lugar como las hormigas después de un chaparrón. Pero eso no servirá de nada, la justicia los alcanzará. Hagamos que se llenen bien nuestras lagunas y abramos todos los diques a la vez. Será un poderoso diluvio. (Goethe y Schiller, 2014: 408-409)

En esta carta comprobamos que, a los ojos de Goethe, la forma que le habían dado al texto sobre el diletantismo, en su estilo riguroso y unilateral, implicaba un tratamiento demasiado directo y agresivo que hubiese perjudicado sus propósitos (los de *Propyläen*) de establecer un diálogo con el público para promover su formación. Recién diez años más tarde, Goethe retomará el tema de este ensayo en una forma poética, en la novela *Las afinidades electivas*. Schiller, por su parte, en su respuesta del 25 de junio de 1799, deja claro que él prefiere mantener el estilo formal, y que no le preocupa cruzar el umbral de la crítica formadora a la polémica destructiva:

Dado que no podemos esperar edificar y plantar mucho, ya es algo si al menos se puede inundar y derribar. La única relación con el público de la que no nos arrepentiremos es la guerra, y soy muy partidario de que también se ataque con todas las armas al diletantismo. Un revestimiento literario como el del

Coleccionista abriría ciertamente mejor las puertas a este ensayo para llegar a un público ingenioso, pero a los alemanes hay que decirles la verdad tan honestamente como se pueda, por lo que creo que al menos debe prevalecer lo serio, aun en el revestimiento exterior. (ibíd.: 410)

Además de exponer el desacuerdo sobre el estilo en relación con la finalidad del ensayo, en estas cartas se evidencia que el diletantismo era percibido por los autores como un fenómeno a la vez extendido y novedoso, al punto de que Goethe afirma que le han “dado un nombre”. No son ellos, sin embargo, los primeros en hablar de esta problemática en Alemania; la aparición histórica de una crítica al diletantismo es parte de las preocupaciones (estéticas o moralistas) derivadas del establecimiento de una esfera artística autónoma.

III

Una vez que la obra de arte se somete al mercado, no solo es necesario reconsiderar las normas que determinan el valor del objeto, sino también las cualidades que definen al artista. Reinhard Wittmann resume elocuentemente la nueva situación al describir el surgimiento de la profesión de escritor en Alemania a partir de la década de 1760:

A medida que el nuevo gusto lector por las bellas letras se expandía cada vez más rápido en el centro y norte de Alemania, y los comerciantes aprovechaban la ocasión de ofrecer en cantidad la mercancía literaria y buscaban proveedores que produjeran de manera veloz y barata para asegurar el suministro necesario, los autores reconocieron cada vez más claramente cuál

era el precio de liberarse de las cadenas estamentales y de aceptar al público como único soberano. (2011: 159)

Junto a la demanda, crece también la oferta: aumenta el número de autores, y es común en esta época leer invectivas contra la “manía escritora” (*Autor-Sucht*), que es la contraparte menos recordada de la “manía lectora” (*Lesesucht*). La queja de Christoph Martin Wieland en un artículo del *Teutsche Merkur* de 1784 es representativa de una sensación generalizada: “Todos escriben libros, barbudos y no barbudos, eruditos y no eruditos, maestros, muchachos y aprendices; quien no puede hacer nada más en el mundo, y no sabe qué hacer con su cuerpo, escribe un libro” (cit. en Wittmann, 2011: 173). En el ensayo de Goethe y Schiller, se remite claramente al mismo contexto cuando se critica el “paso inmediato del aula y la universidad a la profesión de escritor”, o que la poesía comience a ser practicada no por grandes genios, sino por “cabezas apenas mediocres” (Goethe, 1998: 765). Estos hechos, junto con otros que se mencionan de manera aislada y fragmentaria (la aparición de nuevos medios como diarios y revistas, la incorporación de las prácticas artísticas como parte de la educación), son considerados por los autores como causas del diletantismo en la época moderna. La palabra “diletantismo”, sin embargo, ya se usaba con anterioridad en lengua alemana y, si se acepta que Goethe produjo un descubrimiento, una innovación semántica, esta no pudo haber sido la simple aplicación de un término a una situación preexistente.

La palabra “diletante” (*Dilettant*), de la que luego se deriva “diletantismo” (*Dilettantismus*), fue utilizada en lengua alemana desde mediados de siglo XVIII como italianismo (*dilettante*) y traducida como aficionado (*Liebhhaber*). Durante la segunda mitad de siglo, el término se germaniza y se disocia de su antiguo equivalente al adquirir un significado más

específico: designa al aficionado (en tanto productor, crítico o receptor) a las bellas artes. La palabra “diletante” es un ejemplo de una nueva acuñación lingüística propia del *Sattelzeit* o “período bisagra” (Koselleck), que surge para llenar un hueco abierto por una nueva experiencia –en este caso, la autonomización de la esfera artística–. En este proceso, la palabra experimenta una serie de transformaciones semánticas, al cabo de las cuales, su significado se estabiliza en su sentido típico de la Modernidad. En primer lugar, “diletante” extiende su ámbito de utilización, inicialmente reservado a aristócratas y personas acomodadas, y pasa a tener un amplio alcance social; en segundo lugar, se le adhiere una connotación negativa; en tercer lugar, se dota de un mayor grado de abstracción en el derivado “diletantismo”; en cuarto lugar, adquiere una serie de conceptos contrarios polémicos (por ejemplo, la pareja diletante-conocedor, que Goethe emplea en ensayos anteriores).⁸ La relevancia histórico-lingüística y estética del ensayo de Goethe y Schiller radica en que aquí, las palabras “diletante” o “diletantismo” coronan y sintetizan su proceso de transformación en concepto estético; aquí se cristaliza e impone su significado propio de la Modernidad. Es a partir de que el diletantismo es insuflado con una teoría y puesto en serie con otros conceptos como imitación, genio o formación, que se puede decir que los autores le han dado un nombre a un fenómeno de época.

El concepto de diletantismo, por otra parte, no supone en el fondo una nueva teoría, sino que se construye a partir del programa estético desarrollado por Goethe en *Propyläen*; pero, lo que debía ser una condensación de postulados previos, revela contradicciones que conducen a un desplazamiento teórico. En ensayos como “Imitación simple de la naturaleza, manera, estilo” o “El coleccionista y sus

8 Cfr. Leistner (2010).

allegados”, se describen, a grandes rasgos, dos modos unilaterales y equivocados de la creación artística: uno objetivo y otro subjetivo, o la imitación y la imaginación, o la seriedad y la ligereza. En “Sobre el diletantismo”, ambos se reúnen en una única figura:

El diletantismo puede ser de dos clases. O bien desatiende lo mecánico (imprescindible) y cree haber hecho suficiente si muestra espíritu y sentimiento; o bien busca la poesía solo en lo mecánico, con lo que puede adquirir una cierta destreza artesanal, y carece de espíritu y contenido. (Goethe, 1998: 766)

La síntesis, sin embargo, se realiza de manera asimétrica, pues las dos caras del diletantismo no son rechazadas en la misma medida: en esto radica la clave interpretativa del ensayo y su innovación respecto a sus antecedentes.

La crítica principal se dirige contra el diletante imaginativo, que “Se aleja cada vez más de la verdad de los objetos y se pierde por caminos equivocados y subjetivos” (ibíd.: 746). Este tipo de diletante carece de la seriedad y la moderación para perfeccionarse mediante el estudio disciplinado y, entonces, cede a su inquieto impulso productivo y decae en la afectación, la vanidad, la superficialidad, la nulidad fantásica y lúdica. Como él coloca la pasión en lugar del conocimiento, se encuentra cautivado por la sensación y pretende volverse productor él mismo, “como si se pensara producir la flor misma con el aroma de una flor” (ibíd.: 778); pero esto solo lo lleva al fracaso, porque desconoce el esfuerzo que presupone el arte, ignora la materia y carece de la capacidad práctica y formadora. En repetidas ocasiones, los autores del ensayo recurren a comparaciones arquetípicas para graficar las cualidades del diletante; así, su comportamiento se asocia al de los niños, que son “estimulados por todo lo que se

posa ante su mirada” y se proponen realizar objetivos inalcanzables para sus capacidades, que han visto realizados por viejos expertos (ibíd.: 782). La comparación principal de este tipo de diletante, empero, se da con la figura del chapucero: este desconoce las reglas específicas de su oficio, así como aquel desconoce las reglas de su disciplina artística. Luego, los dos términos positivos también se equiparan, ya que, al igual que en los oficios, en el arte se debe proceder de acuerdo con reglas aprendidas. Cabe señalar que, por momentos, detrás de la crítica al chapucero, puede leerse un ataque directo contra el Romanticismo; por ejemplo, cuando se señala que “el diletante cree alcanzar la poesía con el ingenio [*Witz*]”, y que los productos poéticos de este tipo de diletantismo tienen un “un carácter patológico, y solo representarían la simpatía y antipatía de su creador” (ibíd.: 770 y 772).

El segundo tipo de diletante es el imitador, y en su presentación ya se prefigura una valoración ambigua al reconocérsele “cierta destreza artesanal” gracias a su aplicación objetiva. Este diletante carece del talento innato, a diferencia del artista, que es “una persona privilegiada por la Naturaleza” (ibíd.: 781). A partir de lo visto hasta aquí, entonces, pueden deducirse dos tipos de contrafiguras positivas para el diletante, según cuál sea el error cometido: el diletante-chapucero se opone al artista profesional; el diletante-imitador se opone al artista genio. El núcleo de ambigüedad del ensayo se concentra aquí en el cruce de estas categorías, pues, la fuerte crítica al diletante imaginativo –al énfasis en la capacidad creativa personal en detrimento del conocimiento objetivo– socava necesariamente también los fundamentos de la estética del genio. Por más que Goethe piense en un genio terrenal y equilibrado, que –como describe en las notas a su traducción de Diderot– se ejercita y aprende conscientemente las reglas prescritas por la naturaleza, la idea de genio innato está intrínseca y tradicionalmente asociada al

predominio absoluto del componente subjetivo, a la figura del artista como creador inspirado que produce la obra espontáneamente a partir de su fuerza interior. Esta idea fue cuestionada irremediablemente en la caracterización del diletante chapucero y, por lo tanto, el modelo del artista genial se encuentra debilitado para medirse con el diletante imitador, que, en consecuencia, aparece bajo una luz mucho más favorable que su par imaginativo.

En efecto, se afirma que el diletantismo es permisible cuando se respetan estrictamente los pasos de una formación progresiva (ibíd.: 779) y, en la sección tabular, se observa que las principales ventajas –relacionadas con el entrenamiento de los sentidos– son posibles para aquel que pueda perfeccionarse mediante la práctica, es decir, para el diletante imitador. La valoración positiva de este tipo de diletante alcanza un punto máximo cuando, en la tabla sobre dibujo, se lo equipara con el artista, en cuanto ambos son espectadores entrenados, en oposición al “mero contemplador inactivo” (ibíd.: 746). A partir de esto, es dable proponer otra comparación para el diletante imitador que enfatice su valor formativo o pedagógico, como hace Vaget (1971), y hablar del diletante como alumno (*Schüler*). Sin embargo, esta lectura no puede extremarse para afirmar que aquí se halla una variante completamente positiva: incluso en su mejor versión, en el diletantismo “el perjuicio es siempre mayor que el beneficio” (Goethe, 1998: 784). A pesar de que el artista como genio es una categoría debilitada y poco ejemplar frente al diletante aplicado, se la emplea aún como contrafigura de una variante decididamente negativa del imitador: el diletante a la moda. El diletante como mero imitador se encuentra naturalmente predispuesto a seguir los dictados de la moda, es decir, a repetir las fórmulas ya existentes y de probada aceptación, con lo cual, a su vez, se garantiza el favor del público. Frente a esta situación, se revigoriza la contrafigura del artista genial

como individuo solitario e incomprendido, que vive “en una especie de pobreza voluntaria” (ibíd.: 785), marginado de la desprestigiante consagración que ofrece el mercado, pero que “se asienta firme y seguro sobre sí mismo” (ibíd.: 779).

“Sobre el diletantismo” expone una contradicción que estaba silenciada en los ensayos anteriores, en donde las tendencias equivocadas en relación con el arte se describían empíricamente y no esencialmente. Al unificar el error objetivo y el subjetivo, el exceso de seriedad y de ligereza, en un solo concepto, se vuelve necesario optar por una sola contrafigura, y, a pesar de los diferentes modelos que se proponen en el texto, es el artista profesional el que se erige como principal concepto contrario del diletantismo. La importancia del artista como profesional, como conocedor, es una consecuencia lógica de la fundamentación objetiva de la obra de arte y del ideal formativo, dos aspectos negados por la chapucería, pero, además, irreconciliables con la figura del genio innato. Entre estas dos últimas figuras se produce una tensa aproximación, que no llega ser una equivalencia: el concepto de artista aún no se desprende del todo de su fundamentación subjetiva. En esto se refleja, por último, un momento de transición en la historia de la estética: el lento abandono de la categoría de genio y su reemplazo por la del artista profesional, más apta para defender la autonomía del arte.

Bibliografía

- Burello, M. G. (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Miño y Dávila.
- Burgard, P. J. (1992). *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. Pennsylvania State University.
- Conrady, K. O. (1985). *Goethe: Leben und Werk*. 2 vols. Athenäum.
- Goethe, J. W. (1998). Über den Dilettantismus. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (vol. 18), Apel, F. (ed.). *Ästhetische Schriften 1771-1805*, pp. 739-785. Deutscher Klassiker.
- Goethe, J. W. (1999). *Escritos de arte* (ed. y trad. M. Salmerón). Síntesis.
- Goethe, J. W. (2000). *Ensayos sobre arte y literatura* (ed. R. Rohland de Langbehn, trad. R. Rohland de Langbehn y otros). Analecta Malacitana.
- Goethe, J. W. y Schiller, F. (2014). "La más indisoluble unión". *Epistolario completo. 1794-1805* (ed. y trad. M. G. Burello y R. Rohland de Langbehn). Miño y Dávila.
- Kemper, D. (2011). Propyläen. Beyer, A. y Osterkamp, E. (eds.). *Goethe Handbuch. Supplemente*, vol. 3: *Kunst*, pp. 318-332. J. B. Metzler.
- Leistner, S. (2010). Dilettantismus. Barck, K. et al. (eds.). *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 2, pp. 63-87. J. B. Metzler.
- Rest, J. (1982). *El cuarto en el recoveco*. CEAL.
- Vaget, H. R. (1971). *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*. Winkler.
- Vedda, M. (2009). Presentación. VV. AA. *Ensayistas alemanes del siglo XIX. Una antología*, pp. 5-20. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Wittmann, R. (2011). *Geschichte des deutschen Buchhandels: Ein Überblick*. Beck.

Encrucijadas del yo: entre la correspondencia y la escritura ensayística en el vínculo Friedrich Schiller – Wilhelm von Humboldt

Juan Lázaro Rearte

1. Biografía intelectual

El 8 de mayo de 1830, Wilhelm von Humboldt escribe a Caroline von Wolzogen una carta en relación con el prefacio que encabezaría la antología epistolar con Friedrich Schiller. Allí Humboldt declara el objetivo de un trabajo que había empezado años atrás, luego de un diálogo con Goethe sobre la conveniencia de reunir esos materiales (Seidel, 1962: V):

 Mi plan, en la redacción del mismo, ha sido mostrar en qué disposición se hallaba el espíritu de Schiller precisamente en la época a la que pertenece el grueso de la correspondencia, y qué cambio debió operarse en él para pasar del *Don Carlos* al *Wallenstein* y a las piezas posteriores. (Humboldt, 2004a: 31)

El filósofo y lingüista se propone en esta presentación, que concluye por ser una pieza importante para la comprensión de la obra schilleriana “Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung” (Sobre Schiller y el curso de su

evolución espiritual), trazar un bosquejo del “carácter intelectual” de Schiller para poder dar cuenta de la etapa de una obra que considera excepcional. Nos resulta un punto de partida estimulante que, en las acciones de recordar, de reflexionar y de escribir como un ejercicio de libertad y sin prescripciones (Adorno, 1962) que son propias del ensayo, Humboldt ubique en la transición entre *Don Carlos* y las obras de madurez, la importancia de la correspondencia como un registro que puede contribuir a dilucidar la cuestión de la maduración del proyecto teatral schilleriano.

Aquí Humboldt caracteriza el período comprendido entre 1794 y 1797 como el más rico para los intercambios. En ese lapso, se produce el afianzamiento del vínculo entre ambos, pero a decir verdad, es entre julio de 1795 y octubre de 1796 que se concentra dos tercios de la producción epistolar con la que contamos.¹ En esos años la cercanía era tal que, en Jena, los encuentros eran diarios y las cartas circulaban con frecuencia y reafirmaban los temas de sus diálogos: “esas conversaciones constituyeron la base de nuestra correspondencia, que, en su mayor parte, trata acerca de lo mismo y que muestra paso a paso el camino por el que Schiller se acercaba a la gran época de su última producción” (ibíd.: 33). Aquí podemos notar una migración formal propia de la época, en la que la conversación como práctica social y política supone un escenario donde se representan los intereses públicos y donde se materializa un intercambio intelectual y sentimental que luego la correspondencia registra y estiliza (Daley, 2003). Esa transición discursiva entre lo íntimo y el entorno se teje con cuidado y con la conciencia de que reproducen la delimitación de las tareas cotidianas respecto de “la confrontación intelectual

1 Wolfgang Fink observa como un aspecto llamativo la concentración de cartas en ese corto período en el que, como decimos, la cercanía era continua. Por otro lado, el corpus total reunido por la edición de Seidel suma 116 escritos, 95 de Humboldt y solo 21 cartas de Schiller.

con el entorno” (Seidel, 1962: VI).

Nos interesa recoger esos intercambios cuando el vínculo aún no estaba consolidado, remontarnos a 1792, cuando Humboldt escribe *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu begrenzen* (Ideas para una tentativa de demarcar los límites de la influencia del Estado) y Schiller publica su volumen compilatorio *Kleinere prosaische Schriften* (Escritos breves en prosa), y acotar el período de análisis hasta septiembre de 1800, poco después de que Schiller concluyera la trilogía *Wallenstein*, para comprobar que la correspondencia entre ambos pensadores nos permitiría identificar la función complementaria que tienen estos documentos privados frente a los problemas planteados en la estética y en la filosofía explicitados en la escritura ensayística.

Las cartas, a la vez que retoman los diálogos del día, también exponen modalidades discursivas del ensayo. Las ideas elaboradas entre ambos van hilando una actividad compartida como si lo relevante del intercambio fuera la continuidad del pensamiento en el otro a fin de propiciar el pensamiento común frente al problema de “la forma de una necesidad ideal” (Humboldt, 2004a: 31). La búsqueda de esa forma, en la que Humboldt había visto la principal inquietud del poeta, conllevaba “una crisis, el momento de una transformación interior, la más singular, tal vez, que jamás haya experimentado un hombre a lo largo de su vida espiritual” (ibíd.). En efecto, así es como, a la par que formula variados interrogantes sobre su propia actividad, Humboldt da nombre a la crisis schilleriana a través de múltiples voces. Por ejemplo, en 1794, casi un año antes de la querrela epistolar entre Fichte y Schiller, Humboldt le comenta a su amigo que visitó a Fichte, que “mantuvieron una interesante charla” y que hablaron mucho sobre el amigo común. La observación que Humboldt subraya el 22 de septiembre se articula con la situación creativa de Schiller:

Él espera que usted dé mucho a la filosofía. Usted estaría dirigiendo ahora –según Fichte– su reflexión especulativa en casi todas las direcciones. Lo único que todavía faltaría es la unidad. Esta unidad estaría realmente en su sentimiento (*Gefühl*), más no en su sistema. Si fuera en esa dirección, y eso depende de usted solo, de ninguna otra cabeza podría esperarse tanto y, definitivamente, podría esperarse una nueva época. (Schiller, 1962: I, 61)

Humboldt saluda a Schiller anunciando que Fichte prepara una colaboración para la revista *Die Horen*, trabajo que luego provocará el rechazo de Schiller y la famosa controversia sobre la letra escrita en filosofía. Como dijimos, hay una sorprendente conciencia del pensamiento de Schiller como totalidad sobre el que reflexiona Humboldt en 1830. En ese ensayo, la atención está dirigida a vincular su génesis, la época juvenil, con el máximo grado de la sofisticada producción filosófica y literaria, y que se anuncia en las cartas de 1795 en la planificación dirimida entre el fragmento *Die Malteser* (Los malteses, 1788-1803) y la trilogía *Wallenstein* (1798-1799). Humboldt deja de lado el homenaje y piensa la producción literaria como el resultado de la acción de la historia, en el que una concepción dinámica necesariamente es binaria y complementaria y comprende el “pensar y el sentir”, propiedades que, entiende, Schiller reunía acabadamente (Humboldt, 2004a: 56). En este sentido, Humboldt concibe como problemático el período que antes se mencionó como transición o pasaje, en suma, como una etapa de crisis. Para Humboldt, el “anhelo por la poesía dramática” en Schiller (ibíd.: 72) como una inclinación constante, progresiva y prevaleciente sobre la filosofía y que lleva, en el retrato intelectual, a “la muerte grande y bella”, en coincidencia con “el esplendoroso período poético de sus últimos

años” (ibíd.: 73). De esta manera, para el filósofo del lenguaje, la correspondencia es un terreno de intercambio en el que la crisis creativa, la oscilación entre poesía épica y dramática, se expresa con claridad como un registro de la historia: “En la correspondencia que mantuvo conmigo hay pasajes donde Schiller parece desconfiar de su vocación poética”, y donde la distintiva conciencia del dilema confirma la materialidad del género: “nadie detestó tanto como él el andar a tientas para dar con la vocación adecuada a su propio ser. Y he aquí que su vocación fue, a todas luces, la poesía dramática” (ibíd.: 74). En perspectiva, Humboldt sugiere que Schiller desconocía su propia actividad como dramaturgo, por lo que resulta evidente que su definición del arte dramático es sustancial, y que tiene su clave en un carácter material. Para Humboldt, el arte dramático, sitúa “su objeto en el presente” y en cuanto al efecto, lo concentra en el final, de manera que “su movimiento consiste en recorrer una línea antes que en dilatarse sobre una superficie y, al igual que el pensamiento, está más estrechamente relacionada con el tiempo que con el espacio, más favorable a la percepción de imágenes” (ibíd.: 75).

En cuanto testigo del desarrollo de las ideas del poeta, Humboldt se propone como un crítico privilegiado de la obra de Schiller. A la vez que esboza los rasgos distintivos de los dramas de madurez, declara que allí la forma constituye “un todo”, en la vinculación de los temas con “ideas superiores”, a la par de un enaltecimiento del impulso poético, la forma dramática se orienta, “en un sentido más alto”, a la naturaleza del hombre. La correspondencia en este período no procura solo tensionar posiciones o recrear una imagen de sí en el discurso del otro, sino también alimentar genuinamente una actividad compartida, recíproca ligada a la madurez, en un movimiento alternado de autorreflexión y diálogo. Aquí se destaca entonces que la correspondencia, como una escritura del yo, al mismo tiempo que tiene una función opaca,

reúne todas las propiedades de esa modalidad, de modo que, como propone Cuasante Fernández (2018: 37) “la indefinición funcional de la carta es paradójicamente el origen de su multifuncionalidad” en la que se tejen intercambios entre lo público como expectativa, frente a lo que los autores trazan estrategias de “autofiguración”, lo privado del vínculo y lo íntimo como ámbito de reflexión.

Como si se tratara de un juego especular en el que la ficción del lector es casi tan importante como la del narrador, se tejen conjeturas pero también reciprocidades entre la distancia y la intimidad en las que la escritura y sus actividades son objeto central de esa ficción y donde se enfatiza por momentos la distancia para que escritura y lectura establezcan un puente de sentido (Gurkin Altman, 1982).² Así, por ejemplo, a propósito de su manuscrito *Ideen*, Humboldt alienta a Schiller, el 12 de septiembre de 1792, a la producción del ensayo político, pero más aún a que la actividad literaria sea expresión de sus ideas políticas:

Me resultaría muy interesante que un hombre de su intelecto, sin un estudio previo específico de estos temas, los abarcara en consecuencia con puntos de vista completamente diferentes, novedosos y originales. Pero si usted no deseara extender sus ideas en un escrito propio, el círculo de sus actividades literarias no le ofrecerá una ocasión más apropiada para tejerlas. (Humboldt y Schiller, 1962: I, 48)

2 Si bien Gurkin Altman elabora su valioso estudio de la inscripción de la forma epistolar en la novela, notamos que las estrategias que considera, como la mediación, la tensión entre lo privado y lo público y la función de cierre toman del género primario esas estrategias, donde la ficcionalización es evidente, tal como proponen Cuasante Fernández (2018) y otras autoras y autores, como Díaz (2002), en la relación que la carta guarda con el diario, Heckendorn Cook (1996) al considerar el registro del cuerpo y de la sexualidad en la correspondencia o Plummer (1998), que sistematiza la importancia de los documentos privados para la historia social y cultural.

Humboldt reafirma sus propias ideas con las cartas que recibe de su amigo, de manera que, a la vez que como intérprete acompaña con su reflexión la “crisis creativa”, en su ensayo de homenaje confirma el carácter documental de esta escritura privada: “En varios pasajes de sus cartas, Schiller da a entender que la mayor atención prestada a la forma del todo es el auténtico adelanto que se le debe, y censura el estar pendiente de lo particular” (Humboldt, 2004a: 76). Humboldt encuentra plasmada esta concepción en la trilogía *Wallenstein*. Así, como apunta su extrañeza respecto de que Schiller no se ocupara del lenguaje como problema, la noción de totalidad representada, así como la relación que concibe entre el pensar y el sentir, entre la sustancia y la materia en el drama, es posible explorar una continuidad con su propia tesis sobre la formación del hombre. En efecto, en el origen de su teoría lingüística, el oscuro fragmento “Teoría de la formación del hombre” escrito en 1793, Humboldt atribuía a la acción una función organizadora necesariamente unida a la reflexión y afirmaba que:

Solo porque ambos, su pensamiento y su accionar, no existen sino en virtud de un tercero, porque solo son posibles a través de la representación y la elaboración, cuya característica distintiva es no ser hombre, es decir, ser mundo, así busca el hombre captar tanto mundo como le sea posible y conectarlo a sí mismo tan estrechamente como pueda. (Humboldt, 2004b: 78)

La totalidad se abarca, para Humboldt, en la “manifestación viviente” (*lebendige Erscheinung*), en el ser, por medio de una “influencia silenciosa” (Humboldt, 2004a: 33) que se difunde en el tiempo a través, entonces sí, de la obra material. Aquí se asocia la labor del pensamiento con la obra poética, producto de “la más esforzada actividad consigo

mismo” (ibíd.: 37), con la conversación y esta, a su vez, con la correspondencia, ya que “en su mayor parte, trata acerca de lo mismo” (ibíd.: 33). En esta tarea, Humboldt ve una disposición de Schiller a estar con otro en su pensamiento, como en un escenario: “Siempre trataba el pensamiento como un resultado que debía obtenerse de manera mancomunada; siempre parecía necesitar del interlocutor, aun cuando este fuese consciente de que la idea procedía de aquél” (ibíd.: 36).

Para Humboldt, en Schiller persiste el afán de alcanzar una totalidad como forma, como representación, tenía una proyección posible en la actividad teatral: “desplegar en sí mismo tanto mundo como era capaz de abarcar con su fantasía, con toda la diversidad de sus fenómenos, y fusionarlo con la unidad de la forma artística” (ibíd.: 77). En la famosa “Carta de *Wallenstein*”, de septiembre de 1800, Humboldt apuntará que el carácter moderno de la reflexión teatral de Schiller se apoya, no en el lenguaje como especulación, sino en lo que el lenguaje produce, es decir, en la materialidad del discurso, en la doble actividad del pensar y el sentir, en la representación y en la interpretación, actividades que, sostenemos, nunca son concebidas por Humboldt como unilaterales. Resulta notable que Humboldt aquí encuentra plasmada esa actividad propia del ensayo que veía posible desarrollar en la obra poética. Efectivamente, la obra teatral supone un pensar y un sentir con otros, una actividad compartida para, precisamente, definir un yo en esa actividad, se conforma el yo en la actividad perceptiva más que en el objeto de percepción:

Usted no se queda con comodidad en la fuerza contemplativa que su lector aplica a un objeto prefigurado solo con ayuda del lenguaje, sino que se apega más al efecto sensible al que el lenguaje, que agrupa a los hombres y por medio del cual se relacionan entre sí, ejerce como resultado en su pensamiento y en su

sentimiento sobre su representar. Usted trata al lenguaje menos como un medio, un objeto para representar (al que encomendaría principalmente el éxito de su acción), que como, en sentido más amplio, una creación del espíritu humano por medio de la que se apropia de lo que es extraño para sí y a través de la que determina su oportuna necesidad para desarrollar una serie de concepciones [*Anschauungen*] y sensaciones [*Empfindungen*] de sí mismo. (Humboldt, 2002: V, 195)

Lamentablemente, no podemos reponer la respuesta de Schiller al profundo y extenso análisis que Humboldt hace de su poética. En la edición de Seidel de la correspondencia es posible reconstruir parte de las dificultades que mediaron en la fluidez del intercambio epistolar entre Schiller y Humboldt, de manera que la presunta totalidad presentada por Humboldt en realidad no existe. Algunas cartas no fueron enviadas y otras no fueron recibidas, y a esto se añade el extravío de otras tantas. El propósito de reconstruir el itinerario del pensamiento schilleriano como respuesta a la invitación que Goethe le propusiera en la visita a Weimar de 1823 se ve trastocado por estos elementos faltantes capaces de “llenar el espacio entre las obras” (Seidel, 1962: VI).

2. La reflexión teatral contra / ante la Modernidad

En su ensayo de 1830, Humboldt consideraba que el sistema que estructuraba el pensamiento de Schiller se basaba en la armonía entre una fuerza interior, individual y una que ordena los fenómenos externos, como si a través de “los ropajes que le han prestado”, observara el espíritu

antiguo (Humboldt, 2004a: 39).³ Quiere verse aquí una integralidad que intenta asociar la actividad filosófica con la actividad poética, que, como observa Humboldt, en Schiller se dan con simultaneidad, ya que “no quiere separarlas, sino que aspira a religarlas” (ibíd.: 50). Este impulso que hace posible en la naturaleza humana la “producción de la totalidad” [*Herstellung der Totalität*] (ibíd.: 42) armoniza fuerzas divergentes en su libertad, logrando, según el filósofo, asociar, a través de la tendencia estética, la fuerza que tiende a la diversidad y a la materia con la que lo hace a la unidad y a la forma.

La visión trágica del hombre que se expresa en la finalidad última del arte como totalidad es objeto de la representación teatral, una totalidad cuyo rasgo es la temporalidad, ya que se trata de un ámbito en el que “el movimiento consiste en recorrer una línea antes que en dilatarse sobre una superficie y, al igual que el pensamiento, está más estrechamente relacionado con el tiempo que con el espacio” (ibíd.: 75). Se trata de un ámbito donde, en suma, las ideas se presentan “al margen de toda experiencia” (ibíd.: 48) en lucha con la limitación y la estrechez que surge de las instituciones y que permiten, junto con la razón, elevar al poeta:

Schiller [...] ateniéndose al curso de sus ideas, encontró las fuerzas sensibles del hombre en parte menoscabadas, en parte indebidamente consideradas, y la posibilidad, presente en ellas merced al principio estético de una concordancia voluntaria

3 En relación con la apariencia y con los atavíos que presta la Modernidad, para Humboldt, Schiller demuestra esta premisa estilística especialmente en sus poemas filosóficos, los que “engendran la idea en lugar de limitarse a vestirla con un ornamento poético. Es así como satisfacen la exigencia de este género de poesía”. Asimismo, el vacío que abre la Modernidad parece insalvable, salvo para la imaginación poética: “El lector logra persuadirse de que la idea que se le ofrece se encuentra más allá de un abismo, por sobre el cual el entendimiento es incapaz de tender puente alguno y que solo la imaginación inspirada poéticamente logra cruzar” (Humboldt, 2004a: 61, 62).

con la unidad de la razón, destacada de manera insuficiente. (ibíd.: 59)

Para Benjamin Bennett, en su estudio sobre el “impás teóric” en relación con la escritura dramática, hay una clave en la distinción entre lo bello y lo sublime, que accionarían como tendencias bien de una temporalidad plena o de otra empobrecida, respectivamente,⁴ para remitir a un diagnóstico de la época. La Modernidad como una época de degradación tiene su más inmediato síntoma en una “autoconciencia desbalanceada y debilitada” (Bennett, 1986: 189) y en esa condición, *Wallenstein*, que para Humboldt abre el período que concluye con la “muerte grande y bella” del poeta (Humboldt, 2004a: 73) y que había sido el puntal de esa crisis,⁵ será una “tragedia de la autoconciencia” que presenta un héroe desarraigado, enajenado de cualquier “unidad y espontaneidad” (Acosta, 2008: 41). Pero la crítica de la Modernidad es una afirmación de la época, implica a la vez el giro del exilio al refugio que apunta Taminiaux (1993: 82) como una vía para

4 Bennett se refiere a la carta de Schiller a Johann Wilhelm Süvern del 26 de julio de 1800 (cit. en Bennett, 1986: 189).

5 Humboldt se apoya aquí en otro *corpus* epistolar, el de Körner con Schiller, que en su bosquejo biográfico para el volumen 12 de la edición de Stuttgart cita el siguiente pasaje de la carta del 4 de septiembre de 1794: “Voy a pensar [...] en el plan para el *Wallenstein*. Ante este trabajo experimento lisa y llanamente temor, pues cada día que pasa creo advertir mejor que, en rigor, sólo puedo representarme lo que un poeta, y que, a lo sumo, tan pronto como pretendo filosofar, el genio poético me toma por sorpresa. ¿Qué debo hacer?” (Humboldt, 2004a: 74). Esta pregunta que plantea Schiller nos resulta sugestiva en relación con la doble función de la carta, la interrogación íntima, objeto de una inquietud, y por otro lado el más nítido material para el pensamiento compartido sobre la misma superficie del discurso. Osterkamp considera que es también una pregunta lo que permite explicarse la asimetría en la relación epistolar, la mentada “desconfianza” (Humboldt, 2004a: 74) de Schiller por su tarea se explicita en la carta del 26 de octubre de 1795, cuando retoma su ensayo *Über naive und sentimentalische Dichtung* para interrogarse sobre su condición: “él se pregunta, ante la distancia constitutiva propia de la Modernidad y frente al alejamiento del espíritu de la poesía de los griegos en qué medida podría ser todavía poeta” (Osterkamp, 2006: 103).

restablecer la unidad que Schiller llama a formular en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* en un pasaje del arte del entendimiento al arte superior de la educación estética.⁶

¿Pero es que el hombre puede estar destinado a descuidarse a sí mismo por consideración a un fin cualquiera? ¿Podría la Naturaleza, para alcanzar sus fines, robarnos una perfección que la razón nos prescribe en nombre de los suyos? Ha de ser falso, pues, que la formación de tales o cuales fuerzas exija el sacrificio de la totalidad de las mismas; o bien, en caso de que la ley de la Naturaleza apriete con insistencia en esa dirección, ha de estar en nuestras manos el restaurar en nuestra naturaleza, por obra de un arte superior, esa totalidad que el arte ha destruido. (Schiller, 2016: 76-77)

Frente a las dudas de Schiller sobre el plan de *Wallenstein*, Humboldt había señalado ya, en su carta del 4 agosto de 1795, “la firme convicción en el desarrollo futuro de *Wallenstein* y en la más perfecta fidelidad a los más elevados propósitos poéticos, aun cuando se interpusieran circunstancias accidentales, ya que, por supuesto, el ejercicio del talento poético presupone disposiciones físicas al igual que el desarrollo del talento filosófico” (Humboldt, 1962: I, 77). Schiller, a su vez, verá en la crítica de Humboldt un riguroso desafío y será en la correspondencia donde se explicita el compromiso y donde se propicie un ámbito de recepción primario. En su respuesta del 9 de agosto, el poeta afirma: “Confieso que estoy no poco feliz conmigo mismo, y que me he sabido ganar la buena opinión que usted tiene de mí y que en su última

6 La condición de la Modernidad ya aparecía tempranamente como objeto de la reflexión sobre el teatro en las cartas del período inicial de la correspondencia de Humboldt y Schiller, entre 1792 y 1793. A partir del diagnóstico de la Modernidad era posible formular, en la representación objetiva del sentimiento de lo sublime, la experiencia de la libertad.

carta me aseguraba me la he ganado por medio de este trabajo. Pero para eso su crítica tiene que ser muy severa” (Schiller, 1962: I, 81).

Al igual que Humboldt, que distingue la creación poética de la reflexión filosófica –si bien postula la confluencia de esas actividades–,⁷ Bennett propone una separación entre pensamiento teatral y discurso filosófico, pero fundamentada en la perspicacia y la cautela política de Schiller y en la evaluación del rol del público como manifestación genuina de la Modernidad. En ese sentido, la idea de unidad postulada en la tragedia se verá especialmente afectada, porque se volverá relativa la relación del héroe con su entorno frente a su trágica situación interior, en particular de su conciencia, lo que proyecta un conflicto a la audiencia respecto de su propia situación.⁸ Y aquí señalamos una recurrencia

7 Esta oscilación, cuando no inseguridad en el tratamiento de los géneros, es continuo objeto de reflexión para Humboldt, en clave para su teoría organicista de los géneros literarios por la que el contacto, la amalgama de formas y la actividad formativa es más relevante que un producto cristalizado (nos referimos, en particular, al fragmento de 1821 “Ueber den Einfluss des verschiedenen Charakters der Sprachen auf Literatur und Geistesbildung” [Sobre la influencia del carácter diverso de los lenguajes sobre la literatura y la constitución espiritual]). Asimismo, para nosotros es una clave de sentido para la asociación y migración entre las funciones de la escritura epistolar con estrategias propias del ensayo: “este alternar entre trabajos poéticos y filosóficos, prosaicos y rítmicos, respondía principalmente y por entero solo a la disposición del espíritu de Schiller, tal como la caracterizamos más arriba. Solo porque lo grande, abrigado bajo su pecho en medio de la más ardorosa espera, no había alcanzado todavía la madurez debida, solo porque la concentración y la disposición del ánimo en que consiste el único bagaje intelectual posible para la creación artística y el poetizar, distaban todavía de ser perfectas, consintió en entregarse a ocupaciones de un género que luego, solo por momentos ciertamente, le parecieron un estorbo, y que en rigor lo fueron de manera más aparente que real” (Humboldt, 2004a: 75).

8 Esta migración de una imagen de totalidad referida al cosmos a una delimitada en la subjetividad como experiencia estética marca el vaivén intelectual más significativo de esta época. Así, si “no hay un texto que sirva para expresar mejor la nostalgia por Grecia” que “Die Gotter Griechenlands” (Los dioses de Grecia, 1788), en el poema “Natur und Schule” (Naturaleza y escuela, 1795) (*Der Genius*), Schiller opone, a una ya tardía grecomanía, un viaje de otra índole, una exploración del yo, una inmersión en búsqueda de lo divino y de la naturaleza en la subjetividad sobre la que está reflexionando y cuyo objeto no está resuelto. En el contexto del rico intercambio epistolar

más del punto de vista de Humboldt, en la medida en que en la poesía dramática –y aquí es claro que apunta a la tragedia en particular– así como la máxima tensión surge en la realidad para vincularse a una resolución sublime, el objeto se sitúa, rasgo temporal del lenguaje teatral, en el presente de la acción representada.⁹

Años antes, en “Sobre la razón del deleite en los temas trágicos” (1792), esta delimitación de lo trágico a los casos en los que la adecuación (*Zweckmäßigkeit*) natural es sacrificada por una adecuación moral¹⁰ más elevada revela un placer que depende de la libre moral decidida en nosotros mismos. Según Bennett, “La tragedia muestra a la naturaleza frustrando nuestros propósitos morales y esto suscita un sentimiento de independencia moral en nosotros” (Bennett, 1986: 191) que conlleva la posibilidad de reconciliarnos con el mal. Esa posibilidad se debe a que “el espectador de la tragedia se compromete en una lucha interior frente a la visión del destino del hombre que está siendo representada ante él” (ibíd.). Esta posición, desarrollada también en el ensayo “Sobre el arte trágico” (1792), registra la progresiva superación de lo bello por lo sublime. Lo sublime entendido como el objeto que desafía la naturaleza sensual para comprobar la superioridad del ser racional en el orden de un sufrimiento que se proyecta a la vida real, demuestra la relación del carácter artificial de la obra de arte con un vívido efecto moral.

de este período, el 21 de agosto de 1795, Schiller escribe a Humboldt, por entonces en Tegel: “he conservado un estado de ánimo fértil desde mi última carta a usted, del que es un fruto la poesía que adjunto. Además, hay otra más grande, que aún no está del todo terminada y que se decidirá para la última entrega. Dejo ‘Natur und Schule’ fuera de la serie hasta que le vuelva a escribir. Tal vez ponga esta pieza en *Die Horen*” (Schiller, 1962: I, 101).

9 Cfr. Humboldt, 2004a: 74.

10 Una adecuación para la razón o una adecuación moral que “resulta del dolor producido por una no concordancia con la sensibilidad”. Este sentimiento lo despierta “en primer término la tragedia y su dominio abarca todos los casos posibles en los cuales se sacrifica alguna adecuación natural o una moral” (Acosta, 2008: 138).

De esta manera, para Bennett, el drama, en la teoría schilleriana, presenta un hecho social, eminentemente político; una “experiencia a través de los sentidos que lleva al espectador a reaccionar *contra* ella en orden a reconocer, afirmar, probar y desarrollar nuestra propia libertad moral” (Bennett, 1986: 192), el único modo de emplazar una alternativa a la nostalgia del arte como reconciliación y de dar respuesta a la “pregunta existencial” que identificaba Osterkamp. En el camino del sentimiento de lo sublime, el hombre moderno encuentra en la dignidad y en la tragedia el conjuro para superar el sentimiento de pérdida de lo bello.

En su carta a Humboldt del 5 de octubre de 1795, Schiller ve la función de lo sublime en la cercanía del conflicto de *Die Malteser* con su disposición anímica, es decir, lo sublime aparece vinculado a la naturaleza del hombre:

A veces confío en mí mismo para hacer algo con ella [la tragedia], y especialmente este tema es en el que tengo menos posibilidades de fallar. Como está ligada con coros, es más probable que esté relacionada con mi actual estado de ánimo lírico. Representa una acción heroica simple, solo caracteres semejantes son al mismo tiempo todos hombres y al mismo tiempo representación de una idea sublime, como a mí me gusta. (Schiller, 1962: I, 174)

Sin embargo, como sabemos, los intentos de Schiller no lograron cumplir con ese deseo, y tal como observa Crawford, en sus continuos intentos por ocuparse de este texto entre 1788 y 1803, Schiller no encuentra el “Punctum Saliens” de la acción, tal como lo confiesa a Körner: “Falta la acción dramática que precipite los hechos y que los resuelva” (cit. en Crawford, 1987: 163).

Según Acosta, el conocimiento de lo sublime es

producto de una comparación de “un modo de existencia idealizado, sí, pero característicamente griego, con una situación de escisión que es propia, al menos especialmente, de la época moderna” (Acosta, 2008: 49). Por lo tanto, a la par que se formaliza en la tragedia la superación de la Antigüedad, el motivo clásico persiste como una representación antagónica que Schiller profundizará en *Sobre poesía ingenua y sentimental*, de manera que solo en la Modernidad, cuya experiencia política, social y cultural está atravesada por la escisión, es posible preguntarse por un mundo no escindido. El drama interroga sobre la situación del hombre y la explicitación de la época revela el destino del hombre, tanto en la imposibilidad de reconciliar razón y sensibilidad como en la posibilidad de poner en escena el conflicto de la libertad, el problema de la independencia frente a la naturaleza.¹¹

3. *Mitleid y Mitdenken*: sentir con otros, pensar con otros

En 1830, Wilhelm von Humboldt se encontraba retirado de la política, pero como reconocido hombre de Estado (*Staatsman*) asume su influyente rol cultural para evocar la relación epistolar con Schiller, que cimentó ideas y estrategias cruciales para el desarrollo del Idealismo. Recuerda que la conversación era una construcción progresiva, conducida a asumir “un punto de vista general”, en el que la discusión “encendía el espíritu” y añade que el pensamiento se presentaba como “un resultado que debía obtenerse de manera mancomunada” (Humboldt, 2004a: 36). La actividad espiritual y lingüística compartida, propia de la hermenéutica

11 Pocos años después, en *De lo sublime*, afirmará Schiller “El objeto sublime nos hace primero experimentar nuestra dependencia como seres naturales; y en ello, en segundo lugar, nos da a conocer la independencia que como seres racionales sustentamos ante la naturaleza” (Schiller, 1963: 97).

humboldtiana aparece como una energía recíproca por la que “el pensamiento corría parejo con la expresión, con la dignidad y la gracia” (ibíd.: 36). Un pensar compartido –*Mitdenken*, término acuñado por Humboldt en la filosofía fichteana para respaldar argumentos herderianos¹² es la clave originaria de esa actividad, una energía espiritual que requiere del interlocutor para alimentarse y alimentar, en un doble movimiento, de irradiación de luz, pero también de calor.¹³ Siguiendo a Jürgen Trabant, no se trata de un término meramente comunicativo, sino más bien una forma de inferencia de la humanidad en la realidad del lenguaje, dada ciertamente por la función intersubjetiva y pragmática, y definida en las operaciones previas a la formulación del discurso que, consideramos, bien podrían estructurar el intercambio epistolar, una forma compartida de pensar y también de escribir y de comunicar en concomitancia con el ensayo. Podríamos agregar que la comunicación sobreviene, siempre que sea posible, si bien para Humboldt la unidad del lenguaje es la palabra, y no como signo ni como sonido, sino como mediación entre la sensibilidad y el entendimiento.

Podemos ver que la correspondencia teje una sensibilidad y un conjunto de referencias y estrategias para acompañar al otro en la inquieta y dinámica actividad del ensayo, un modo de eludir las certezas, como apuntaría Adorno.¹⁴ A la acción continua del *Mitdenken* se complementa un sentir con

12 Como apunta Martha Helfer (2016), en sus dieciséis tesis del aforístico “Über Denken und Sprechen” (Sobre pensamiento y habla), Humboldt se vale de la hermenéutica fichteana para respaldar su tesis herderiana del origen del lenguaje entendido como actividad creativa, como una “comprensión a través de un pensamiento compartido” [*Verstehen durch Mitdenken*] (Humboldt, 2002: I, 99). Trabant, en su estudio del término, añade que “La especificidad de la expresión consiste, por tanto, en invitar al otro, el *MitGeschöpf*, la “cocriatura”, a la comprensión por medio del copensamiento. La función cognitiva de la expresión es bastante singular. Como individuo, invito al otro a pensar conmigo: *Mitdenken*” (Trabant, 2012: 242).

13 Cfr. Trabant, 2004.

14 Cfr. Adorno, 1962.

otros, la compasión o *Mitleid*, objeto de la reflexión schilleriana, el entendimiento con la sensibilidad para abrazar en el sufrimiento de otros una expectativa de libertad, la representación de lo sublime, el placer de la tragedia. En suma, la compasión implica la posibilidad del sujeto de sentir más allá de sí. Estas expresiones de un pensar y de un sentir compartidos tienden a unificar en un momento intersubjetivo la representación del lenguaje y del arte, la naturaleza escindiada del sujeto en la Modernidad.

Los escritos de 1792 sobre la tragedia, publicados en *Neue Thalia*, comienzan a resolver la crisis y allanan el camino a *Wallenstein*, permitiendo tanto *comprender* como *enfrentar* la Modernidad, haciendo “visibles sus posibilidades”, ya que “Es la imagen de lo trágico lo que configura una lectura propia y original de la Modernidad” (Acosta, 2008: 60) para representar y despertar en el espectador la conciencia de la libertad.¹⁵ En estos escritos, el primer paso hacia una formulación postkantiana de los efectos estéticos de la tragedia, se expresa una teoría estética del sentimiento de la compasión que comprende un plano moral, porque concibe la intersubjetividad como una disposición que genera el objeto artístico y que se impulsa por encima de la propia individualidad, plano desde el que la tragedia interroga por la libertad y donde, de hecho, es posible concebir lo indeterminado, la supremacía de una naturaleza racional.¹⁶ Allí

15 Esta reacción doble ante la Modernidad es un rasgo que se puede asociar a la naturaleza dual de Schiller como poeta y como pensador sobre la que Humboldt muestra tanto interés en la correspondencia como en el ensayo de 1830. Según Giovanna Pinna, Humboldt ve en ese rasgo “la característica más propia de la personalidad intelectual de Schiller, que se manifiesta tanto en el *ductus* argumentativo de los textos teóricos, en el que el razonamiento deductivo y abstracto se alterna con un particular “pensamiento en imágenes” y en el uso de la experiencia o de la ejemplificación, como en el denso contenido intelectual de los dramas y de la lírica de pensamiento [*Gedankenlyrik*]” (Pinna, 2006: 10).

16 El placer en los temas trágicos conduce, de manera kantiana, a una teoría de lo sublime y está fundamentado en la relación entre estética y ética, a partir de que el placer trágico tiene un

el sujeto se vuelve consciente de su naturaleza racional, en una situación drástica en la que asiste a la representación de un uso pleno de su fuerza. Como sugiere Acosta, la compasión es el paso previo a la concepción de un sublime práctico que no obture, sino que intensifique la conciencia de la libertad, es decir, que “lo que produce temor deba conmover más viva y agradablemente que lo infinito” (Schiller, 1963: 146), para constituir un medio de expresión sobre la situación del hombre en la Modernidad. En “Sobre el arte trágico”, Schiller ya proponía que, en el sentimiento suscitado por la tragedia, se postula una libertad por la que la ley moral tiene que doblar la sensibilidad, porque el deleite frente a lo trágico explica el predominio de la ética y la exclusión de la naturaleza sensible. De esta manera, se concibe el placer como incondicionado, porque la naturaleza ética, constitutiva del hombre, excluiría la naturaleza sensible, exterior. Este principio de la autonomía se expresa libremente en el concepto estético de la compasión, “de la capacidad en el espectador de un sentir compartido con quien sufre en escena” (Acosta, 2008: 167) que produce en él una resistencia racional, porque solo desarrollando su finalidad estética una obra podría lograr el efecto moral de comprobar la superioridad del deber moral sobre el afán de supervivencia. Ahora bien, en el devenir de esta resolución del conflicto schilleriano, vemos a la par de la afirmación de la conciencia de la libertad, también la necesidad del conflicto como catalizador de la Modernidad. En suma, la tragedia pone en escena “la lucha

fundamento moral en el ámbito de la libertad. Acosta retoma a Koopmann para comprobar la superación del kantismo que se advierte en la teoría schilleriana. Así, mientras para Kant con lo sublime se comprueba una conciencia de la racionalidad del hombre, con Schiller en la experiencia estética de lo sublime se desarrolla la autoconciencia de la libertad (Acosta, 2008: 142). Se trata de distinguir un ámbito práctico de una experiencia estética.

interior del sujeto” que deviene en “reflexión sobre la tragedia de la Modernidad” (ibíd.: 161). Queda resuelta la pregunta que Schiller plantearía el 5 de octubre de 1795: “Continúe pensando estrictamente sobre mí, y luego escríbame su opinión. Definitivamente, la poesía será, en cualquier caso, mi ocupación, entonces la pregunta es si será épica (en el sentido amplio de la palabra) o dramática” (Schiller, 1962: II, 174).

4. Conclusión

Hemos podido comprobar que la correspondencia entre Schiller y Humboldt es un ejercicio intelectual que contribuye desde un margen estratégico el itinerario de la producción ensayística y del pensamiento de Schiller, así como señala las derivas, los repliegues, las dudas y las afirmaciones de su programa estético. El pensamiento, como la conversación conducida con amoroso cuidado, pero con libertad, puede ser una actividad compartida en cuanto se presenta como una actividad al interlocutor, en cuanto no se lo presenta como un producto de un sistema, sino en toda su dinámica riqueza.

Hacia 1790, la búsqueda, por parte de Schiller, de un objeto y de un modo de concebir los sentimientos que debía suscitar el drama moderno se define, sin desmedro del propósito fundamental del arte de provocar placer contra una estéril finalidad de “perseguir lo moralmente bueno” (Schiller, 1963: 178), como colindante con una concepción del lenguaje entendido como actividad, como *enérgeia*, según ese término clave de la lingüística humboldtiana que atraviesa la correspondencia y que se expresa como la “más pura energía del genio” (*reinste Energie des Genies*), 16 de octubre de 1795 (Humboldt, 1962: I, 181) y no como precepto, como dogma o como *ergon*. Humboldt había entrevisto la

necesaria resolución de la pregunta de Schiller a favor de la tragedia como catalizador de la Modernidad en su carta del 16 de octubre de 1795: “Así se expresa, entonces, todo lo que le es propio, un sello único de majestad, dignidad y libertad, que conduce en realidad a un ámbito supraterrrenal para establecer el tipo más elevado de lo sublime, que funciona a través de la idea” (ibíd.: I, 180).

Humboldt define entonces lo sublime como la clave que resuelve en la experiencia de la libertad el camino que debe retomar Schiller:

Llamo poesía dramática (aquí propiamente trágica o mejor, heroica) a partir del concepto que se ha establecido comúnmente a partir de las ideas de Goethe, como la representación de una acción y de un carácter, así como la descripción del hombre en una lucha con el destino, esa es la peculiaridad que la caracteriza, aquí en su verdadero dominio, ya que aquí se desarrolla su efecto principal por medio del sentimiento de lo sublime. (ibíd.: 180-181)

El teatro cumple, ya no solo con la función formativa del público sin oprimir su autonomía, el teatro entendido como institución moral frente al Estado y la Iglesia, tal como sugería Schiller poco después del estreno de *Los bandidos*, sino que debe cumplir además con la tarea de catalizar la época, ser expresión frente a la Modernidad y contra la Modernidad, para, al final de una confrontación, resolver que por la condición moderna del drama y del deleite que provocan sus temas, es posible concebir la conciencia de una libertad plena.

Bibliografía

- Acosta, M. del Rosario (2008). *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Universidad de los Andes – Universidad Nacional de Colombia.
- Adorno, Th. (1962). *Notas de Literatura*. Trad. de M. Sacristán. Ariel.
- Bennett, B. (1986). *Schiller's Theoretical Impasse and Maria Stuart*. Cornell University.
- Crawford, R. (1987). The "Punctum Saliens" in Schiller's "Malteser" Fragment and Kaiser's "Die Bürger von Calais". *Colloquia Germanica*, vol. 20, núm. 2/3, pp. 163-168.
- Cuasante Fernández, E. (2018). Las escrituras del yo y sus variantes funcionales. *Revista de Filología*, núm. 37, pp. 25-39.
- Daley, M. (2003). Double Vision: Polar Meetings, Epistolary Distance, and the Super Writer in the "Schiller-Goethe Correspondence". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 36, núm. 2, pp. 1-22.
- Díaz, B. (2002). *L'Épistolaire ou la pensée nomade*. PUF.
- Fink, W. (2016). „Blitze, die plötzlich ins Innere der Sachen schießen“. Anmerkungen zum Briefwechsel zwischen Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schiller. *Cahiers d'Études Germaniques*, vol.1, núm. 70, pp. 267-292.
- Gurkin Altman, J. (1982). *Epistolary: approaches to a form*. Ohio State University.
- Heckendorn Cook, E. (1996). *Epistolary Bodies: Gender and Genre in the Eighteenth Century Republic of Letters*. Stanford University.
- Helfer, M. (1987). Herder, Fichte and Humboldt's "Thinking and Speaking". Mueller-Vollmer, K. (ed.), *Herder Today*. De Gruyter.
- Humboldt, W. von (2002). *Werke in fünf Bänden* (eds. A. Flitner y K. Giel). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Humboldt, W. von (2004a). Sobre Schiller y el curso de su desarrollo intelectual. Buckhardt, J., Goethe, J. W. von y Humboldt, W. von. *Escritos sobre Schiller* (trad. M. Zubiría). Hiperión.
- Humboldt, W. von (2004b). Teoría de la formación del hombre (trad. J. Rearte). *Confines*, núm. 14.

- Humboldt, W. von y Schiller, F. (1962). *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt* (ed. S. Seidel). Aufbau.
- Koopmann, H. (1966). *Friedrich Schiller*. Metzler.
- Osterkamp, E. (2006). Fläche und Tiefe. Wilhelm von Humboldt als Theoretiker von Schillers "Modernität". Hinderer, W. (ed.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Kölnghausen & Neumann.
- Pinna, G. (2006). Prefazione. Riflessione e poesia. Pinna, G., Montani, P. y Ardovino, P. (eds.), *Schiller e il progetto della modernità*. Carocci.
- Plummer, K. (1998). *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*. Siglo XXI.
- Schiller, F. (1962). *De la gracia y la dignidad* (trad. J. Probst y R. Lida). Nova.
- Schiller, F. (1963). *Poesía ingenua y poesía sentimental* (trad. J. Probst y R. Lida). Nova.
- Schiller, F. (2003). *Cartas sobre la educación estética del hombre* (trad. M. Zubiría). Universidad Nacional de Cuyo. En línea: <https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf> (consulta: 4-09-2021).
- Seidel, S. (1962). Humboldts Freundschaft mit Schiller. Seidel, S. (ed.), *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*. Aufbau.
- Sola-Morales, S. (2017). Fundamentos de la literatura egotista: los relatos del yo. *Escritos*, vol. 25, núm. 55, pp. 485-512. Universidad de Medellín.
- Taminiaux, J. (1993). *Poetic, Speculation and Judgment*. State University of New York.
- Trabant, J. (2004). Co-penser – *Mitdenken*. Penser le langage avec Wilhelm von Humboldt. *Recherches germaniques*, núm. 34, pp. 101-114. Université Marc Bloch.
- Trabant, J. (2012). "Toute compréhension est donc toujours en même temps non-compréhension". Le cœur herméneutique de la pensée linguistique de Wilhelm von Humboldt. *Cahiers de l'ILSL*, núm. 33, pp. 239-256.

La crítica romántica de la cultura en *La cristiandad o Europa*, de Novalis y *La nobleza y la revolución*, de Joseph von Eichendorff

Martín Koval

La recepción negativa de la Revolución francesa entre los intelectuales alemanes ha sido la norma desde 1792 y, sobre todo, a partir del avance de Napoleón hacia el Este. Los dos ensayos con los que nos ocupamos aquí pertenecen a dos momentos distintos (temprano y muy tardío) del movimiento romántico en Alemania, pero comparten su aversión antiilustrada contra todo el proceso que condujo a la revolución: *La cristiandad o Europa* (*Die Christenheit oder Europa*, 1799; publ. 1826), de Novalis, escrito en los albores del primer Romanticismo alemán (conocido como “de Jena”), y el muy tardío *La nobleza y la revolución* (*Der Adel und die Revolution*, 1857), de Joseph von Eichendorff, un autor que participa ya de la estética del postromántico *Biedermeier* y, de manera muy incipiente, del realismo.

Un muy joven Novalis redactó el primer ensayo entre octubre y los primeros días de noviembre de 1799. A comienzos de noviembre le leyó el manuscrito al círculo romántico nucleado alrededor de los hermanos Schlegel en Jena, al interior del cual suscitó una gran polémica; finalmente, el grupo decidió no publicarlo.¹ 1857 es el año en que muere –a

¹ En la medida en que los románticos (los hermanos August y Friedrich Schlegel, Tieck, Dorothea

los 69 años de edad– Eichendorff (en noviembre) y en que también se publica, bajo el título *Erlebtes* (Vivencias), la versión completa de sus memorias, divididas en dos capítulos: La nobleza y la revolución, de un lado, y Halle y Heidelberg, de otro. De cualquier modo, el texto de Eichendorff que aquí nos ocupa, tal como hace suponer su título de aspecto sociológico, debe ser entendido como un ensayo acerca del espíritu de la época más que como un documento autobiográfico.²

En lo que sigue damos cuenta del parentesco que hay entre ambos ensayos, representantes plenos del anticapitalismo romántico y contruidos en torno a un esquema triádico de la historia tomado en préstamo del “modo de reflexión” propio de la sociedad burguesa moderna que se conoce como *Kulturkritik* o, en español, crítica de la cultura, heredado de Friedrich Schiller e inspirado en el Segundo Discurso o *Discours sur l'inégalité* de J.-J. Rousseau (Bollenbeck, 2005; cfr. también Adorno, 1962: 11 y ss.).³ A su vez, sostendremos la hipótesis de que la diferencia central entre los dos autores reside en un aspecto retórico y de tono –el entusiasmo novalisiano se cambia por la apatía de Eichendorff– que se explica

Veit, Schleiermacher, Schelling y Caroline Schlegel) no podían ponerse de acuerdo respecto de la publicación o no del ensayo novalisiano en la revista *Athenäum*, a fines de noviembre August Schlegel le llevó el manuscrito a Goethe, para que oficiara de juez decisor. Este le recomendó a August que el ensayo no debía ver la luz si es que querían preservar la reputación del propio círculo. Es por eso que, a fines de enero de 1800, Friedrich le devolvió el manuscrito a su autor. El ensayo recién se publicó póstumamente y de forma fragmentaria en 1802. La primera versión completa apareció en 1826, dentro de los *Schriften*.

2 Este hecho es explicado por el propio autor en una nota que ha sido fechada como escrita en 1839: “Ahora que cada vez se acerca más la oscuridad del anoecer de mi vida, siento la necesidad de aprovechar la luz crepuscular para echar una vez más un vistazo panorámico a mi vida, antes de que el sol se haya puesto por completo. Pero no deseo tanto describir mi vida como sí la época en la que he vivido. En una palabra: mis vivencias en el sentido más amplio. Si, aun así, aparece mi persona, ella deberá ser tan solo precisamente el reverbero, a fin de que queden iluminados con mayor nitidez las imágenes y los sucesos” (cit. en Schultz, 1993: 1060).

3 El Romanticismo no es verdaderamente *kulturkritisch*, por eso decimos “tomado en préstamo”. Volvemos sobre esto a lo largo del artículo.

en último término, de un lado, por las disímiles situaciones de enunciación de los textos, y, de otro, por las (en ciertos aspectos) divergentes posturas personales respecto del lento proceso de desaparición de los restos feudales en los territorios alemanes y –por ende– las esperanzas de cara al futuro.

El pasado ideal

Existió una “edad dorada” de la humanidad: la de la cristiandad medieval. Nunca antes ni después hubo una formación social que se aviniera tan bien con la naturaleza interna del ser humano. Fue una época de paz, prosperidad y felicidad generalizadas que se ha perdido y que nunca podrá volver a darse de ese modo tan perfecto. Esta idea, compartida por Novalis y Eichendorff, les da a sus respectivos ensayos un tono nostálgico característico, al tiempo que los emparenta en grado sumo. Además, los constituye en dos piezas destacadas del pensamiento conservador romántico.

Las características de la Edad de Oro varían en detalles de un autor al otro, pero, *grosso modo*, son coincidentes. Para Novalis, en aquellos tiempos...

[...] Europa era *un* país cristiano [en el que] *un* gran interés comunitario vinculaba las más lejanas provincias de[] [...] vasto imperio espiritual, [en el que] *una* autoridad (*Oberhaupt*) dirigía y unía las grandes fuerzas políticas, [y en el que] un gremio numeroso [*i. e.* el clero] se hallaba directamente sujeto a ella, cumplía sus advertencias y aspiraba con celo a reforzar su poder bienhechor. (Novalis, 1977: 104)⁴

⁴ En la medida en que existe una traducción del ensayo de Novalis al español, hemos decidido citarla para facilitarle la tarea al lector interesado en rastrear las citas en su contexto original. Algunos

Eichendorff, por su parte, dice que la sociedad de esa época semejaba...

[...] un sistema planetario en el que el sol central del imperio [*i. e.* el emperador] aparecía rodeado por los príncipes y condes, y estos, a su vez, por sus lunas y satélites. [Allí,] la fidelidad religiosa recíproca entre vasallo y señor era el alma motriz de todos los acontecimientos terrenales y, por consiguiente, también lo era el poder histórico-universal y la significación de la nobleza. (Eichendorff, 1993: 391)

A diferencia de lo que ocurre con las “actuales” libertades individuales postrevolucionarias (antinaturales, excesivas, perjudiciales), por fin, “la autoridad” reprimía “en aquellos tiempos” las inclinaciones individuales “egoístas” de los “atrevidos pensadores”, es decir de científicos como Galileo o Copérnico (Novalis, 1977: 105-106); y, por otro lado, el individuo no aspiraba a conseguir metas personales, pues la sociedad no era permeable al ascenso social. En cambio, el casi insignificante individuo “se disolvía en su determinado estamento, y todos los estamentos en la idea universal del cristianismo” (Eichendorff, 1993: 408).

Por lo que puede verse, los autores aluden a una sociedad en la que rige un orden jerárquico inmutable, en la que la idea de individuo no tiene relevancia en absoluto frente a la comunidad, en la que existe un sentido religioso vivo –práctico– y en la que las relaciones interpersonales están reguladas por la altruista fidelidad y no por el interés egoísta. Novalis atribuye el poder último al papa y Eichendorff al

pasajes los hemos corregido o modificado levemente *ad hoc*. Para las restantes obras de Novalis mencionadas en este artículo, remitimos a la edición alemana. El ensayo de Eichendorff no existe en español, por lo que la traducción de las citas extraídas de allí ha sido realizada enteramente por el autor.

emperador, pero lo que ambos tienen en común es el rechazo tajante de todo concepto de igualdad democrática y, según puede deducirse, de libertad individual, en lo que respecta a la elección de formas de vida o de pensamiento.

Los dos autores dedican las segundas partes de sus ensayos a explicar las causas de la destrucción de ese orden cristiano y a describir las características del mundo postmedieval, al que consideran –recurriendo a cierta imaginaria bíblica– “caído”. Es importante destacar que esta organización del discurso en secuencias textuales que reflejan etapas históricas es característica del tipo de pensamiento de la *Kulturkritik*. En las producciones de la crítica de la cultura, por lo general, como dice Vedda, “la caracterización del pasado venturoso es menos convincente y productiva que la crítica de la Modernidad” (2016: 37). En su propio aporte a la historia de la crítica de la cultura, en efecto, Schiller “descubrió” o, al menos, propuso una aguda reflexión acerca de la alienación del ser humano (en la sexta carta, por ejemplo) que nos sigue interpelando más de doscientos años después. Nos preguntamos aquí si es posible hallar algo semejante en Novalis y Eichendorff. Para empezar a responder esto, debemos indagar entonces en la cuestión de cómo se perdió la armonía perfecta de la época medieval.

El presente degradado

Para Novalis, más allá de las “guerras destructoras”, lo determinante es que tuvo lugar, al final de la Edad Media, una corrupción moral, una depravación de las costumbres, a causa de que la humanidad no estaba aún preparada “para [el] maravilloso reino” (1977: 106). A los miembros del clero, olvidando su función trascendental de mediadores entre el pueblo y lo divino, “se les habían subido a la cabeza los bajos

deseos" (ibíd.: 107),⁵ con lo que perdieron el respeto popular, y el conocimiento y la cultura comenzó a estar en manos de los laicos. La "cabeza inflamada" de Lutero, por su parte, consumió la "destrucción del interés religioso cosmopolita" (ibíd.: 108), echó por tierra el ideal unitario novalisiano de unión de la humanidad a través de una única religión universal y acabó con el inmovilismo de aquella época, instaurando en cambio "un gobierno de la revolución [que] se proclamó permanente" (ibíd.).

Es curioso que los "bajos deseos" del clero, primero, y las ideas de una sola persona, Lutero, después, hayan podido echar por tierra un sistema tan bien engarzado como el que describe Novalis en la primera parte del ensayo. Con lo de las "cabezas inflamadas", con todo, Novalis parece aludir más bien al pensamiento crítico en general, sobre todo en lo que respecta a la relación del individuo (y, en especial, de los luteranos) con la religión, pero también a la ciencia. El pensamiento científico-crítico atrofio el "sentido divino" o "sagrado" (*heiliger Sinn*). Todo el ensayo de Novalis es, de hecho, "el intento de narrar la historia del 'agotamiento del sentido sagrado'" (Safranski, 2009: 114), cuyo órgano es el corazón.

Eichendorff alude a un hecho histórico concreto, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), pero hace hincapié en sus efectos ideológicos como determinantes: dicha guerra "sacó

5 Una tesis similar aparecía en "Sobre la religión" (1799), de Schleiermacher, que es una influencia central para Novalis. Hay numerosas anotaciones de septiembre y octubre de 1799 en los *Studiennotizen* que remiten a la recepción de Schleiermacher y a su propio trabajo en el ensayo sobre la Cristiandad: se menciona varias veces su nombre, así como conceptos como "sentido para la religión" (*Sinn für Religion*); "órgano religioso" (*religiose Organ*); "tratamiento de la historia como Evangelio" (*Behandlung der Geschichte, als Evangelium*), etc. (cfr. Mähl, 1977: 579). Otras fuentes de inspiración habrían sido *La educación del género humano* (1780), de G. E. Lessing, sobre todo en lo que respecta a la idea de una tercera época del mundo, e *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* (1766-1788), de Edward Gibbon.

del centro *la idea* del emperador [...] o la desplazó significativamente”, por lo que tambaleó “toda la construcción, tan sólidamente estructurada” (Eichendorff, 1993: 394).⁶ La nobleza posterior a la Paz de Westfalia resulta muy distinta de la medieval: es ya únicamente su “caricatura” (ibíd.: 391). La causa principal de esta situación es que, con el surgimiento del dinero como nuevo agente dinamizador de las relaciones interpersonales, los nobles tan solo conservaron “un débil sentimiento y una débil conciencia de su significado y determinación originarios” (ibíd.: 406).

En ocasión de la guerra de los Siete Años (1756-1763), dice Eichendorff, parecieron resurgir entre los caballeros los viejos valores medievales tales como el deseo de aventura, la valentía y la fidelidad sacrificial, “pero ya no era una caballería en sí cerrada en el viejo sentido, sino el destello de personalidades significativas particulares que, justamente por ello, podían llegar a hacer inmortales sus nombres, pero no al espíritu del conjunto” (ibíd.: 392). Lo que se ha perdido es el significado verdadero del pacto vasallático, reemplazado en el mejor de los casos por un “espíritu de cuerpo” y, en el peor, por los lazos del egoísta interés económico: algo así como el viejo caballero devenido en mercenario.

Entre los pasajes más logrados del ensayo de Eichendorff están justamente las numerosas páginas que dedica a describir poética e irónicamente a esta nobleza de las décadas anteriores a 1789 (ibíd.: 393 y ss.). El autor clasifica al estamento en tres grandes grupos: dos de ellos son descritos de manera muy crítica, y el otro es observado con un dejo de melancolía y compasión.

6 El destacado es nuestro. La Paz de Westfalia (1648) supuso una derrota para el transnacional Sacro Imperio Romano Germánico y, en consecuencia, una pérdida de poder del emperador frente a los Estados nacionales en virtud del reconocimiento de las soberanías territoriales.

El grupo mayoritario y más venturoso estaba conformado por los terratenientes que vivían alejados de las grandes ciudades...

en [un] aislamiento casi insular, del que apenas es posible hacerse una idea clara hoy, cuando las avenidas y los ferrocarriles han acercado a las personas y los países, e innumerables periódicos, como mariposas, esparcen el polen de la civilización por todo el mundo. (ibíd.: 393)

Dice Eichendorff:

Los lejanos montes azules por encima de las copas del bosque eran entonces realmente un objeto de inalcanzable anhelo y curiosidad; la vida del gran mundo, del que quizás de vez en cuando traían informes los diarios, aparecía como un prodigioso cuento maravilloso. (ibíd.: 394)

Esta nobleza vivía una suerte de idilio rústico de relaciones patriarcales, en el que los nobles “aún comprendían al pueblo, y eran comprendidos, a su vez, por este, ya que aquellos aventajaban tan solo un poco a sus súbditos en cuanto a la formación (*Bildung*)” (ibíd.: 397).

La revolución tomó por sorpresa a los miembros de este grupo, al que Eichendorff contempla con benevolencia. Esto último se debe sin dudas al hecho de que la infancia y primera juventud del autor transcurrieron en circunstancias parecidas a las que describe al hacer referencia a ese sector de la nobleza.⁷ No debe olvidarse que *La nobleza y la revolución*,

⁷ Eichendorff fue criado junto con su hermano en el idílico castillo familiar de Lubowitz (Alta Silesia), hecho al que remite una y otra vez en su obra poética.

en realidad, forma parte, junto con *Halle y Heidelberg*, de las memorias del autor, que si bien, según un apunte, siguen el criterio de hablar tan solo de un modo indirecto de su propia vida a través de la descripción de una época (Schultz, 1993: 1060), no por eso dejan de tener una intención autobiográfica. En este sentido, lo que Eichendorff dice sobre este grupo dentro de la nobleza debería ser puesto en relación con toda una constelación de personajes con rasgos autobiográficos presentes en su obra narrativa.

Luego estaba el grupo de los “exclusivos, pretenciosos, que se aburrían y aburrían a los otros con exagerado decoro” (Eichendorff, 1993: 398). En la medida en que su formación estaba a la altura de los tiempos, despreciaban a los “anticuados” nobles del primer grupo, y seguían los modelos franceses en cuanto a literatura, arquitectura o decoración. Pero el grupo que más contribuyó a la caída del viejo orden y el que mejores servicios le prestó al capitalismo industrial incipiente, a causa de su degradación moral y financiera, fue el de los “derrochadores irreflexivos”, libertinos y galantes. Estos nobles difundieron “la peste del afán de esplendor y placeres” (ibíd.: 404). Por otro lado, dada su constante necesidad de dinero para sostener las apariencias, fueron vendiendo sus tierras y posesiones, y así, sin darse cuenta, cimentaron el suelo de la “aristocracia del dinero, que ellos mismos despreciaban en sumo grado, y que los devoró,⁸ convirtiendo sus trianones en fábricas” (ibíd.).

Eichendorff establece una relación de complementariedad entre esta nobleza, a la que ya solo le quedaba “una vaga tradición de externalidades casuales” (ibíd.: 406), y la revolución burguesa. Es llamativo y, a la vez, propio del género ensayístico, que, en este punto, el autor parezca estar leyendo

⁸ Esto mismo le pasó al padre de Eichendorff, que, por especular con acciones de la industria, comenzó a contraer deudas en 1801, para finalmente verse obligado a subastar sus bienes en 1819.

los acontecimientos sociohistóricos a través del prisma del análisis de la literatura; en este caso, de la novela de formación de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796), a la que remite explícita e implícitamente en tres ocasiones a lo largo de su ensayo. Pensemos en la crítica goetheana a la inoperancia de los condes y a la descripción por completo positiva del personaje de Lotario y de los otros miembros de la Sociedad de la Torre, a quienes Eichendorff, sin hacer distinción entre ficción y realidad, considera “síntomas de la época con significado profético” en la misma línea que St. Germain, Cagliostro, los rosacruces, los illuminati “y las sociedades secretas de todo tipo que se improvisaban para la felicidad y la educación de la humanidad” (ibíd.: 405). La nobleza (los condes, en el *Meister*) es culpable, piensa Eichendorff, por no haberse dado cuenta de que los tiempos habían cambiado o estaban cambiando, de lo que era indicio la aparición de aquellos personajes y sociedades secretas.

De todo lo anterior se sigue que ni en Novalis ni en Eichendorff se inculpa a la burguesía *directamente* por la degradación en que se halla sumido el mundo. Lo cierto es que el racionalismo, la filosofía ilustrada, el odio a la religión, la separación del conocimiento y la fe –cuyo agente fue, sí, la burguesía– desencantaron, según Novalis, el mundo: la incredulidad “se extendió a todos los objetos de entusiasmo, a la fantasía y el sentimiento, a la moralidad y al amor a las artes, al futuro y al pasado” (Novalis, 1977: 112). La Modernidad “convirtió a la música infinita y creadora del universo en tableteo monótono de un enorme molino [...] sin arquitecto ni molinero, [...] un auténtico *perpetuum mobile*, un molino que se muele a sí mismo” (ibíd.: 112). Este mundo matematizado, mecánico, donde no quedan ya huellas de la fuerza divina creadora, es el de la docta Ilustración.

Novalis afirma: “Las cabezas pensantes de todas las naciones habían alcanzado en secreto la mayoría de edad

(*waren heimlich mündig geworden*)” (ibíd.: 111). En este contexto, Novalis está hablando de la Reforma, pero lo central es que la entiende como antecedente de la Ilustración: a quien apunta es a Kant. En su “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?” (2004 [1784]), Kant había dicho que la Ilustración era la salida de la “minoría de edad”, expresión en la que usaba la palabra *Unmündigkeit*, culpando además a la religión, justamente, de esta “permanencia” en una suerte de infantilismo. Novalis afirma polémicamente que la Reforma y la Ilustración trajeron consigo una nociva disociación entre el conocimiento y la fe, anteriormente unidos y hermanados, y que no otra cosa es la “mayoría de edad”.

Pero hace algo más: llega al extremo de reivindicar una suerte de “sana ignorancia”. Así, inculpando a Galileo y Copérnico, afirma que “con razón se oponía la prudente cabeza de la Iglesia a una descarada educación de las disposiciones humanas a costa del sentido divino y por medio de descubrimientos inoportunos y peligrosos en el campo del saber” (ibíd.: 105-106). Los hombres debieron haber seguido siendo niños; es por ello que Novalis reivindica que la Iglesia haya prohibido...

a los atrevidos pensadores afirmar que la Tierra fuera un astro movedizo y sin importancia, ya que sabía bien que los hombres perderían, con el respeto hacia su morada y su patria terrenal, el respeto de la patria celestial y su linaje, y antepondrían el saber limitado a la infinita fe. (ibíd.)

Novalis lleva adelante una crítica del pensar *out of the box*: rechaza la transgresión. No es que Galileo y Copérnico no tuvieran razón (la tenían, al menos en un sentido “epidérmico”), es solo que era mejor continuar viviendo en la ignorancia de la realidad a fin de que no se viera afectado el sentido

religioso. Novalis justifica esta idea retrógrada a partir de la siguiente premisa, que no somete a discusión: la ciencia solo puede llegar a conocer las cosas de manera superficial; la verdad última solo es asequible por medio de la intuición, del sentido religioso (o artístico). La Iglesia privilegiaba, así, la verdad esencial por sobre la superficial. La “mayoría de edad” –que el ser humano deje de ser un “niño”– es un inconveniente para Novalis.

Korff (1956: 347) ha dicho que *La cristiandad o Europa* es, ante todo, una crítica de la Revolución Francesa, pero el principal blanco de ataque de Novalis parece ser muy anterior en términos históricos, como hemos tratado de mostrar. De hecho, el autor de *Himnos a la noche* afirma que el observador debe contemplar con tranquilidad los tiempos revolucionarios, y más bien agradecerle a la revolución el hecho de haber sembrado el caos, ya que “una verdadera anarquía es el elemento generador de la religión” (Novalis, 1977: 113). En efecto, afirma que “de la destrucción de todo lo posible, levanta [la religión] su gloriosa cabeza cual nueva creadora del mundo” (ibíd.), y llega incluso a ver indicios del renacimiento religioso en ciertas decisiones de Robespierre.⁹

Si bien coincide con Novalis en que la corrupción empezó mucho antes, Eichendorff evalúa la revolución burguesa de 1789 con mayor gravedad que el romántico temprano y la ve como un hito en la historia de la “caída” del hombre moderno. De hecho, en lo que constituye un lugar común del pensamiento conservador desde Edmund Burke –y que encontramos también en Goethe–, el autor compara a la revolución con una catástrofe natural que “cortó violentamente el hilo dorado del pasado” instaurando una “religión del egoísmo”: el racionalismo. Así afirma:

⁹ Debemos pensar ante todo en el Culto del Ser Supremo instaurado durante el Terror.

Cuando en las inhóspitas cimas heladas de la teoría las capas del alud han sido debidamente socavadas por completo, alcanza con el vuelo de un pájaro o el sonido de una palabra para sacudir por completo la tierra, sacando de raíz rocas y bosques; y esta palabra fue: libertad e igualdad. (Eichendorff, 1993: 407)

Además, resalta la idea del carácter previsible de este desastre “natural”, con lo que vuelve a inculpar –como ya vimos– a quienes no actuaron a tiempo.

Los lemas de la libertad y la igualdad degeneraron al ser humano: la segunda iba en contra de la noción de estamento, que para el autor es uno de los pilares de la sociedad; según una falsa idea de libertad, por otro lado, los individuos se emanciparon de las determinaciones estamentales y, en general, “tan solo se quería formar Emilios a la manera de Rousseau” (ibíd.: 409). El blanco de esta crítica conservadora y *biedermeierlich* al individualismo y al subjetivismo modernos, en cuyo centro hay un concepto novedoso de libertad, son tanto Rousseau –cuyo tratado de educación se menciona explícitamente– como los jóvenes del *Sturm und Drang*.

La burguesía se constituyó entonces en un “agente de la igualación universal” (Vedda, 2016: 39), en la medida en que construyó “una magnífica corona civil que debía adaptarse a todas las cabezas, como si la humanidad fuera una mera abstracción” (Eichendorff, 1993: 411). Este es, quizás, el elemento más convincente de la crítica que hace Eichendorff a la Modernidad. El autor de *De la vida de un tunante*, como se ve, ensaya una suerte de pensamiento antiglobalización *avant la lettre* (habla, en realidad, de “cosmopolitismo”). A lo que se hace alusión es a la falta de enraizamiento en un suelo patrio; al borrado, típicamente moderno, de “toda historia, [de] todo lo nacional, [de] todo lo idiosincrático” (ibíd.);

a la desaparición de las idiosincrasias locales en pos de un sistema homogéneo de carácter abstracto.

Acerca del futuro

En los *Fragmentos y estudios*, Novalis habla de la “[n]ecesidad de un papado y de un concilio para la regeneración de Europa” (II, 772), en vista de que “[e]l antiguo papado yace en la tumba” (1977: 120). Novalis alude con esto último a un hecho histórico: en febrero de 1798, las tropas napoleónicas francesas entraron a Roma y apresaron al papa Pío VI, que murió el 29 de agosto de 1799, por lo que su puesto quedó vacante hasta marzo de 1800. En este hecho, el autor ve representada simbólicamente la tragedia cultural que se esfuerza en describir.

El ensayo *La cristiandad o Europa* se inscribe en el contexto de la resistencia ideológica al avance de la Francia napoleónica, pero no debería ser entendido, a diferencia de lo que normalmente se cree, como una proclama a favor de una reinstauración del oscurantismo o del catolicismo medieval. Su tema es mucho más “la transición de la guerra a la paz posible” (Malsch, 1965: VI). Lo que anhela Novalis es, así pues, una Europa “re-unida” espiritualmente y no un retorno al pasado;¹⁰ de lo que se trata en el ensayo es de la reconciliación (*Versöhnung*) de Europa: a eso se refiere con el “nuevo concilio”.¹¹

Lo cierto es que Novalis ve en el *Sonderweg* cultural alemán, en su desarrollo “particular” o “especial”, un indicio del nacimiento de esa época nueva:

10 Novalis anhela un nuevo orden, una Europa unida “por la universal comunidad espiritual” (Safranski, 2009: 115).

11 No podemos entrar, con todo, en esta discusión. Remitimos a las reflexiones de Mähl (1978: 594), que compartimos.

Mientras [el resto de los países europeos] se ocupan de la guerra, la especulación o el espíritu de partido, el alemán se forma (*bildet sich*) con todo celo para la camaradería de una época superior de la cultura, y este paso adelante ha de darle un gran predominio sobre los otros en el transcurso del tiempo. (1977: 115)¹²

Es decir que los alemanes, entregados a la formación (a un proceso de orden interior, espiritual, cultural), serán quienes impulsen la fraternidad entre los pueblos europeos.

Lo que las armas y la política no podían realizar (o, mejor dicho, habían estropeado), debían hacerlo (corregirlo) la religión (entendida como superadora de todo confesionalismo) y la formación, y, en esta tarea de renovación de Europa, según Novalis, los alemanes debían tener un papel principal. Más allá del componente religioso e indudablemente nacionalista, el ensayo *Europa* se inscribe en este punto en la tradición inaugurada por *Sobre la educación estética del hombre, en una serie de cartas* (1795), de Friedrich Schiller: tanto Novalis como Schiller expresan en estos dos ensayos aquella “confianza en la capacidad transformadora de la formación” (Mahoney, 1988: 50) tan propia de la intelectualidad alemana de fines del siglo XVIII.

Eichendorff, por su parte, contra lo que puede suponerse, tampoco quiere retrasar el reloj de la historia; de un modo lapidario, afirma: “No se logra nada con las ilusiones románticas y con el aferrarse obstinadamente a lo que ha envejecido hace ya mucho” (1993: 414). La nobleza simplemente debería adaptarse a los nuevos tiempos, pero recordando que, “según su naturaleza imperecedera, [ella constituye] el elemento ideal de la sociedad”, por lo que debería “tomar las riendas con valentía, merced a su inteligencia superior”, en

12 La traducción ha sido levemente corregida.

lugar de recluirse “llena de odio y desprecio” contra la nueva época (ibíd.).

Ni Novalis ni Eichendorff quieren o creen posible un retorno de los “viejos buenos tiempos”. De modo que la “imagen de contraste” –el “sueño hacia atrás, hacia un tiempo anterior al desamparo metafísico” (Safranski, 2009: 118)– debe ser entendida como portadora de una mera función normativa: la crítica al presente degradado se hace en función de lo anterior, a fin de tener en claro qué es lo que debe corregirse. Aquí reconocemos –de nuevo– la forma de pensamiento de la *Kulturkritik*, que siempre se hace en función de un ideal perdido, como enseñaron por primera vez Rousseau y, en Alemania, el recién mencionado Schiller (Bollenbeck, 2005: 51).

En los dos ensayos, la dimensión de futuro, en cuanto *sóloamente posible* en términos modales, tiene que ver con los deseos de los autores. Esta es la sección de los ensayos en la que se verifica el mayor contraste entre ambos. La principal diferencia es, a nuestro juicio, del orden retórico y del tono, y se explica, por otro lado, por la particular concepción filosófica y del arte discursivo en Novalis –dimensión no desarrollada explícitamente en Eichendorff–, por las disímiles situaciones enunciativas y por la diversa intención con la que los enunciadores se inscriben en sus discursos. En pocas palabras: Novalis se presenta como un historiador-poeta¹³ y, más aún, como un profeta: él, en calidad de visionario, reconoce en el presente histórico, a la manera de leyes universales, los gérmenes del futuro. Esto falta por completo en el ensayo “más realista” y, por ende, menos eufórico de Eichendorff.

Es el “reconocimiento” de una necesidad histórica el que le permite a Novalis adoptar el tono esperanzador y profético

13 La función del enunciadore en el ensayo sobre Europa es equiparable en algunos aspectos a la que se le atribuye al poeta en *Heinrich von Ofterdingen*.

de los últimos tres párrafos de su ensayo. Allí dice que la nueva cristiandad “se levantará del seno sagrado de un venerable concilio europeo y [que] el negocio del despertar religioso se llevará a cabo según un plan divino omnicompreensivo”; vaticina que “nadie protestará ya más contra la coacción cristiana y temporal”, “todas las reformas necesarias se llevarán a cabo bajo [su] dirección”, y solicita, interpelando al lector con un nosotros inclusivo, que “tengamos tan solo paciencia”, ya que “vendrá, tiene que venir, el tiempo sagrado de la paz perpetua, en que la nueva Jerusalén será la capital del mundo” (1977: 120).

En la medida en que Novalis se muestra como quien ha “entendido” la necesidad en el desarrollo histórico-espiritual, su tono seguro suena o se autopostula como convincente: él señaló, en las últimas páginas del ensayo, las grietas del materialismo reinante por donde se está filtrando la nueva época espiritual, y al final se limita a decir que la nueva Iglesia no puede sino nacer, más tarde o más temprano. Este estilo categórico adoptado por Novalis en la última parte del ensayo tiene que ver con su manifiesto elitismo, común a todo el círculo de Jena, con su concepción de la relación entre discurso y realidad –es decir, con su *idealismo mágico*–, pero también, y esto es quizás lo más importante para nosotros, con sus exploraciones en el campo de la retórica.

Novalis dice: “vendrá, tiene que venir” y hace un llamado a la “paciencia”. Llama la atención el modo en que el autor argumenta la certeza respecto de que la nueva época “vendrá”: la afirmación se justifica tan solo por su necesidad, esto es, por el hecho de que *debe (muß)* “venir”. Pero esta certeza de que la “nueva época” *debe venir* no se deja fundamentar de un modo lógico-razional: es algo que solo pueden advertir por determinados signos aquellos que, como el propio enunciatador, están a la “altura” necesaria para penetrar con la mirada

aquello que para otros es opaco.¹⁴

“El discurso ideal (*idealistische Rede*) es parte de la realización del mundo ideal (*Idealwelt*)”, dice en sus *Trabajos preparatorios para diversas colecciones de fragmentos* (1798) (Novalis, 1978: II, 351; fragmento n° 172). Es una frase en la que resuena el idealismo mágico novalisiano –ese juego vacuo, según dice Lukács de manera despectiva, con “audaces posibilidades de pensamiento” (2002: 40)–, que supone una estetización de la filosofía de Fichte. La idea es que los atributos negativos de la Modernidad pueden ser vencidos y superados por un acto de voluntad del yo (que actúa a la manera de un mago), lo cual supone una concesión de plenos poderes a la subjetividad. La estrategia retórica del ensayo (en la concepción de Novalis, el límite entre discurso y ensayo es muy difuso) parece, así, estar imbuida de su filosofía personal.

Asimismo, en *El borrador general (Materiales para una Enciclopedia)* alude a la “violencia retórica de la afirmación” (Novalis, 1978: II, 502; septiembre-octubre de 1798); a lo conveniente de “[h]ablar y escribir de manera determinante –imperativa, categórica” (ibíd.: II, 582; octubre–noviembre de 1798); y sugiere que “[n]o debe escribirse con incertidumbre, miedo, etc.” (ibíd.: 650; noviembre-diciembre de 1798). En los *Fragmentos y estudios II*, por su parte, dice que:

[e]n un *discurso verdadero* se representan todos los roles – se pasa por todos los caracteres – por todos los estados – con la única intención de sorprender – para observar el objeto desde un nuevo lado y, de pronto, burlarse del oyente, o también para convencerlo;¹⁵ –y

14 Seguimos aquí a Malsch (1965: 32-33).

15 Así continúa: “En discurso es un cambiante *tableau* muy vivaz e ingenioso de la observación interna de un objeto. De pronto pregunta el orador, de pronto responde; luego habla y dialoga; luego relata, parece olvidarse del objeto para de pronto volver a él [...]. Dicho sea en pocas palabras: un discurso es un drama monológico” (Novalis, 1978: II, 809).

concluye– [el] orador debe poder asumir todos los tonos. (ibíd.: 809; enero a abril de 1800)

Es decir que el tono de Novalis es expresión de sus convicciones elitistas y de su filosofía personal, el *idealismo mágico*; pero también se explica partir de sus decisiones retóricas en cuanto ensayista y, por consiguiente, por su objetivo central de convencer al auditorio. Lo cierto es que aquel tono convencido y por momentos imperativo tiene la función de “asegurar” discursivamente la llegada de la tercera época del mundo, de la que el autor cree reconocer indicios en el presente. La propuesta de Eichendorff es, según nos parece, más precaria: carece de la convicción de su predecesor.

Esta semejanza se debe tal vez a que el contexto histórico es por completo diferente, pero también –seguramente– a que Novalis escribe a los veintisiete años, mientras que Eichendorff escribe lo que, en realidad, como ya dijimos, son sus memorias “en el sentido más amplio” (cit. en Schultz, 1993: 1060), y lo hace durante sus últimos meses de vida, a los casi setenta. Es, por otro lado, como si el autor de *Presentimiento y presente (Ahnung und Gegenwart)* no tuviera realmente nada para aportar en cuanto a elucubraciones respecto del futuro, pero, *obligado* por el modo de reflexión elegido (el de la *Kulturkritik*), se impusiera a sí mismo decir algo acerca de la superación futura de la degradación, *simplemente con el fin de llenar ese lugar en la argumentación*. Además, en cuanto autor más próximo a la estética realista, no se halla en condiciones de adoptar el tono de un visionario o profeta.

Eichendorff se encomienda la misión de poner al lector frente a ciertas “verdades” olvidadas por el hombre contemporáneo. Su ensayo tiene como fin “recordar” cuál es la función universal de los dos estamentos “en lucha”: la nobleza y la burguesía. Tarea difícil, ya que en la Modernidad “[se] cortó violentamente el hilo dorado del pasado” (1993: 407).

La imagen que da Eichendorff de la sociedad europea es la de un conjunto que ha perdido ese vínculo orgánico con su historia. Los nobles de los siglos XVII y XVIII han olvidado su rol suprahistórico de “cuidar caballerescamente de todo lo grande, noble y bello” (ibíd.: 414); los burgueses, por su parte, se han olvidado del “fin superior” (la corporación, la nación, Dios) y han puesto en su lugar el egoísta interés personal.

El autor sostiene que la nobleza debe volver a hacerse cargo de su rol suprahistórico, pero dedica numerosas páginas a mostrar que el viejo orden desapareció y que la nobleza contemporánea es solo una caricatura de la auténtica. ¿Alcanzará con un mero cambio de actitud de parte de los nobles? ¿De dónde se supone que sacarán las fuerzas para ello? El componente irónico, que está presente a lo largo de gran parte del ensayo, contribuye a reforzar la idea de una queja resignada que nada tiene que ver ya con el tono entre imperativo y categórico de largos trechos del ensayo de Novalis.

El poema que se inserta al final de *La nobleza y la revolución*, “El Príncipe rococó”, no solo delata, de nuevo, la flexibilidad de la forma ensayo, sino también la ironía y el hecho de que, para Eichendorff –como para Goethe–, los nobles deberían simplemente cambiar de actitud y dejar de ilusionarse románticamente con el retorno de lo que se perdió, que solo puede “regresar” bajo la forma de lo caricaturesco. El hecho de que, además, no señale ningún indicio presente de un futuro en el que la nobleza haya realizado ese cambio de actitud anhelado, acrecienta el carácter meramente retórico de la argumentación en lo que respecta al tercer momento de la estructura triádica.

Las diferentes cosmovisiones –y los tonos disímiles de los dos autores– pueden ser rastreadas asimismo en sus respectivos proyectos novelísticos: *Heinrich von Ofterdingen* (1802) y *Presentimiento y presente* (1815). Mientras que en el primer caso el héroe homónimo se propone la tarea de redimir a la

humanidad para reinstaurar la Edad de Oro perdida, en el “desesperado nihilismo” de la novela de Eichendorff “ninguno [de los dos héroes, que pertenecen a la aristocracia,] acaba por encontrar un puesto en la vida” (Lukács, 1970: 53-54), ya que uno (Leontin) emigra a América y el otro (Friedrich) se refugia en un convento.¹⁶ En esto podemos advertir –contra lo que usualmente suele achacársele sobre todo a Novalis– la relativa coherencia en el pensamiento de estos dos autores cuando se tiene en consideración el conjunto de la obra; pero con ello rebasamos ya el alcance del presente artículo.

Conclusiones

Nacidos como respuesta al proceso de la Modernidad que condujo a la Ilustración y a la revolución burguesa, *La cristiandad o Europa* y *La nobleza y la revolución* son dos ensayos del pensamiento conservador romántico que se inspiran en la *Kulturkritik*. En ellos se reconoce la misma estructura triádica característica. En una suerte de reminiscencia del esquema bíblico, se postula que hubo un tiempo ideal que se perdió y dio lugar al presente degradado por un individualismo egoísta en busca desenfrenada de ganancias o conocimientos. De todos modos, esta situación es temporaria ya que –y en este punto los dos autores difieren– está por

16 La novela de Eichendorff se construye en torno a un radical rechazo del presente, que no ofrece al hombre sensible oportunidades que posean un verdadero sentido vital. La escena con la que se abre la obra, el descenso del conde Friedrich y otros jóvenes por el Danubio, da cuenta ya de la contraposición que recorre toda la obra: de un lado, el peligro de la muerte, la pérdida de la propia identidad, el abandonarse a lo mundano, a lo sensual-sexual, enajenarse; de otro lado, la renuncia ascética a la vida, el hallarse a sí mismo por la vía de la religión católica. Esta oposición aparece representada simbólicamente en el contraste entre el peligroso punto del río llamado “der Wirbel” o, en la traducción española, “el Torbellino”, y la cruz que se vislumbra en las alturas de una colina y que sirve de orientación serena y eterna a los viajeros (Eichendorff, 1954: 153 y ss.).

llegar una tercera época que, según se reconoce ya a través de ciertos indicios, será tanto o más venturosa que la primera (Novalis) o al menos es dable esperar que la nobleza salga de su parálisis y, para el bien de la humanidad toda, retome su rol de conductora (Eichendorff).

Acabamos de decir que los románticos “se inspiran” en la *Kulturkritik*, y en el título de este artículo hablamos de una “crítica romántica de la cultura”. Pero ¿hay realmente tal cosa? Lo que vemos en los dos ensayos que nos ocuparon aquí es que los románticos resignificaron la crítica de la cultura en un sentido estético–subjetivo, pero no la hicieron avanzar con nuevos contenidos histórico–críticos verdaderamente significativos. Bollenbeck lo explica con claridad:

Los románticos perciben su realidad a partir del modelo de pensamiento que les provee el modo de reflexión de la crítica de la cultura, pero, a diferencia de Rousseau y Schiller, no piensan en dirección a la verdad. Son críticos de la cultura con contactos laxos con la realidad. (2007: 120)

La *Kulturkritik* es una fuente de inspiración muy importante para los románticos en términos de motivos, temas y materias, pero su propia praxis ensayística “es poco significativa para una historia de la crítica de la cultura que se pregunta por su pretensión de verdad y su validez” (ibíd.: 122).

Novalis, que es muy joven cuando redacta su ensayo, da cuenta de una marcada conciencia retórica en el modo de escribir y de estructurar su texto, al mismo tiempo que lo hace bajo el entusiasmo de su particular filosofía personal, el idealismo mágico, que lo conduce a pensar que en el acto de decir se juega una buena parte de la realización de lo que se desea. No en última instancia, al fin, expresa el decidido elitismo del primer Romanticismo alemán. Eichendorff tiene,

en cambio, la intención de escribir sus memorias de vejez, en los meses previos a su muerte. El tono irónico delata que ha perdido toda ilusión de cara al futuro, y no se cree capaz de reconocer las simientes de un futuro mejor en medio de la crisis del presente. El modo de reflexión elegido, la crítica de la cultura, lo obliga, con todo, a proponer una superación futura del presente corrupto: de ahí –tal vez– que resulten forzadas o artificiosas sus alusiones al hecho de que una nobleza mejorada habrá de tomar de nuevo las riendas de los destinos europeos.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1962). La crítica de la cultura y la sociedad. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. de M. Sacristán, pp. 9-29. Ariel.
- Bollenbeck, G. (2005). Kulturkritik: ein unterschätzter Reflexionsmodus der Moderne. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, núm. 137, pp. 41-53.
- Bollenbeck, G. (2007). *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. Beck.
- Eichendorff, J. (1974). *Vida de un vagabundo aventurero / Presentimiento y presente*. Trad. de J. M. Minguez Sender. Bruguera.
- Eichendorff, J. (1993). *Werke in sechs Bänden*, vol. 5. Deutscher Klassiker.
- Goethe, J. W. (1992). *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Ed. de W. vosskamp y H. Jaumann, vol. 9. Deutscher Klassiker.
- Kant, I. (2004 [1784]). Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración? *Filosofía de la Historia. Qué es la Ilustración*. Trad. de E. Estiú y L. Novacassa, pp. 33-40. Terramar.
- Korff, H. A. (1956). *Geist der Goethezeit*. 3ª parte. Koehler & Amelang.
- Lukács, G. (1970). Eichendorff. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. de J. Muñoz, pp. 49-67. Grijalbo.
- Lukács, G. (2002). A propósito de la filosofía romántica de la vida (Novalis). *El alma y las formas*. Trad. de M. Sacristán, pp. 39-52. Biblioteca Nacional.
- Mähl, H.-J. (1978). Kommentar zu Die Christenheit oder Europa. Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich Hardenbergs*, vol. II, pp. 579-604. Carl Hanser.
- Mahoney, D. (1988). Überlegungen zum Begriff „Bildungsroman“. *Der Roman der Goethezeit (1774-1829)*, pp. 46-53. Metzler.
- Malsch, W. (1965). Europa. *Poetische Rede des Novalis. Deutung der französischen Revolution und Reflexion auf die Poesie in der Geschichte*. Metzler.
- Novalis (1977). *Europa o la Cristiandad*. Trad. de M. M. Truyol Wintrich. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Novalis (1978). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich Hardenbergs*, 3 vols. H.-J. Mähl y Samuel, R. (eds.). Carl Hanser.

- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. de R. Gabás Pallás. Tusquets.
- Schiller, F. (1952). *Werke in drei Bänden*, vol. 2. Insel Verlag.
- Schultz, H. (1993). Kommentar zu *Erlebtes. Der Adel und die Revolution, Halle und Heidelberg*. Eichendorff, J., *Werke in sechs Bänden*, vol. 5, pp. 1059-1117. Deutscher Klassiker.
- Vedda, M. (2016). Introducción. Eichendorff, J., *El castillo Durande y otras narraciones*. Trads. y coment. de varios autores, pp. 5-59. Gorla.

La solidez de lo efímero: el Chamisso de Thomas Mann

Mariela Ferrari

Bajo la apariencia de cualquier otro manual o compendio escolar, “tan sobrio y amenazadoramente objetivo”, se oculta el descubrimiento más ameno y entretenido de las *Lecturas alemanas*, que introducen al niño Thomas Mann en la obra de Adalbert von Chamisso. La anécdota de la lectura escolar que inicia la caracterización del autor francés constituye la primera de las varias paradojas que recorren la semblanza de Chamisso hecha por Thomas Mann, en su reseña de 1910 y en su posterior ensayo introductorio al volumen que reúne la obra completa del autor romántico, hacia 1911. Se trata de la paradoja que contrapone forma (el peligroso tedio del manual escolar, como lectura obligada) y contenido (las lecciones que son “casi una fiesta”, los ejercicios fáciles y placenteros, lo ávido de la experiencia iniciática y lo conmovedor y perdurable de sus efectos).

De esta paradoja inicial surgen otras tensiones que Mann lee en Chamisso en diversos niveles, pero que se sostienen en su propia praxis escrituraria. Daremos cuenta de estas paradojas o tensiones que configuran la lectura de Mann sobre la vida y obra del autor romántico francoalemán, partiendo, ante todo, de aquella que recorre todo el ensayo de Mann y

que manifiesta un rasgo de la producción temprana de este escritor: la división entre la cultura románica y la alemana (el problema de lo alemán), presente en la vida y obra del poeta francés, no casual espejo del escritor alemán.

Paradoja o, mejor aún, ironía, término más afín al pensamiento y la praxis escrituraria de Mann, el ensayo de 1911 comienza con la experiencia iniciática infantil que permite atisbar la propia lengua, conocida y familiar, “por primera vez”, en el uso y la lectura de la obra del extranjero, convertido en paradigma literario alemán en la lección institucionalizada, que establece el canon de literatura infantil germánica clásica. Esta experiencia original, de encuentro con la literatura, la figura del autor y la lengua, se presenta como la posibilidad de convertirse en un extraño frente a lo propio, como lo fuera aquel otro extraño, a comienzos del siglo XIX, el intelectual francés devenido en modelo literario alemán fundamental, casi un siglo después, para el posterior gran escritor alemán y toda su generación; cada uno, reflejo opuesto del otro, en la división de culturas.

En este sentido, y en el conjunto de la obra del escritor realista, la lectura de Mann sobre Chamisso ha sido percibida por la crítica como “identificatoria” (Detering, 2009; Hamann, 2015; Stoupy, 1999), en la medida en que el ensayo acentúa el paralelo autobiográfico con el otro, con su vida y su obra. Desde esta perspectiva, tres rasgos o experiencias vitales, descritas en el ensayo de 1911, manifiestan la paradójica identificación: en primer lugar, el viaje de Chamisso alrededor del mundo, que lo llevó a tomar una decisión sobre el dilema de la doble nacionalidad, para adoptar completamente y “de corazón” la alemana. En este aspecto, la propia identificación de Mann con lo alemán (y su defensa de lo germano), en la primera etapa de su obra, se manifiesta como un rasgo “adquirido”, pero, de manera irónica, precisamente por elección y sentir, más propio en el espejo del

poeta romántico francoalemán.

En segundo lugar, a semejanza de lo que ocurre con Schlemihl en la novela corta de Chamisso, luego de una vida obligadamente trashumante, huyendo del destino aciago del apátrida, como *outsider*, el escritor toma, como resultado de su viaje, la decisión de asentarse y adoptar una forma de vida y de trabajo “burgueses”, movimiento que se ve reflejado en Mann, en el casamiento con Katia Pringsheim y la asunción de una postura que defiende el concepto de autor como profesión burguesa, en contraposición con la representación de la figura del artista como bohemio y vagabundo. En tercer lugar, en su análisis del ensayo, Detering (2009: 74) establece hasta qué punto la lectura de Mann sobre la marginalidad o la cualidad de *outsider* romántica de Schlemihl es de tipo erótico y, por ello, está vinculada a la situación vital del propio autor del ensayo. Como subraya Christof Hamann, además, estas tres referencias autobiográficas se encuentran en características intratextuales de dos obras pertenecientes a la misma etapa de escritura del ensayo: *Tonio Kröger* (1901) y *Muerte en Venecia* (1912). En ambas, se presenta la tensión y ambivalencia entre lo artístico y lo burgués: de manera irresuelta en la primera, puesto que manifiesta, asimismo, la precariedad del concepto de autor que Mann busca propagar en el ensayo de 1911; de forma aún más catastrófica en la segunda, en el destino (irónicamente tragicómico) de Gustav Aschenbach, que se encuentra a merced de su sensualidad reprimida sin voluntad de oposición (Stoupy, 1999: 111). Si la obra temprana se desarrolla en el *milieu* de la burguesía, aquel que representa al *outsider* en este medio es el artista (Kurzke, 2010: 41-42). En contraposición con la vertiente trágica de la ficción, de acuerdo con la perspectiva de Mann, el problema del artista como *outsider* o la tensión entre el mundo de la literatura y el mundo de la burguesía se resuelve de forma conciliatoria en el caso del escritor Chamisso, en la

decisión y adopción de una posible profesión burguesa del arte, tal como en la vida del propio lubeckense (aunque no sin ambivalencias e ironía).

En el ensayo sobre Chamisso, la elección del escritor francés y alemán por adopción, como representante de la poesía alemana, se realiza en contraposición con un presente (el de Mann, hacia 1911) que cree más en la noción de raza y sangre que en esta alternativa del “corazón”. Pero esta elección del poeta romántico de origen francés no resulta aleatoria a comienzos del siglo XX, en tanto permite a Mann recoger una tradición cultural europea (cosmopolita, pero extranjera y, no casualmente, francesa) y subsumirla bajo el conflictivo concepto de lo alemán, identificándola, asimismo, con el Romanticismo, corriente que manifiesta un renacimiento en las lecturas anticapitalistas románticas de intelectuales y artistas alemanes de la época. Si el Romanticismo permite pensar el presente, para el Mann de 1911, esto es así porque, entre otras cosas, es la primera época en la que Alemania es reconocida mundialmente como:

pueblo de poetas y pensadores... El Romanticismo había impreso su sello al concepto europeo de poesía. Poesía [...] era Romanticismo. Pero romántico [...] equivalía a ser alemán [...]. Ser alemán equivalía casi a ser poeta. Más aún: ser poeta ya casi implicaba ser ya alemán. (Mann, 1960a: 39)

Situado en su tiempo (anticapitalista romántico, nacionalista) y, simultáneamente, de manera provocativa y paradójica, Mann decide configurar una tradición y un concepto de artista a contrapelo de su época, defendiendo la cualidad más auténticamente germana del escritor francés por adopción, por corazón, antes que por “raza y sangre”.

La identificación, por una parte, con una actitud artística

ético-burguesa “que es alemana” (Mann, 1975: 125) y, por otra, con la poesía romántica, en otros escritos de la misma época –ante todo, en el extenso y polémico ensayo publicado a finales de la Primera Guerra Mundial *Consideraciones de un apolítico* [1918] (1978)– está basada en el vínculo entre la cultura y la poesía alemanas, que se asimilan a dos aspectos que pueden presentarse como contradictorios entre sí, en relación con el desarrollo posterior del autor, pero que se “resuelven” dialécticamente en la obra temprana: la fascinación por lo feo, la enfermedad, la decadencia y la muerte, que se definen como lo *ético* en las *Consideraciones* (ibíd.: 126), y la caracterización del artista burgués de cuño alemán, emparentada, aquí, con el Romanticismo.¹ En la semblanza de Chamisso, además del hecho de tratarse de un autor romántico, este sincretismo se deja entrever en varios niveles, tales como la perspectiva del autor sobre las mudanzas obligadas de la infancia y la trashumancia elegida en la juventud de Chamisso, junto con las consecuentes melancolía y marginalidad del autor como *outsider*,² temáticas que se repiten (confesionalmente, dirá Mann), en su mayor personaje literario (Schlemihl). Significativamente, en el ensayo, el autor afirma que el deseo de viajar y el amor por la patria no se

1 Hans Mayer se refiere a la producción temprana de Mann, a partir de *Buddenbrooks*, a principios de siglo. Para Mayer, en ella, el autor logró expresar la descomposición del mundo burgués de una forma que “supo servirse de la decadencia como concepto ambivalente: descomposición físico-moral y refinamiento espiritual-sensual a la vez. Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger y Gustav von Aschenbach eran decadentes que podían hacer todavía las delicias del mundo simbolista y neo-romántico” (Mayer, 1970: 22).

2 Una perspectiva ambivalentemente asociada al complejo vínculo entre “el artista y la sociedad”, que Mann presenta en ensayos autobiográficos previos, tales como el mencionado “En el espejo”, publicado originalmente en 1907, y no abandona en textos ulteriores, tales como en aquellos más claramente posicionados a favor de la democracia, pertenecientes a etapas de producción posteriores, tales como “El problema de la libertad” (1939), “Cultura y socialismo” (1928) o el discurso homónimo “El artista y la sociedad”, de 1952, más claro aún acerca del posicionamiento de Mann en términos políticos (todos incluidos en Mann, 1975).

encuentran en contradicción, sino que son sentimientos afines y amistosos del alma romántica (Mann, 1982: 37). Desde el mismo punto de vista, en el ensayo autobiográfico titulado sugestivamente “En el espejo” (1907), la trashumancia (que caracterizan la infancia y juventud de Chamisso y su personaje, apátrida y *outsider*), también se refleja identificatoriamente en el propio Mann. Allí, refiriéndose a la desconfianza de la sociedad hacia la forma de vida del artista, del escritor, el autor alemán narra parte de su itinerario vital en forma paralela a la descrita con respecto a Chamisso –desde el “nomadismo” (*sic*) juvenil, hasta el asentamiento burgués y el éxito literario (público) y doméstico, cuestión a la que nos referiremos más adelante–.

Al caracterizar la obra de Chamisso, y específicamente la narración, también expone Mann tres precisiones relacionadas entre sí que la vinculan con el Romanticismo, pero de manera paradójica. En primer lugar, haciendo alusión a toda la obra de Chamisso, se contrapone en esta la vertiente lírica del poeta romántico con su acentuada tendencia hacia lo épico. En el mismo sentido, Mann resalta la contradicción entre la dulzura feérica de una parte de la producción de Chamisso, y su “verdadera” pasión por temas fuertes, “patológicos”, aspecto que también lo vincula al Romanticismo (ibíd.: 38); se trata de la inclinación fundamental de Chamisso hacia “las experiencias objetivas en el terreno de lo anormal y lo atroz” (ibíd.); inclinación que también se encuentra en autores como Heinrich von Kleist.

En tercer lugar, respecto del *Schlemihl*, si la narración se presenta en el prólogo como un cuento infantil maravilloso, dedicado a los hijos de su amigo Hitzig, para Mann, se trata de un relato inadecuado para niños, ya que la obra posee una naturaleza novelística, pese a cierta vertiente grotesca. Situada en la tradición popular alemana, su temática recorre la historia literaria europea atravesando la obra del propio

Mann. El pacto fáustico es, para el ciudadano de Lübeck, demasiado serio, demasiado apasionado, en el sentido moderno, para tratarse simplemente de un cuento de hadas infantil. El tono plenamente realista y burgués del relato lo convierte en algo diferente: un relato de sucesos fantásticos, pero que delinea con tono preciso lo curioso o “inaudito”, como establece Mann, refiriéndose inexplicitamente a la caracterización de la novela corta de Goethe (ibíd.: 41). “El destino que vive un hombre errante por voluntad de Dios” se manifiesta aquí no por el cariz sobrenatural o de irresponsable fantasía, típico del cuento maravilloso, sino en el sentido de la descripción pormenorizada de su elección y las consecuencias trágicas que esta acarrea. En el mismo sentido, resulta significativo en el ensayo el hecho de que, antes que la vertiente fantástica de la novela corta, Mann lea en ella (y se identifique con) las formas de representación realistas. Así, las descripciones del naturalista Schlemihl se comparan a la técnica literaria del científico Chamisso y lo confesional de la obra se percibe como otro rasgo de verosimilitud realista. A manera de ejemplo, Mann lee la discreta, casi anodina introducción del demonio, un anciano cortés, tímido, que se ruboriza ante el protagonista, pequeño gesto que brinda crédito y legitimidad a la narración. En el mismo sentido, luego del pacto, este demonio enrolla la sombra como si se tratara de una alfombra, la dobla y la guarda en su bolsillo y su accionar, tal como su persona, en todo sobresaliente por lo pueril (un filisteo más en una sociedad anodina, y precisamente por eso, más realista aún), brindan materialidad a lo intangible y fantástico en la trama.³

³ Lukács se refiere a esta cualidad épico-realista de la obra de Mann, vinculándola, justamente, a Chamisso, Hoffmann y Keller, quienes dan vida a lo cotidiano convirtiéndolo en extraordinario, si brota en un ambiente extraordinario (semifantástico). La “arquetípica genialidad simbolizadora” de Mann, tal como la de sus precursores, consiste en crear armónicamente “la totalidad fantástica o semifantástica con los pequeños detalles de la evidencia cotidiana” (Lukács, 1969: 39).

Desde este punto de vista, el realismo subrayado en el relato, que se contrapone a una lectura generalizada de la obra como narración fantástica, se asocia a la caracterización del propio Chamisso como artista burgués, una expresión compleja y ambivalente, que atraviesa la obra entera de Mann y que posee su propia delimitación en ella. Con respecto al concepto de lo burgués en Mann, tan central en la caracterización artística de Chamisso (y del propio escritor alemán), la idea de artista burgués en sí constituye una contradicción en relación con el desarrollo de ambos conceptos y del vínculo entre ellos. En este sentido, Kurzke analiza la concepción del autor acerca del burgués a lo largo de todas las etapas de su obra, y, sobre todo, en esta primera etapa (ibíd.: 46 y ss.). El concepto de “burgués” posee un sentido propio en la obra del autor de Lübeck. Basándose en la perspectiva lukácsiana (Lukács, 1969), Kurzke se refiere a las diferencias conceptuales e históricas del término en alemán, para luego centrarse en la obra del escritor. Este recorrido etimológico se inicia en la idea del burgués como habitante de la ciudad, con una tradición cultural propia en Alemania, vinculada posteriormente a la noción de *Bildung* como instrucción, formación u aprendizaje. Ya desde la perspectiva romántica, el burgués adquiere una imagen negativa, como el filisteo, materialista, egoísta y de razonamiento pobre, en contraposición a la figura del artista; mientras que, en la tradición francesa, se establece la diferenciación entre el *bourgeois* (el burgués orientado hacia lo privado) y el *citoyen*, el ciudadano potencialmente revolucionario, participe activo de la vida pública. Recién hacia 1918, en las ya mencionadas *Consideraciones*, siguiendo la perspectiva del joven Lukács acerca de Theodor Storm, en su ensayo incluido en *El alma y las formas*, Mann comienza a exponer una teoría acerca de lo burgués, en vinculación con una forma de vida afianzada en la primacía de la ética, el dominio del orden sobre el ánimo, de

lo duradero sobre lo momentáneo y del trabajo sobre la genialidad. En este punto, cabe recordar que, como menciona Hans Mayer, las *Consideraciones* surgen como “contrapartida espiritual y censura nacionalista alemana al ensayo jacobino de Heinrich Mann sobre Zola”; pero no por ello dejan de ser espiritualmente representativas y “sutilizadora apologética” (Mayer, 1970: 10). El posicionamiento no es casual en el contexto de la derrota en la Primera Guerra Mundial y, desde este punto de vista, contraponiéndola a la figura del “literato de la civilización”, el autor redefine la tarea del escritor –de raigambre romántica, alemán (nacionalista) y burgués–.

Para explicar esta posición, en el escrito de 1918, Mann retoma las contraposiciones ya mencionadas: la de raíz francesa, entre el *bourgeois* y el *citoyen*, y la romántica, entre el burgués como filisteo y el artista. Respecto de esta última, el escritor redefine una antítesis muy diferente: la contraposición entre filisteo y burgués; Mann entiende a este último como un individualista romántico, producto espiritual de una época suprapolítica, o prepolítica; una característica que, a su vez, enfrenta la comprensión de lo burgués en la tradición francesa. Así, a fin de expresar su posición ideológica –ciertamente sinuosa en esta etapa– sobre la cultura alemana burguesa y la posición del artista, Mann relee ambas concepciones de lo burgués en el concepto de la cultura alemana como romántica, nacionalista y apolítica. En este sentido, el artista burgués es aquel que une un modo de vida burgués, la denominada “vocación burguesa” del trabajo, como forma y ordenamiento de la vida, con la más severa labor artística, la “habilidad artesanal” en la creación. Se trata de una habilidad que distingue, ante todo, a los escritores del realismo poético alemán mencionados en *Consideraciones* (Mörike, Keller, Storm) y al propio Mann (Mann, 1978: 122 y ss.).

En la tensión entre lo burgués y lo artístico, y en la misma serie literaria realista, también puede comprenderse

el ensayo igualmente “identificadorio” dedicado a “El viejo Fontane”, que posee el mencionado rasgo autobiográfico; sin embargo, el destinado a Chamisso resulta más complejo en su identificación, en relación con las etapas diferenciadas de la obra de Mann y sus posturas político-literarias. Volkmar Hansen se refiere a las diferentes fases de la obra, de acuerdo con las cuales, la primera fase, denominada la del “artista y burgués” (*Künstler und Bürger*) corresponde a la desarrollada entre los años 1883 y 1914 (Hansen, 1984: 50 y ss.), seguida por una etapa de crisis y nuevo enfoque (1914-1925). Pese a la utilidad de esta diferenciación, resulta cuestionable el corte en el inicio de la Primera Guerra Mundial, en la medida en que encontramos una unidad de perspectiva en los escritos que llegan hasta finales de la guerra.

La condición burguesa como forma ética del artista y la percepción de este como “moralista”, en su vocación de trabajo artesanal, antes que como esteta o bohemio, definen lo alemán y lo burgués (Mann, 1978: 126) que se sostienen como característicos, asimismo, en los ensayos previos a 1918 y, sobre todo, en el que nos ocupa. La sección biográfica de la semblanza de Chamisso, de acuerdo con la caracterización de Mann, habilita a situar al escritor romántico como precursor de la misma serie de artistas burgueses y, significativamente, realistas, ya que, luego de sus diversos viajes como literato y como científico, “el apátrida funda un hogar –se casa, adquiere una vivienda [...]–; con la dignidad y el trabajo, se desarrolla su talento hasta la maestría” (Mann, 1982: 37). Se convierte así en digno representante del “arte burgués”, eso que el propio Mann define hacia 1918 como “una paradoja hecha realidad”; paradoja que, en cualquier caso, constituye una duplicidad ambivalente, a pesar de la legitimidad que posee esta forma espiritual en Alemania (Mann, 1978: 128). Chamisso es un representante de esta figura aún más paradójica, teniendo en cuenta su origen (francés

y de cuna noble) y su itinerario vital.⁴ En realidad, esta lectura de la unidad entre la vida burguesa y la experiencia artística funciona ante todo como estrategia de autojustificación y expresa el problema del autor, la precariedad de su figura y la necesidad de una base en la que fundar la propia praxis vital, como constantes de la obra ensayística de Mann. Teniendo en cuenta esta precariedad, esta otra falta de solidez que, como una sombra, persigue, a la inversa, al artista burgués, Mann fundamenta la existencia de esta figura paradójal en una tradición más antigua y peculiar aún.

La condición burguesa alemana, defendida en las *Consideraciones*, se define como “la ‘burguesidad’ ilustrada, humana y artística” (ibíd.: 126) y se delimita específicamente respecto de su relación con la política. Así, afirma Mann: “el *espíritu alemán* es burgués de un modo especial, la *instrucción* [*Bildung*] alemana es burguesa, la condición alemana es humana, de lo cual se desprende que, a diferencia de la occidental, no es *política*” (ibíd.: 126). Mann realiza una declaración de principios, en este aspecto: “Soy apolítico, nacionalista, pero de orientación apolítica, como el alemán de la cultura burguesa y el del Romanticismo; no democrático” (ibíd.: 134) y asevera, asimismo, controversialmente, que la cultura burguesa ha sido calificada como la primera puramente nacionalista (ibíd.).

La paradoja entre lo meridional y lo septentrional representada en Chamisso en 1912, reverbera aquí en otra contraposición significativa en la perspectiva de Mann en 1918:

4 En tal sentido, la semejanza del escritor francés contradice la condición apolítica del escritor burgués, defendida en 1918, si se tiene en cuenta el vínculo explícito que establece Mann, como proceso de “aburguesamiento”, con la biografía de Chamisso. Así, tal como narra el escritor, las condiciones políticas imperantes y los acontecimientos que definen su biografía determinan los virajes centrales respecto de dicho proceso, desde la Revolución Francesa hasta el reconocimiento social como científico y escritor y, sobre todo, la protección de Federico Guillermo de Prusia (Mann, 1982: 38 y ss.).

la que opone nacionalismo y cosmopolitismo, un movimiento autobiográfico comentado más arriba respecto de la propia vida familiar de Mann (la contraposición entre el literato de la civilización y el auténtico poeta burgués alemán). Desde este enfoque, tanto en el ensayo dedicado al escritor francoalemán, como en las *Consideraciones*, Mann se “apropia” estratégicamente de las tradiciones culturales europeas (cosmopolitismo) en la noción de “ciudadano del mundo” (*Weltbürger*), al resaltar la idea de que, en el fundamento esencial de esta expresión, se encuentra la idea del burgués (alemán), que no es otra cosa que un romántico apolítico (ibíd.).

En este sentido, para György Lukács, el escrito de 1918 expresa una coyuntura de extrema problematicidad ideológica, un “extravío político” de Mann, pero que resulta igualmente representativo de “una fase necesaria en la funesta evolución general de la ideología alemana” (Lukács, 1969: 29). Desde una posición “singular y paradójica”, Mann representa la conciencia de la burguesía alemana acerca de la esencia del burgués; es decir, acerca de su condición burguesa. Por ello, esta búsqueda del burgués se plantea en un doble sentido: la búsqueda de Mann como burgués y su examen (configuración) de eso que se plantea como esencia, y que revela en todos sus estadios, a lo largo de la vida y producción del autor, antes que el hallazgo, el propio proceso de (auto)construcción, antes que el hallazgo acabado, cumplido.

En su evolución posterior hacia el ideario democrático, Mann, citado por Lukács, evalúa retrospectivamente su postura antipolítica y romántica de estos años, empleando una metáfora bélica acorde al momento de producción hacia 1918. Su producción literaria al final de la guerra era un “combate de gran estilo para cubrir la retirada; el último y más tardío de toda una tradición romántica y burguesa alemana [...], ofrecido incluso con la mirada puesta en lo enfermizo y

pecaminoso [...], consagrado ya a la muerte” (Lukács, 1969: 33). En tal sentido, el elogioso escrito de la preguerra sobre el autor romántico puede ser adscripto a la misma lucha defensiva de esa frágil posición del escritor burgués.

La última parte del ensayo dedicado a Chamisso se centra en la polivalente interpretación de la sombra que vertebra el relato romántico en la novela corta: elemento simbólico y paradójicamente, concreto, material e inmaterial, el cuerpo opaco, espacio privado de luz, que brinda fundamento a la identidad, irónico, “sólido”, símbolo de la honra, de la honestidad, efecto óptico, elemento dúplice respecto del cuerpo que acompaña, ambivalente o polivalente en sus interpretaciones. Precisamente por su propia “arquetípica genialidad simbolizadora”, cualidad paradójicamente ligada a su verismo, por su propia tendencia hacia lo irónico y lo grotesco, Mann se convierte en espectador (receptor de ese fenómeno de “óptica doble”)⁵ e intérprete privilegiado de la obra de su doble decimonónico, porque, además, comparte ese saber y esa búsqueda que interpreta en el escritor francoalemán: el saber sobre qué significa “carecer de solidez, de estabilidad humana, de equilibrio burgués” (Mann, 1982: 46). Si, en las *Consideraciones*, el “sentido de solidez” del escritor (Mann) se asienta en su cultura burguesa urbana, en el ensayo sobre Chamisso, la sombra se transforma en el símbolo de la solidez burguesa y de los vínculos humanos, que el escritor romántico logra “a la sombra” (ibíd.) del águila prusiana (bajo la protección del káiser), como científico y poeta reconocido socialmente y, finalmente, en su “idílico” matrimonio.

Esta reconciliación y reencuentro con el yo, luego de la pérdida identitaria, no se producen gratuitamente, sino que solo

5 Mann se refiere a la pérdida de la sombra como ambivalente fenómeno óptico en el ensayo sobre Chamisso (Mann, 1982: 42), pero también hace alusión a una óptica doble del artista burgués, como la facultad de cautivar al espectador refinado y a las masas (Mann, 1978: 129).

son posibles luego de la errancia, de ese obligado recorrer el mundo. La versión infantil y singularmente seria del pacto fáustico en Chamisso, tema sobre el que Mann escribirá su propia versión posteriormente, tiene otro reflejo ensayístico contrapuesto en un autor contemporáneo al romántico (*outsider* él mismo), afín a Chamisso por sus temáticas, como menciona Mann en su ensayo: Heinrich von Kleist.

En “El teatro de marionetas”, Kleist se refiere al episodio bíblico de la pérdida de la gracia por parte del hombre debida al conocimiento. En contraposición al pacto fáustico y sus desastrosas consecuencias para Schlemihl, Kleist se centra en las consecuencias de la ruptura de ese otro “pacto” divino (la orden divina), que también se paga con la expulsión, si no de la sociedad humana, en todo caso sí del paraíso. Si el conocimiento es la causa del pecado en Kleist, para Schlemihl, constituye un consuelo. En los dos casos, el ostracismo y la trashumancia son la condena, pero también son la salvación. Si al paraíso se le ha echado un cerrojo, la humanidad ha de hacer el viaje alrededor del mundo para ver si quizás esté abierto en alguna parte por detrás (Kleist, 1968: 158).

El viaje de Schlemihl, tal como el de Chamisso y el del propio Mann, es el de la autodefinición, estrategia de autojustificación que expresa la precariedad de su figura. La búsqueda del burgués por el burgués (la falta y la imposibilidad de encuentro con aquello que se rastrea), o la “fragilidad interna de la disciplina vital prusiana” frente al impulso anárquico del sentir⁶ (Lukács, 1969: 28), es una búsqueda que reafirma la

6 Norbert Elias analiza el problema de la identidad nacional en el capítulo inicial de *El proceso de civilización* (2009a) y en *Los alemanes* (2009b). En el primero, se dedica específicamente a la sociogénesis de la oposición entre “cultura” y “civilización”, que llega a adquirir un peso particular, sobre todo, en los años “inmediatamente anteriores a 1919” (Elias, 2009a: 87). Desde este punto de vista, como dijimos, Mann desarrolla su perspectiva acerca del literato de la civilización y el escritor burgués, representante de la cultura alemana. *Los alemanes* se centra en las peculiaridades del proceso de constitución del Estado en Alemania y el desarrollo (chauvinista) que condujo al poder

doble inestabilidad o fragilidad de la posición del artista (y del) burgués, interna y externa; aunque quizás, como sostiene Mayer, “este (burgués) llevaba ya mucho tiempo muerto, si es que había existido alguna vez en la realidad y no meramente en la literatura novelística alemana (Mayer, 1970: 10), pero también, y de manera mucho más perdurable aún, como fuerza configuradora, incluso, en la mediación de la semblanza del otro, como “intento de entenderse a sí mismo como representante de circunstancias y tendencias de una época” (ibíd.: 9).

Tal como, en uno de sus ambivalentes sentidos, la sombra perdida de Peter Schlemihl representa la opacidad del ser, y es, simultánea y paradójicamente, su rasgo de humanidad más importante para los otros, el retrato del escritor francés en el reflejo ilumina la identidad velada del alemán que lo escribe; aquel brinda a este una solidez y estabilidad que también parecen atormentarlo desde la carencia. Sin embargo, como afirma Mann en su “Elogio de lo efímero” (1952: 317 y ss.), esta cualidad del ser es la que permite su realización en el tiempo, la que posibilita el acto creador de extraer lo imperecedero de lo efímero. Con esto, el escritor retorna a sí mismo al final del ensayo y se deja ver, a trasluz, en la anteúltima línea de la semblanza (del otro y de sí): “uno sucumbe manteniendo su propia peculiaridad interesante o se hace maestro” (Mann, 1982: 47). La ironía final del ensayista

al Nazismo; peculiaridades vinculadas a la noción de “identidad” como constructo sociocultural (y autoimposición). Desde este punto de vista, la gradación entre formalidad e informalidad, y su vínculo con el prusianismo, analizados por Elías, constituyen dos de las cuestiones que atañen a la fragilidad interna de la disciplina vital prusiana (en términos lukácsianos), que Mann tematiza en sus obras del período (*Tonio Kröger*, *Muerte en Venecia*). Esta fragilidad se enlaza con la frágil posición (la precariedad o el peligroso equilibrio de ambos términos, en el que se sitúa socialmente) el artista burgués y su necesidad de autojustificación, analizadas en el presente artículo. Lukács profundiza su perspectiva acerca del mismo proceso de ascenso del nacionalsocialismo, en relación con las raíces históricas del concepto de prusianismo, en “Sobre el prusianismo”, considerando una serie literaria que permite ver dicho proceso: Kleist, Fontane y Mann (Lukács, [1948] 2019).

centellea en esta última y paradójica encrucijada, junto con la imposibilidad de saber cuál de las dos opciones fue la elegida por Mann, si es que ambas no se sustentan mutuamente, de manera finalmente dialéctica.

Bibliografía

- Detering, H. (2009). Der "Literat". Inszenierung stigmatisierter Autorschaft im Frühwerk Thomas Manns. Ansel, M. et al. (eds.), *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, pp. 191-206. De Gruyter.
- Elias, N. (2009a). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (trad. R. García Cotarelo). Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (2009b). *Los alemanes* (trad. L. Felipe Segura y A. Scherp). Nueva Trilce.
- Hamann, Ch. (2015). Chamisso (1911). Blödorn, A. y Marx, F. (eds.), *Thomas Mann Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*, pp. 186-187. J. B. Metzler.
- Hansen, V. (1984). *Thomas Mann*. J. B. Metzler.
- Kurzke, H. (2010). *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*. Beck.
- Langer, D. (2009). *Erläuterungen und Dokumente Thomas Mann "Der Zauberberg"*. Reclam.
- Lukács, G. (1948). Über Preußentum. *Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*, pp. 68-94. Aufbau.
- Lukács, G. (1967). Auf der Suche nach dem Bürger. *Faust und Faustus*, pp. 214-238. Rowohlt.
- Lukács, G. (1969). A la búsqueda del burgués. *Thomas Mann* (trad. J. Muñoz), pp. 13-52. Grijalbo.
- Lukács, G. (2019). Sobre el prusianismo (trad. M. Ferrari). *Inter Litteras*, pp. 148-172. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mann, Th. (1918). *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Fischer.
- Mann, Th. (1960a). Chamisso. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Reden und Aufsätze*, vol. IX, pp. 35-57. Fischer.
- Mann, Th. (1960b). Der alte Fontane. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Reden und Aufsätze*, vol. IX, pp. 9-34. Fischer.
- Mann, Th. (1960c). Der Künstler und der Literat. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Reden und Aufsätze*. Tomo X, pp. 62-69. Fischer.

- Mann, Th. (1975). *El artista y la sociedad* (trad. M. J. Sobejano). Guadarrama.
- Mann, Th. (1978). *Consideraciones de un apolítico* (trad. F. Mames). Grijalbo.
- Mann, Th. (1982). Introducción. Chamisso, A. von, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (trad. F. Formosa), pp. 33-47. Hyspamerica-Anaya.
- Mayer, H. (1970). *La literatura alemana desde Thomas Mann* (trad. María Pilar Lorenzo). Alianza.
- Stoupy, J. (1999). Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, dass man sie erkenne. Zu Thomas Manns Essay über Adelbert von Chamisso, pp. 99-112. *TMJb*.

El paseo como forma del ensayo: Zech, Benjamin y Kracauer

Tomás Sufotinsky

A fines de 1933, el escritor alemán Paul Zech llegaba como exiliado a Buenos Aires, donde viviría y escribiría hasta el día de su muerte en 1946, inscribiéndose así en la no breve lista de autores alemanes que por motivos políticos debieron huir de una Alemania en la que Hitler acababa de ser nombrado canciller. Dos particularidades podrían mencionarse en un principio sobre este momento de la obra de Zech: por un lado, lo curioso del destino elegido por el autor (se sabe que llegó a Argentina sin mucha premeditación, luego de haber pasado unas semanas encarcelado en Spandau, por invitación de un hermano que ya residía en Buenos Aires), que puede compararse tan solo con el caso de Stefan Zweig en Brasil, considerando que la gran mayoría de los autores germanoparlantes de mayor renombre eligieron como destino Estados Unidos y los países neutrales de Europa. Por otro lado, en vista de varios de sus textos en los que se ocupa de Buenos Aires y del nuevo medio en que se encuentra inmerso, resulta productiva –creemos– la aproximación de esta arista de su obra argentina a los ensayos sobre ciudades escritos casi simultáneamente por otros dos autores que asimismo debieron huir de Alemania: Walter Benjamin y

Siegfried Kracauer. Más precisamente a los ensayos escritos por el primero de ellos desde –principalmente– Ibiza en sus últimos años de vida, sobre Berlín (la *Crónica de Berlín* y los ensayos de *Infancia en Berlín hacia 1900*), y los artículos escritos por el segundo para la *Frankfurter Zeitung* entre 1925 y 1932, agrupados luego en *Calles de Berlín y de otras ciudades*. Lo productivo de este acercamiento podría residir en un doble provecho: la inclusión de un autor que, luego de su exilio, quedó prácticamente relegado no solo del medio de la literatura alemana, sino aun de los estudios de la literatura alemana, a un horizonte teórico que ha de ser más que productivo para su estudio; y, por otro lado, la contribución que la obra de Zech en Buenos Aires pueda hacer a la tradición de los ensayos sobre ciudades –para los que Benjamin y Kracauer resultan fundamentales– al aportar un punto de vista insertado en un medio distinto, esto es, en un país sudamericano con condiciones sociales y económicas muy divergentes a las de Berlín, París y las otras ciudades sobre las que estos últimos dos autores escribieron.

De la vasta obra argentina de Zech, nos resulta aquí de particular interés el ensayo “Buenos Aires”, publicado en 1935 en la revista *Die Sammlung*,¹ además de por las correspondencias antes expresadas, por su cercanía histórica a los ensayos de Benjamin y Kracauer, como también por su coincidencia genérica. Lo que nos resulta interesante es el hecho de que los tres autores recurran a un género en común, el ensayo, y que lo configuren de una manera particular que lo acerca al ámbito de la crónica. Al leerlos tenemos la sensación de que las ideas y reflexiones que los autores van hilando parecen confundirse con la narración de los pasos con que recorren las ciudades, sobre las que estas ideas y reflexiones se explayan.

1 Publicación mensual de temática de exilio publicada en Ámsterdam entre 1933 y 1935 por Klaus Mann.

La forma de estos ensayos es la forma del *tanteo* con que los autores –sea aún tan solo como viajeros o ya como exiliados– recorren las ciudades, en la realidad o en el recuerdo, sin un rumbo fijo ni la idea de abarcar sistemáticamente el mapa en su totalidad. La forma de estos ensayos parece estar determinada, o dictada por la forma en que el exiliado anda a tientas buscando reconocer el medio en el que se encuentra.

Adorno plantea que:

[...] la palabra *ensayo*, en que se unen la utopía del pensamiento –dar en el blanco– con la conciencia de la propia falibilidad y provisionalidad, da una información acerca de la forma en cuestión, que es tanto más de tener en cuenta cuanto que no lo hace programáticamente, sino como caracterización de *la intención tanteadora*.² [...] Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes. (Adorno, 1962: 27-28)

Este planteo de Adorno nos resulta capital para pensar en los ensayos de ciudades de Zech, Benjamin y Kracauer. Mientras *ensayo*, para una orquesta, por ejemplo, consiste en seguir un plan para interpretar una pieza musical lo más perfecta y acabadamente posible, mientras un ensayo “a prueba y error” en las ciencias exactas implica, desde un principio, la obtención de la totalidad de una certeza incuestionable, *este* ensayo pone por encima de la totalidad y el acabamiento, la “falibilidad y provisionalidad”. Procede por la observación de un pequeño fenómeno que constituye apenas un fragmento de la totalidad para presentarlo y que la reflexión

² Las cursivas son nuestras.

sobre él haga aflorar ulteriormente –“haga brillar”, dirá Adorno– una totalidad eventual, para después pasar a otro fragmento, con la actitud tanteadora y antojadiza con que el paseante toma un pasaje en particular en vez de una avenida principal.

La fragmentariedad de la forma del ensayo, de acuerdo con Adorno, recuerda al Romanticismo, a la “concepción romántica del fragmento, como formación incompleta que procede al infinito a través de su autorreflexión” (ibid.: 27). Esta idea es de suma importancia tanto para los ensayos que nos competen como para la estética marxista en general: lo fragmentario como exponente de lo total, y “que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma esté presente” (ibid.: 28). Que lo fragmentario y, a primera vista, superficial sea la arena en la que lo esencial y subyacente de la sociedad se debate. Benjamin, por su parte, se refiere, en *El libro de los pasajes*, al montaje de los *harapos* o de los *desechos* de la historia:

Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario – Desechos de la historia. (Benjamin, 2005: 463)

El ensayo de Zech está dividido en tres partes: la primera de ellas está signada por el desasosiego y la incertidumbre ante la inminencia del exilio y por las ideas previas idílicas que el autor tiene sobre la Argentina:

[...] a un par de jornadas de aquí uno ya puede establecerse junto a la fuente primitiva de todo lo que nutre, de todo lo que fluye y lo que crece. Donde la tierra *aún tiene* muchísimo espacio para todo excedente de seres humanos y *de la obra de sus manos productoras*.³ (Zech, 1997: 20)

Es el lugar en el que todavía está todo por hacerse y desde donde los granos, los animales y la materia prima parten:

Hacia un mundo que hace mucho que *ya no tiene* ese viento, ese bosque, esos campos de pastoreo y *las fuerzas extraídas de ese paisaje nutritivo*. Y que por eso debe desmoronarse, sobre sí mismo, bajo las manifestaciones críticas de una confusión desorientada.⁴ (ibíd.: 21)

Desde el comienzo se figura un mundo fragmentado, donde lo que hasta ahora era considerado como su centro está ya sumido en su decadencia y en el que es un lugar nuevo y periférico el que debe ser ahora la punta de flecha de su productividad. Zech, no sin una cuota de esperanza, identifica un pasaje histórico-geográfico de un lugar marcado por un “ya no tiene” a otro que “aún tiene”. Se trata de un quiebre histórico que lo expulsa de su tierra y en el que él debe encontrarse en un lugar absolutamente nuevo y desconocido:

Así se erigía, en estas consideraciones previas, la ciudad ante él, ante el hombre que solo era uno entre muchos semejantes cuando un día se le quitó no solo el sentimiento de terruño y la patria, sino además el suelo que lo nutría y la libertad personal en todas sus manifestaciones. (ibíd.: 21)

3 Las cursivas son nuestras.

4 Las cursivas son nuestras.

Este sentimiento con que describe Zech la inminencia de su exilio resulta comparable a la posición melancólica del objeto de la alegoría, de la manera en que la entiende Benjamin: se trata del objeto extraído de su contexto que, como un fragmento de algo, no alcanza a reclamar un sentido para sí mismo y se encuentra extrañado, sumido en un sentimiento de catástrofe (“Las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas” [Benjamin, 2012a: 219]). Un objeto que quiere encontrar un nuevo lugar en el reordenamiento de los arabescos “del caleidoscopio en la mano del niño que, con cada giro, derrumba todo lo ordenado haciendo un nuevo orden” (Benjamin, 2012b: 249). Pero la naturaleza fragmentaria y tanteadora del ensayo, planteada de acuerdo con los términos de Adorno, en la que cada uno de esos fragmentos hace brillar en sí la totalidad en una instancia ulterior, ensalza ese fragmento “exiliado de su contexto” y lo valoriza, en cuanto fragmento, en desmedro del supuesto nuevo orden que quisiera encontrar, pues “[l]os conceptos de los dominantes han sido siempre el espejo gracias al que surgió la imagen de un ‘orden’. Hay que romper el caleidoscopio” (Benjamin, 2012b: 249). En este sentido, de acuerdo con Adorno, el ensayo es, como contrapartida del método científico y su fundamentación filosófica, “crítica al sistema [pues] no obedece a la regla del juego de la ciencia y de la teoría organizadas según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas” (Adorno, 1962: 19).

Con este andamiaje conceptual podríamos empezar a comprender el significado del exilio para Zech. Se trata de aquella ruina de algo que ya dejó de ser y que no puede ubicarse en un nuevo orden. El exiliado debe existir en un nuevo mundo fragmentado, como una ruina del mundo al que perteneció, a la vez que como fragmento que hace brillar la esencia fragmentaria de este nuevo mundo.

Ya los ensayos de Benjamin de *Infancia en Berlín hacia 1900* están fuertemente marcados por el exilio. No se trata tan solo de un exilio motivado por la nazificación de Alemania y la distancia hacia una patria ya imposible, sino que estos ensayos están contruidos a partir del recuerdo, un alejamiento de sí mismo. Un recuerdo que emerge en un momento en el que el destierro no es ya tan solo de la infancia y del niño que se fue, sino también de un mundo que está en camino de dejarse (ante la conocida premeditación de su propia muerte). Como señala Jorge Monteleone, en la escritura de estos ensayos Benjamin rompe su regla de no escribir en primera persona:

La subjetivación del recuerdo imanta las prosas, pero a la vez las distancia como si fueran de otro, un doble remoto del hombre que escribe, aquel niño nacido en el seno de una familia judía de la burguesía acomodada de Berlín en cuyo futuro estaría, escribiéndolo, ese mismo hombre que será él mismo: Walter Benjamin. (Monteleone, 2014: 9)

Se trata de un destierro que carga la pesada capa melancólica del sentimiento de catástrofe: un exilio de sí mismo, del niño que fue, y la perspectiva de un exilio absoluto de un mundo que parece expulsarlo constantemente. Este yo de Benjamin parece ser la manifestación de la experiencia fragmentada, “un yo escindido, no solo entre el tiempo pasado y el presente, sino entre el presente de la ensoñación y el tiempo histórico que lo atraviesa en su fragilidad humana, en su incesante desgarramiento” (ibíd.: 17). Una vez más, es en el ensayo que esta escisión adquiere su cauce más propicio para reflejar la forma del mundo fragmentado, pues “la mera experiencia individual [en el ensayo], con la que la conciencia arranca y empieza como con lo que más próximo

le es, está ya mediada por la experiencia comprensiva de la humanidad histórica” (Adorno, 1962: 20).

Cuando Benjamin recuerda las galerías de las casas de su infancia (en el ensayo “Galerías” de *Infancia en Berlín...*) se cristaliza esta melancolía de la que es presa el exiliado:

Desde mi infancia, las galerías se han modificado menos que los otros espacios. No solo por eso las siento cercanas. Más bien es por el consuelo que significa su carácter inhabitable para aquel que no logra ya habitar en ningún sitio. En ellas la morada del berlinés tiene su frontera. Berlín, el Dios mismo de la ciudad, empieza en ellas. Bajo su protección, el lugar y el tiempo se encuentran para sí y mutuamente [...] Pero el niño, que alguna vez fue parte de esta alianza, se queda en su galería, cercado por este grupo, como en un mausoleo destinado hace mucho tiempo para él. (2014: 138)

Ese “consuelo que significa su carácter inhabitable para *aquel que no logra ya habitar en ningún sitio*” (nos recuerda a Zech cuando “se le quitó no solo el sentimiento de terruño y la patria”) parece resumir la idea acerca de la existencia fragmentaria del exiliado: a la vez que ruina de un mundo que ya no es, fragmento en que brilla el nuevo mundo fragmentario. Y son esas galerías el lugar en el que el Dios de Berlín, inaccesible, habita. En una ciudad, como dirá Kracauer, ya sin vínculo con la historia, las galerías son la frontera de los antiguos salones donde ella duerme.

En *Calles de Berlín y de otras ciudades*, Kracauer establece una diferenciación entre Berlín y París fundada en su vínculo o falta de vínculo con la historia. Así como para Benjamin la ruptura con la historia se ve reflejada en la imposibilidad del acceso a ella, acceso franqueado por las galerías que dejan

afuera al berlinés de los antiguos salones que la preservan, y la forma de sus ensayos sobre Berlín reside en la melancolía de andar por sus calles en los recuerdos infantiles; de igual manera identifica Kracauer un desligamiento de esta ciudad con la historia. En el ensayo “Calle sin recuerdo” se percibe desde el inicio el tono melancólico de esta falta de apoyo o fundamento (*Grund*) de la ciudad en la historia: “Mientras que algunas calles parecen estar hechas para la eternidad, la actual Kurfürstendamm es la encarnación del fluir vacío del tiempo, en el que no hay nada capaz de perdurar” (Kracauer, 2018: 20). Fragmento de la Berlín moderna, la Kurfürstendamm está signada por el movimiento constante e improvisado:

Su carencia de raíces se ha convertido en el modelo mismo de todas estas tiendas. Muchas de ellas ni siquiera se esfuerzan ya en crear la apariencia de un negocio bien asentado, y de entrada despiertan la impresión de ser algo improvisado. [...] Pero no son más que la vanguardia volante de un ejército de negocios que está siempre dispuesto a avanzar para unirse a ella. A los negocios que cierran les siguen otros que son como los que han desaparecido. A veces el embrujo renuncia a su mascarada y desvela, a la vez, tanto su rostro real como su caducidad. (Kracauer, 2018: 22-23)

Un movimiento continuo e improvisado, *al tanteo*, caracteriza a esta calle de tiendas “sin raíces”. Un movimiento improvisado que no carece, sin embargo, de cierta orquestación, la de un baile de máscaras, bajo las cuales emerge el signo de la caducidad. Plantea Vedda que se trata de “un arreglo de cuentas con las condiciones de la vida moderna, basado en el principio según el cual el espacio para la propia acción y reflexión son las condiciones históricas vigentes y

sus perspectivas de futuro immanentes” y agrega que:

los atributos de las ciudades sin recuerdo, entre las cuales se destaca Berlín en primera línea [...] [son] forma originaria de la sociabilidad urbana moderna: una estructura saturada de contradicciones y atravesada por la violencia, pero que a la vez encierra las únicas posibilidades utópicas susceptibles de realización en el presente en el que escribe Kracauer. (Vedda, 2019: 16)

Es decir que no se reduce a un mero posicionamiento melancólico con respecto al pasado, sino que señala a la vez, a través de un fragmento, las condiciones del presente. En este sentido, nuevamente podemos proponer que la forma del ensayo, en Kracauer, va siguiendo la forma del tanteo de las reflexiones que “surgen” en la medida en que sus pasos lo llevan improvisadamente por las calles-fragmento que albergan la improvisación como forma del presente. El pasado parece figurar en el ensayo apenas como un sueño, como una imagen vista por la ventana de un grupo de personas, semejantes a marionetas, bailando en un salón que es “un mundo interior desvanecido que sus habitantes han abandonado hace ya mucho” (Kracauer, 2018: 23).

De la referencia a la experiencia –en términos de los planteos de Adorno a los que nos hemos referido–, experiencia que acerca a estos ensayos –genéricamente– a la crónica, esto es, de la experiencia de la ciudad, abrevan, a la vez que toman forma, estos ensayos. Y es que en la narración del paseo surge, de entre los intersticios de los fragmentos y como un brillo fugaz, la reflexión sobre la totalidad: “El cambio permanente suprime el recuerdo” (Kracauer, 2018: 23). El café que había reemplazado a la casa de té –en cuya búsqueda

se había ido a la Kurfürstendamm en primera instancia– y cuyo local se encuentra ahora vacío demuestran la fugacidad del presente, de su “transformación sin historia”: “Lo que fue desaparece para siempre, y lo que en estos momentos prevalece toma posesión del ahora al cien por cien” (ibíd.: 24). Apenas los huecos de las escaleras, marmóreos, contienen recuerdos (resultan comparables a los salones escondidos por las galerías de Benjamin). Pero lo conservado en esos huecos de escaleras se trata, sin embargo, de recuerdos “de las clases dirigentes de antes de la guerra” (ibíd.: 25); los lugares de la ciudad dejados a la improvisación son los lugares donde se juegan las relaciones del presente entre los hombres y los productos. De esta manera, así como en las calles comerciales y bulevares (que “se parecen cada vez más entre sí”; ibíd.: 19) la fetichización de la mercancía genera una “relación propia de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas” (Vedda, 2019: 17), es en las ferias caóticas que dan a luz los *faubourgs* parisinos donde se dan las relaciones propiamente humanas del presente.

En el ensayo “Recuerdo de una calle parisina”, Kracauer recorre una París que, a diferencia de Berlín, no está desvinculada de la historia. Se trata de una ciudad en la que el presente “siempre está iluminado por un destello del pasado” (Kracauer, 2018: 14). En ella, el deambular del ensayista procede como en un sueño en el que...

va andando, como si aún estuviese en el suelo, por los muros verticales arriba, hacia los tejados y más allá, internándose cada vez más en el bosque de chimeneas. Por esas rutas vagaba, y seguro que despertaba en cada transeúnte la impresión de ir errando sin tener una meta. [...] Yo creía tener una meta, pero para mi desgracia la había olvidado. Me sentía como quien

busca en su memoria una palabra que le quema en la punta de la lengua y no encuentra. (ibíd.: 8)

Se trata de un proceder “como de sonámbulo”, en el que las calles se van tomando con la misma arbitrariedad con la que el hilo de los pensamientos tantea la ciudad que recorre, con una meta en suspenso, en definitiva inconseguible, pues no se trata de darle totalidad o acabamiento al paseo, sino de que la ciudad emerja en el tanteo de las calles. En este tanteo de las calles la ciudad, reflexionada en el paseo, brilla en las asociaciones en que se unen sus desechos: edificios de departamentos de alquiler semivacíos con figuras sombrías que miran desde las ventanas, niños que salen de la escuela e “iluminan” un pasaje oscuro, un joven ominosamente sentado en medio de una habitación con la cabeza apoyada en las manos. Todas estas imágenes aparecen en “Recuerdo de una calle parisina” constelándose como si sucedieran en sueños, o como una secuencia cinematográfica que fuera proyectada sobre el “muro ciego y blanco del teatro” (ibíd.: 13) al fondo de la calle. “Mientras uno aún vaga por las vivas y transitadas calles, estas ya se han alejado, como recuerdos en los que la realidad se mezcla con los distintos tipos de sueño que se tiene de ella, unos recuerdos en los que se dan cita desechos y constelaciones” (ibíd.: 14).

En la visión romantizada de la Argentina con la que Zech comienza el ensayo “Buenos Aires” existe, como comentamos más arriba, una imagen del sistema productivo mundial y de la división internacional del trabajo de comienzos de siglo que reflejan una incipiente globalización y una visión desencantada y decadente de la crisis de una Europa que sucumbe ante el fascismo. Frente a esta Europa, la imagen de Buenos Aires se le figura en un principio casi como una tierra helénica y prácticamente virgen, como un lugar en el que todo lo que viene causando lo que Zech siente como un

fin del mundo no ha tenido lugar y en donde se va a jugar el futuro, un lugar:

Donde a los que ingresan por casualidad, a los que aún no se han asimilado, de ningún modo se les pregunta [.....]: “¿De dónde vienes? ¿Quién eres?”; pero donde se pretende saber con toda claridad: “¿A dónde vas? ¿Qué sabes hacer?” [...] Una ciudad donde con seguridad todavía no existe mucho de lo que en Europa ya superamos hace tiempo. Pero donde puede decidirse tarde o temprano lo último y tal vez determinante, lo definitivo para el mundo. (Zech, 1997: 20)

Entre la melancolía con la que Benjamin recorre una Berlín tan solo del recuerdo, cuyo vínculo con el presente solo se da en los mismos términos en que el recuerdo se asemeja al objeto del coleccionista para el que el presente, en el que extrae el objeto de la caja o en el que mira la mariposa ensartada en el alfiler (en “Caza de mariposas”), existe apenas como un futuro del pasado (Monteleone, 2014). Entre esta Berlín imposible salvo en el recuerdo de Benjamin y la Berlín-puro-presente-fugaz-sin-vínculo con el pasado de Kracauer, en la que se da un ajuste de cuentas con las condiciones de la Modernidad,⁵ aparece la Buenos Aires de Zech. Una Buenos Aires que contempla la figuración de un futuro histórico; la primera, pareciera ser, en esta tríada, así como también la *emergencia* (en ambos sentidos de la palabra) del presente, tanto como alternativa que emerge ante la Europa fascista como la necesidad urgente del exilio del autor. Ese optimismo con el que Zech se prefigura su exilio se va a relativizar, sin embargo, a lo largo de su experiencia de la ciudad

⁵ Es necesario considerar, ante esta apreciación no del todo pesimista de Berlín, que los ensayos de Kracauer datan de los años previos a la *Gleichschaltung* y el comienzo del III Reich.

en el desarrollo del ensayo.

Nuevamente, el punto de vista autobiográfico del ensayo, la referencia a la experiencia particular, vehiculiza la presencia de la humanidad histórica. Es en esa relación del todo que brilla en el fragmento que la forma de la narración de la experiencia se identifica con la forma del ensayo, como unión de “la utopía del pensamiento” y “la conciencia de la propia falibilidad y provisionalidad”.

En la segunda parte del ensayo se ingresa a un diálogo con la ciudad que lo lleva a revisar las ilusiones previas sobre esta; aquí la escritura se “vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión”. Los preconceptos con respecto al vínculo de Buenos Aires con el pasado (al que nos referimos como “helénico”) se relativizan: “estas calles tienen nombres que permiten reconstruir toda la historia del territorio, las multiplicidades de los paisajes y las relaciones culturales con los países europeos” (Zech, 1997: 22). Sin embargo, la relación con su pasado vernáculo tiene características, según su percepción, tan solo míticas:

A veces esos nombres de calles apenas si se pueden descifrar: Pumacahua, Talcahuano, Yapeyú; nombres indígenas, palabras que ya no tienen significado en la lengua viva cotidiana, pero que representan el sentido conmemorativo de algo sucedido hace mucho. (ibíd.: 22)

El ensayo no escapa a la contradicción, por el contrario, la adopta con la misma naturalidad con la que se retoma una calle que antes se evitó en el camino hacia un lugar. Las contradicciones mismas o, tal vez, las contrariedades en que incurre el ensayo con respecto a sí mismo reflejan las contrariedades que la ciudad evidencia en sus calles y que

comienzan a dar forma a la complejidad y especificidad de América Latina:

Y así como en todas las partes del territorio sudamericano las calles son solo el letrero de las fuerzas en actividad, oscilando inquietas por las gradaciones de la tensión económica y los estratos sociales, y también el indicador vibrante de aquello que uno quisiera parecer pero que aún no ha llegado a ser realmente, a menudo muy bien encaminado hacia allí, pero constantemente separado por la irrupción inesperada de malas coyunturas y devaluación monetaria, revoluciones e intranquilidad en las provincias, así también aquí, en el amontonamiento de casas de una planta, de construcción moro-hispana, a menudo muy primitivas y semiarruinadas, junto a rascacielos de 38 pisos, obras en construcción baldías durante años y ruinas de un inquilinato demolido, alineados en una sola calle como la configuración viva de la apariencia: rica y pobre, proletaria y ultracapitalista, archiconservadora y aventurera al borde de la especulación más osada. (ibíd.: 22)

La especificidad de Buenos Aires adquiere en la visión de Zech la espectacularidad de la vertiginosa proliferación de imágenes que reflejan sus contradicciones. Podríamos pensar que se trata de una singularidad que resulta novedosa para la visión europea; esta singularidad consiste en la coexistencia en el espacio urbano de lo que en Berlín o en París –tal como las vemos a través de los paseos de Benjamin y de Kracauer– aparece como separado en centro y suburbio (*faubourg*) o en avenida y callecitas o pasajes menores: “El edificio del Congreso, labrado en mármol, inspirado en Washington, con una fuente gigantesca

adelante; y por detrás todavía está sin revocar este representativo edificio, desde hace quince años; se asemeja bastante a un cobertizo pringoso para cueros de vacas” (Zech, 1997: 23). Es notable que la intensidad de sus “impresiones callejeras” retrotrae su prosa hacia un estilo que recuerda los poemas industriales y portuarios de su período obrero-expresionista:

[...] el olor del mar, el murmullo en el viento y las poderosas masas de agua en el semicírculo del horizonte. Con barcos que entran y vuelven a partir. Con el chirrido de las cadenas de las anclas y de las grúas correderas. Con un muelle negro por el hormiguero humano. Gente que espera: algo, a alguien. Estibadores con bultos cargados al hombro [...] rostros de marfil, oliva y ébano. Inmigrantes con todos sus trastos, charlatanes y timadores [...] Griterío ensordecedor de los vendedores de diarios, niños: andrajosos, sucios, la negra gorra de plato llevada con descaro sobre la oreja y el eterno cigarrillo entre los dientes. Ejércitos de lustrabotas, tranvías, taxis, *colectivos* y un niño perdido, el mismo que llora siempre y en todas partes. (ibíd.: 23-24)

Podríamos imaginarnos sus pasos acelerándose al recorrer las calles del puerto y tomar rápida nota de una constitución demográfica marcada por la inmigración (será este un tema recurrente en su obra argentina).

La yuxtaposición de imágenes proliferantes, que recuerdan también a la *Simultantechnik* o *Reihungsstil* (técnica de simultaneidad o estilo de hilación), recurso ampliamente explotado en la lírica durante el período expresionista (no solo por Zech, sino por toda aquella generación de poetas) es comparable a aquello que Adorno llama *parataxis*, un

encadenamiento de elementos que se ve motivado (puesto en movimiento) por el objeto mismo que se piensa. Así, la proliferación de las imágenes que son captadas por la visión de Zech en su recorrido por la ciudad van circundando “de modo concéntrico, no acercándose en forma directa en busca de apresar su objeto” (Méndez, 2020): la ciudad que dispara la proliferación en el ensayo. Las imágenes puestas en el paseo en movimiento, al tanteo, es decir, sin un orden establecido por necesidad, *montaje*an la ciudad en el ensayo. Esto se da de análoga manera al modo en que se presentan las imágenes del *Kaiserpanorama* (en “Panorama imperial”) que recuerda Benjamin (“Uno de los grandes encantos de las imágenes de viaje que se encontraba uno en el panorama imperial era que daba lo mismo con cuál de ellas se empezaba la ronda”; 2014: 139), o al modo en que se dan las imágenes casi oníricas, como proyectadas en el paredón trasero del teatro de “Recuerdo de una calle parisina” de Kracauer.

En estas imágenes de la Buenos Aires recorrida o, podríamos decir, *ensayada* por Zech, proliferan los lugares dejados a la improvisación, donde se juegan las relaciones del presente en un espacio y momento particulares, con sus especificidades que lo diferencian de la Europa en decadencia recorrida por Benjamin y Kracauer. Los fragmentos que componen la forma del ensayo reflejan una constitución demográfica de la ciudad caracterizada por la inmigración europea, la incipiente complejidad entre el capitalismo central y el periférico y del proceso de globalización, y la imposibilidad que esta conlleva de escapar al terror del que se huye:

Y una vez más es necesario concluir una consideración que tenía que ver con asuntos totalmente distintos del mundo en torno a la esvástica, constatando que, incluso separados por el océano, cerca de la

selva, bajo un sol tropical abrasador, en una ciudad donde los últimos vástagos indígenas se mezclan con las razas blancas de Europa, uno no puede librarse de ese escalofriante lastre. (Zech, 1997: 31)

Bibliografía

- Adorno, Th. (1962). *Notas de literatura* (trad. M. Sacristán). Ariel.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. (trad. I. H. Baquero, L. F. Castañeda y F. Guerrero). Akal.
- Benjamin, W. (2012a). *Origen del 'Trauerspiel' alemán* (Introd. M. Vedda, trad. C. Pivetta). Gorla.
- Benjamin, W. (2012b). *El París de Baudelaire* (trad. M. Dimópulos). Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2014). *Infancia en Berlín hacia 1900 (Incluye: Crónica de Berlín)* (trad. A. Magnus y G. Mársico). El cuenco de plata.
- Kracauer, S. (2018). *Calles de Berlín y de otras ciudades* (trad. M. Laguillo). Errata naturae.
- Méndez, A. (2020). Sobre el estilo. Adorno y la crítica del lenguaje. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*. En línea: <<https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=2182>> (Consulta: 7-04-2020).
- Monteleone, J. (2014). La infancia en la ciudad de la memoria (Prólogo). Benjamin, W., *Infancia en Berlín hacia 1900 (Incluye: Crónica de Berlín)*, pp. 5-41. Eterna Cadencia.
- Vedda, M. (2019). Alegorías de la improvisación. A propósito de los cuadros de ciudades en *Calles en Berlín y en otros lugares*, de Siegfried Kracauer. *Proyecto Historia*, vol. 65, pp. 10-28.
- Zech, P. (1997). *La Argentina de un poeta alemán en el exilio 1933-1946* (ed. R. Rohland de Langbehn, trad. AA. VV.). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Lukács sobre Thomas Mann en las décadas de 1940 y 1950: el crítico y su autor

Guadalupe Marando

En este trabajo indagaremos una serie de ensayos de Lukács sobre Thomas Mann elaborados en las décadas de 1940 y 1950. Intentaremos mostrar cómo la ocupación sistemática con la obra de Mann le permite a Lukács no solo poner a prueba, sino también esclarecer y ajustar algunas de sus categorías estéticas, y cómo las sucesivas figuras de autor que Lukács hace surgir de las grandes novelas mannianas revierten sobre la figura del crítico, que, en su atención respetuosa del objeto, cambia con él.

1. Los grandes ensayos de la década de 1940

En esta sección nos detendremos en los ensayos “A la búsqueda del burgués” y “La tragedia del arte moderno”, redactados entre 1945 y 1948, haciendo foco en dos problemas estéticos que, como veremos, la ocupación con la obra de Thomas Mann contribuye a precisar; nos referimos al principio del carácter no utópico del arte realista y a la plasmación del tiempo. Se trata de cuestiones que atraviesan la reflexión lukácsiana desde *Teoría de la novela* hasta la *Estética*

de 1963, y que aquí adquieren un sentido y una concreción particulares.

La tesis principal de “A la búsqueda del burgués”, según la cual Thomas Mann capta en sus relatos la conciencia burguesa tal como se había desplegado hasta entonces en Alemania sin agregar nada que no estuviera en la realidad, es, en efecto, un correlato de la constatación del carácter no utópico de su narrativa. De allí que la obra manniana se interprete como una sucesión de respuestas parciales e insatisfactorias a la pregunta por quién es el verdadero burgués alemán o, más precisamente, como una exploración de las soluciones parciales e insatisfactorias que la realidad alemana ha dado a este interrogante.

En *Buddenbrooks*, Mann explora las diversas encarnaciones de la burguesía no solo en el contraste entre la familia patricia y los nuevos burgueses (los Hagenström), sino también en la contraposición entre Christian Buddenbrook, que se abandona a la “anarquía de sentimientos” y a la decadencia, y su hermano Thomas, que lucha contra ellas imponiéndose un comportamiento, una actitud, una postura (*Haltung*) a los que se adhiere consciente de su artificio. La pregunta por el verdadero burgués permanece abierta y es retomada en *Tonio Kröger*, que añade a la galería el tipo del “burgués extraviado”, y en *La muerte en Venecia*, que muestra que la ética de la “postura”, solución adoptada por los intelectuales que no estaban dispuestos a seguir el camino de los Hagenström, tampoco es una verdadera solución. Se trata, en efecto, de una “prusianización” de la conducta, de un férreo autodisciplinamiento que culmina en la liberación trágica de los instintos reprimidos y que anticipa el camino que seguirá buena parte de la burguesía alemana desde la época imperialista hasta el fascismo.

Con el final de la Primera Guerra Mundial y la opción por la democracia, Mann se dispone, según Lukács, a rastrear el

principio democrático en el alma del burgués. Tal es el programa de *La montaña mágica*, sintetizado como la configuración de un duelo por conquistar el alma de Hans Castorp entre Naphta, el representante de las tinieblas, el discípulo judío de los jesuitas, el propagador de un sistema que anticipa el fascismo, y Settembrini, el humanista que encarna el principio luminoso, la razón y la salud (Lukács, 1969: 38-39). El fracaso de Settembrini ante la demagogia anticapitalista de Naphta es comparado con el fracaso de la resistencia pasiva del “señor de Roma” ante la hipnosis del embaucador en “Mario y el mago”: ambos carecen de armas intelectuales suficientes para oponerse a la seducción del irracionalismo. Subrayemos que, según Lukács, la debilidad de Settembrini pasa por su defensa del progreso sin autocritica y sin reservas; su visión resulta, pues, tan poco dialéctica –tan poco marxista– como la de su adversario, heraldo de la reacción. Pero es precisamente esa perspectiva dialéctica y marxista la que *faltó* entre la burguesía alemana que soportó pasivamente el fascismo, y que Mann, por ser “espejo del mundo”, no podía configurar.

En contraposición con estas figuras, el Goethe de *Lotte en Weimar* representa para Lukács “la máxima corporeización que hayan alcanzado nunca las fuerzas progresistas de la burguesía alemana” (ibíd.: 45). Mann corrige a través de esta novela las deformaciones reaccionarias de Goethe, y ofrece no solo un consuelo para la burguesía –el del recuerdo de las alturas a las que alguna vez supo elevarse–, sino también un modelo para el porvenir. Pero se trata de un modelo lejano, y en la obra de Mann faltan los próximos pasos, las mediaciones que podrían conducir hacia él. Y faltan, una vez más, porque faltan en la vida del burgués alemán, al punto de que la lengua alemana carece de un término capaz de designar, como el francés *citoyen*, opuesto al de *bourgeois*, o el ruso *grashdanin*, al burgués auténtico, aquel que rebasa los

límites de lo privado, la mezquindad y el individualismo, e incorpora, en cuanto personalidad, la dimensión pública, la identidad nacional y la perspectiva humana:

si el *pathos* de su vida toda de creador se debe a esta búsqueda infatigable e infructífera, si de la mano de los resultados obtenidos a lo largo de esta lucha ha ido siempre la expresión de una insatisfacción de impronta fáustica, todo ello ha de ponerse a la cuenta de su más profunda –aunque, por supuesto, durante mucho tiempo inconsciente– búsqueda del posible *citoyen* alemán, de la palabra alemana que pueda expresar el concepto y el ser de la ciudadanía, fundamento de la más auténtica naturaleza burguesa. (ibíd.: 48)

Cabe señalar que este hincapié en la búsqueda del “ciudadano” –y ya no del burgués– alemán no solo es indicio del servicio que Lukács, a través de la reivindicación de escritores demócratas burgueses, deseaba prestarle al Frente Popular, sino también del reemplazo progresivo, a partir de *Historia y conciencia de clase*, de la perspectiva de “clase” por otra más universalista. Mittenzwei, en efecto, lamenta este debilitamiento del enfoque clasista, y señala las diferencias entre la política lukácsiana del Frente Popular y la mirada del Partido:

[...] se extralimita Lukács en su análisis y destierra así los verdaderos problemas y la cuestión de las clases del campo de investigación, cuando en la búsqueda de Thomas Mann del burgués sustituye a este último por el “ciudadano alemán”. [...] El apoyo que la política del Frente Popular recibió con los trabajos teórico-literarios y filosóficos de Georg Lukács no debe inducirnos a creer que la base teórica de su política del Frente

Popular coincidiera con las concepciones generales del Partido Comunista sobre esta política. Sus concepciones se diferenciaban sobre todo en dos puntos: la hegemonía del proletariado y la dictadura democrática. La idea de la hegemonía apenas desempeña ningún papel en las reflexiones teóricas de Lukács. Pero justamente a esa hegemonía no debe renunciarse si se parte de la idea de Lenin de que la dictadura democrático-revolucionaria del proletariado y del campesinado solo es “una tarea temporal y transitoria de los socialistas”. (Mittenzwei, 1979: 69)

La fidelidad al principio no utópico explica, pues, la ausencia de una perspectiva proletaria concreta –de la que carecía Mann–, y determina el elemento fáustico, el impulso de búsqueda e indagación que, para Lukács, anima la narrativa de Mann.

En *Doctor Faustus* este principio es señalado por Lukács a través del contraste con el Fausto goetheano. El tono utópico de las escenas de Fausto en el cielo está dado por la esperanza, aún vigente para Goethe, en una renovación y una liberación del hombre económicamente fundadas. La destrucción de estas expectativas después de 1848 y la evolución posterior de Alemania determinan, en cambio, la atmósfera trágica que rodea al Fausto de Mann. La autolimitación para configurar la utopía en esas condiciones se evidencia en el hecho de que en el poema goetheano se vuelve necesaria la evocación de un “gran mundo” en el que la acción del individuo pueda desplegarse, mientras que en Thomas Mann este “gran mundo” está ausente: Adrian Leverkühn vive confinado en su gabinete de estudio, sucedáneo del “gran mundo” y quintaesencia de la “vida del espíritu bajo la égida del poder” (cfr. 1969: 56, 57). El repliegue del músico es, desde esta perspectiva, el de la intelectualidad burguesa durante

el período imperialista, la expresión de la pérdida de contacto con el mundo objetivo que facilitó el camino al irracionalismo y la barbarie. Tan estricto es Thomas Mann en su limitación a lo existente que no opone al punto de vista de Leverkühn una visión superadora, sino otro punto de vista igualmente limitado que, sin embargo, posibilita una iluminación y una crítica recíprocas. Serenus Zeitblom es concebido por Lukács como una figura de un “profundo (y a la vez anticuado) humanismo” (ibíd.: 97) que, como Settembrini, no puede oponer nada positivo al conjunto de ideas reaccionarias y bárbaras que en principio rechaza (ibíd.: 98). Pero la ausencia de utopía no equivale para Lukács a la anulación de cualquier resto de optimismo. El filósofo halla en estas últimas palabras de Leverkühn la sugerencia, apenas esbozada, de una vía de superación:

En lugar de cuidarse con inteligencia de lo que ocurre en el mundo, para que las cosas vengan mejor, y se consiga un orden tal que la obra hermosa encuentre una nueva justificación vital y un sincero acomodo, el hombre corre fuera de sí y vomita en plena embriaguez infernal: así entrega su alma y acaba en el desolladero. (ibíd.: 113)

Esta no es otra que la vía de Marx, la que conduce a un “gran mundo” en el que un arte nuevo, ligado al pueblo y liberado de todo aspecto diabólico, se volverá posible (ibíd.: 114). Aquí queda probado que, para Lukács, lo utópico no se opone al pesimismo, sino a un optimismo que solo puede surgir, de manera orgánica, a partir de lo inmanente. De allí que, en las condiciones alemanas en que escribe Mann, la esperanza apenas pueda configurarse como sugerencia e intuición, antes que como visión completa.

Ciertas continuidades y reelaboraciones entre estos

ensayos y *Teoría de la novela* permiten poner en duda la cesura constatada por Adorno entre la producción juvenil y la producción supuestamente “estalinista” de Lukács. En la afirmación según la cual la obra de Thomas Mann es un camino de búsqueda del auténtico burgués resuenan los ecos de una de las tesis centrales de *Teoría de la novela*: la que indica que los héroes novelísticos siempre están buscando, en la medida en que la inmanencia del sentido de la vida propio de la epopeya se ha perdido. La búsqueda se ha trasladado de la novela al conjunto que forma la obra de Mann, y del héroe novelístico al autor –al autor implícito, tan poco coincidente con el autor empírico como el héroe–. Pero los vínculos no terminan allí: precisamente en relación con la pérdida de inmanencia del sentido, el autor de *Teoría de la novela* ya concibe la solución utópica, “la creación puramente artística de una realidad correspondiente a ese mundo soñado, o por lo menos, más adaptada a ese mundo que aquella efectivamente dada” (Lukács, 1971b: 124), como una solución aparente. La fuga del presente, ya sea bajo la forma de la utopía o del exotismo (p. ej., *Salammbô* de Flaubert) no supone una salida auténtica, puesto que, o bien se trasladan a esos mundos los problemas éticos que constituyen al tipo humano correspondiente a la forma novelística (el que busca y no encuentra, el que aspira y fracasa), o bien se resuelven artificialmente esos problemas (ibíd.: 125).

Lukács insistirá sobre el carácter esencialmente antiutópico del arte en la *Estética* de 1963. Allí señala que el fundamento de este carácter reside en que la mimesis tiene por objeto un mundo cuyos contenidos, conexiones y relaciones están cerrados en su concreción; y en que la subjetividad que permea ese mundo es un producto y componente concreto de su propio presente, de su *hic et nunc* histórico social (Lukács, 1966: IV, 556). Mientras que la filosofía y la ciencia pueden anticipar conceptualmente perspectivas futuras con mayor

o menor grado de verdad, el sujeto estético, lanzado *à corps perdu* en el proceso creador, se entrega a la configuración de lo dado y de lo que ello puede sugerir como *tendencia*. De allí que las ficciones proféticas no sean para Lukács auténticas utopías, sino objetivaciones artísticas de un comportamiento utópico: en otras palabras, reflejos de una disposición subjetiva (ibíd.). Los ensayos sobre Mann de la segunda mitad de la década de 1940 constituyen un aporte a la determinación de la idea del carácter no utópico del arte, que en *Teoría de la novela* todavía permanece ligado a la caracterización abstracta de la novela como género de la necesaria separación entre realidad e ideal, y que en la *Estética* se vincula con el estatuto no conceptual y subjetivo del reflejo estético.

El otro problema teórico que la reflexión sobre las novelas de Mann le permite esclarecer a Lukács es el de la función del tiempo y su representación. El autor del ensayo sobre el *Doctor Faustus* señala que el escritor épico experimenta y representa el curso individual y el curso histórico del tiempo como una unidad indisoluble, y que esta forma de narrar domina todavía, por ejemplo, en *Buddenbrooks*. Y agrega, retomando consideraciones de *Teoría de la novela*, que en *La educación sentimental* de Flaubert ya se observan los primeros síntomas del cambio de la función del tiempo en la novela moderna: allí se experimenta la absurdidad del curso individual de la vida, y el tiempo deja de presentarse como el medio natural, histórico y objetivo donde se mueven (y realizan) los hombres, para transformarse en una fuerza exterior hostil y esterilizante que nivela y destruye las aspiraciones individuales. La separación radical del tiempo subjetivo (vivido) y el tiempo objetivo (histórico), elaborada por Bergson y Dilthey, domina, de acuerdo con Lukács, las innovaciones formales de la prosa en el período imperialista; la experiencia subjetiva que todavía chocaba contra la realidad en Flaubert, se vuelve aquí un universo autosuficiente:

el mundo representado es una acumulación de instantes. La excepcionalidad de Thomas Mann vuelve a probarse en el hecho de que logra hacerse eco de esta experiencia moderna del tiempo y a la vez relativizarla en cuanto subjetiva. Así, en *La montaña mágica*, este carácter subjetivo del tiempo de los habitantes del sanatorio se subraya a través de las referencias a la temporalidad histórica del “mundo de abajo”. En *Doctor Faustus*, por su parte, la doble cronología (el relato de la carrera de Leverkühn hasta 1940 y el relato de la redacción de la biografía del músico por Zeitblom durante la Segunda Guerra), con sus ritmos específicos, lejos de acentuar la fragmentación moderna del tiempo, contribuye, según Lukács, y en virtud del modo en que ambos decursos se iluminan mutuamente y revelan conexiones objetivas, a exhibir la unidad, el enlace del tiempo individual con el tiempo histórico. En *Teoría de la novela* Lukács había llamado la atención sobre el hecho de que solo en la novela el tiempo, la *durée* bergsoniana, cumple una función constitutiva; el drama, en cambio, está arrancado del flujo temporal y constituye un presente absoluto, mientras que la epopeya incorpora el tiempo como un dato que designa la extensión y la dimensión de una empresa, y que en ese sentido cumple la misma función que, por ejemplo, la indicación de la cantidad de guerreros que participan en una batalla (1971b: 131). Únicamente en la novela el tiempo crea forma:

El tiempo no puede devenir constitutivo sino a partir del momento en que toda ligazón con la patria transcendental se rompe. [...] Es solamente en la novela, donde todo el contenido consiste en una búsqueda necesaria de la esencia y en una impotencia por encontrarla, donde el tiempo se encuentra ligado a la forma, el tiempo es la manera en que la vida afirma

su voluntad de subsistir en su propia inmanencia, perfectamente cerrada. (ibíd.: 132)

En la novela del “romanticismo de la desilusión”, cuya encarnación paradigmática es *La educación sentimental*, el tiempo opera específicamente como un principio hostil, como la ruina de las ilusiones (ibíd.: 134). Pero es también un principio estructurante; el flujo temporal sostiene y unifica los fragmentos de realidad y de experiencia que constituyen los mundos interior y exterior del protagonista: “El tiempo es el instrumento de esa victoria. Su curso no obstaculizado e ininterrumpido es el principio unificador de la homogeneidad que pule todos los fragmentos heterogéneos y los liga en una relación sin duda irracional e inexpresable” (ibíd.: 135).

La “objetividad épica” se alcanza, de este modo, a través de un tiempo ininterrumpido que contiene los fragmentos de experiencia yuxtapuestos. En sus reflexiones sobre *La montaña mágica* y *Doctor Faustus* Lukács precisa esta idea al señalar que lo que confiere unidad y objetividad épica a la representación de la experiencia fragmentada del tiempo por el sujeto es la referencia a la temporalidad objetiva histórica. Pero ya se sugiere en *Teoría de la novela* la necesidad de un principio unificador que relativice la impresión de heterogeneidad e incoherencia. Las reflexiones lukácsianas sobre la esperanza y el recuerdo como las vivencias de la temporalidad que triunfan precisamente sobre la falta de sentido se orientan en esa dirección. La esperanza y el recuerdo suponen...

vivencias de la temporalidad que son también victorias sobre el tiempo: visión sinóptica de la vida como unidad transcurrida *ante rem* y captación sinóptica de esa vida *post rem*. Y si hay que renunciar a la simple y feliz vivencia de esa forma *in rem* y al tiempo que

la engendra, si esas vivencias están condenadas a la subjetividad y a la reflexividad, no podemos, no obstante, negarles el poder de extraer y de aprehender el sentido de la realidad; en un mundo privado de Dios, tales experiencias crean entre la vida y la esencia el máximo posible de proximidad. (ibíd.: 34)

Ante todo en la caracterización del recuerdo (*Erinnerung*) se percibe la influencia de la categoría hegeliana de *Er-Innerung* (recuerdo interiorizante) también decisiva en la *Estética*:

En su estructura objetiva, el mundo de la novela revela una totalidad heterogénea que no está regida sino por ideas reguladoras cuyo sentido está prescrito y no dado. Por eso la unidad vivida de la persona y del mundo, unidad que se manifiesta solo en el recuerdo, es bien, en su modo esencial subjetivo constituyente y objeto reflexivo, el más profundo y más auténtico medio de realizar la totalidad que requiere la forma novelística. Esa vivencia revela el retorno del sujeto a sí mismo, así como la esperanza descansa en el presentimiento y el deseo de tal retorno. (ibíd.: 139)

Pero mientras que en la *Estética* la *Er-Innerung* hegeliana es evocada para explicar la función de “memoria de la humanidad” que cumple todo gran arte, en *Teoría de la novela* contribuye a precisar la significación del recuerdo en la novela, recuerdo en el que el sujeto se recupera y recupera el sentido de la realidad. Estas vacilaciones en la concepción del tiempo –el tiempo como cifra de la distancia entre realidad e ideal, el tiempo como fuerza hostil a los deseos individuales, el tiempo como principio unificador, el recuerdo como experiencia de la restitución del sentido– reflejan el carácter transicional de *Teoría de la novela*, cuyo autor, como

señala Lukács en el prólogo a la edición de 1962, estaba a punto de pasar de Kant a Hegel (ibíd.: 14). En la *Estética*, en cambio, la perspectiva hegeliana domina todas las reflexiones de Lukács sobre el tiempo, y también aquella que se enlaza con los ensayos sobre Mann, a saber: la resistencia de la auténtica literatura a la fetichización del tiempo, a la separación abstracta del tiempo y del espacio característica de las teorías de Bergson a Klages, y asimismo evidente en la literatura de vanguardia (Lukács, 1966: II, 387). En ese sentido, el análisis lukácsiano de *La montaña mágica*, con su referencia a las diversas temporalidades inherentes al sanatorio en la montaña y al “mundo de abajo”, puede interpretarse como una ilustración concreta, anticipada de la defensa, en la *Estética*, de la “unidad dialéctica contradictoria del espacio y el tiempo” (ibíd.: 388) que toda obra realista debería hacer sensible.

Lukács vuelve a subrayar en estos ensayos lo que, empleando la expresión marxiana, podríamos llamar el “desarrollo desigual” de las evoluciones del pensador y del novelista Thomas Mann, y el “triunfo del realismo” que de esta manera se constata en sus obras. Así, Lukács señala que en la época en que el ensayista Mann admira a Schopenhauer, el autor de *Buddenbrooks* lo presenta como “musageta de la decadencia” (1969: 18); y describe *La muerte en Venecia* como una crítica anticipada de *Consideraciones de un apolítico*. Particularmente significativas, por el modo en que evidencian el carácter no “formalista” del enfoque de Lukács al mismo tiempo que su sensibilidad a las formas, son las observaciones sobre el peculiar realismo de Thomas Mann, que en algunos casos anticipan razonamientos de la *Estética*. En efecto, la afirmación según la cual la configuración abierta, contradictoria e irónica del problema del verdadero burgués alemán garantiza la identificación de una mayor cantidad de

lectores (ibíd.: 15)¹ se enlaza con el principio, desarrollado en la *Estética*, de la “objetividad indeterminada” como requisito de toda obra realista que aspira al efecto del *tua res agitur*. En “A la búsqueda del burgués” la indeterminación parece resultar del despliegue, mediante la configuración de una variada galería de personajes, de las diversas respuestas posibles a la pregunta por el auténtico burgués, esto es, de la exigencia de no limitarse a una única solución. Para el autor de la *Estética*, en cambio, la indeterminación se logra precisamente cuando el autor se autolimita y no ofrece, sobre los personajes y situaciones, más detalles y determinaciones que los estrictamente motivados y requeridos por la acción y el sentido. No parece del todo casual que Lukács ilustre este modo de la “objetividad indeterminada” refiriéndose al estilo de Thomas Mann y citando extensamente una reflexión del novelista sobre los personajes del *Faustus* que condensa el sentido de dicho principio, y que aquí reproducimos:

[...] es notable que apenas di un aspecto, una apariencia, un cuerpo. Los míos me pedían siempre que le describiera, que, aunque el narrador haya de ser solo un corazón bueno y mano temblorosa que dibuja, hiciera al menos visibles aquellos héroes suyos y los míos, los individualizara físicamente, los hiciera caminar por la intuición. ¡Qué fácil habría sido! ¡Y qué misteriosamente inadmisibile, qué imposible era, sin embargo, en un sentido jamás antes sabido! Imposible, de otro modo que la autodescripción de Zeitblom. Había que respetar una prohibición –o respetar al menos el mandamiento de máxima reserva en una vivificación

¹ Al respecto señala Lukács: “Y como la problemática por ella configurada no hace sino comportar interrogantes a los que no da respuesta, contestándolos, antes bien, y a lo sumo, con grandes rodeos y a base de múltiples mediaciones inmediatamente; disueltas con ironía, el radio de influencia de sus obras es muy superior al de las de sus contemporáneos” (Lukács, 1969: 14-15).

externa que amenazaba en seguida al caso anímico y a su dignidad simbólica, a su representatividad, con rebajamiento, banalización. (cit. en 1965: II, 409-410)

Del ensayo de 1945 a la *Estética*, pasando por la reflexión de Mann y probablemente con su ayuda, Lukács consigue dar forma al vínculo entre indeterminación y representatividad. El estilo de las primeras novelas de Mann, el rasgo “épico” analizado en trabajos anteriores es, por su parte, retomado aquí para contraponer el realismo manniano a cualquier forma de naturalismo: “si bien su depurado estilo resulta más que lejano de cualquier naturalismo, el contenido de su creación jamás va, en él, más allá de la realidad misma. La que se nos ofrece en la obra de Thomas Mann es la Alemania burguesa” (Lukács, 1969: 13). El correlato del enunciado anterior es la afirmación de un realismo que, reflejando únicamente *lo que hay*, es capaz de captar *lo que no se ve*: aun oponiéndose a ella y resistiéndose a sus “humores pasajeros” inmediatamente perceptibles, Thomas Mann no se separa de la burguesía, cuya esencia consigue develar mediante una obra concebida como “imagen visible y llena de sentido de lo mejor que hay en la burguesía alemana” (ibíd.: 16). La distancia que media entre la apariencia y la esencia, el lapso implicado en el “llega a ser lo que eres, sé esencial, desarrolla” (ibíd.: 21) parece poder cubrirse únicamente a través de un realismo que, lejos de ser la copia (naturalista) de lo visible –pues ello implicaría permanecer en el punto de partida–, debe por fuerza incorporar las deformaciones de lo fantástico:

Siempre consigue armonizar encantadoramente la totalidad fantástica o semifantástica con los pequeños detalles de la evidencia cotidiana. Sin ser su sucesor inmediato en tal o cual punto, ni tampoco en la

técnica, Thomas Mann pertenece en este sentido de una manera muy peculiar suya, a la línea del *Schlemihl* de Chamisso, de E.T.A. Hoffmann, de Gottfried Keller. “Damos vida a lo cotidiano”, escribió una vez, “pero lo cotidiano puede llegar a ser extraordinario, si brota de un suelo extraordinario”. (ibíd.: 39)

La cita de Thomas Mann en este pasaje cumple un rol similar al de la cita en la sección de la *Estética* sobre la “objetividad indeterminada”: en ambos casos se expone la doble función de ejemplo y de fuente que cumple el autor en la reflexión lukácsiana, y se sugiere el papel clarificador que la literatura y la reflexión estética de Mann ejercen sobre las tesis del filósofo.

La zona más problemática de la argumentación es la relativa a la solidez del autor realista que es Mann: no todos los pasajes se dejan leer a la luz de las conclusiones de la *Estética* –y, antes que ella, de la *Estética de Heidelberg*– según las cuales el autor mentado es efecto de la obra, y no anterior a ella. Mientras que la mencionada confirmación del “triumfo del realismo” convalida esta tesis, los pasajes acerca de la “robustez” que protege a Thomas Mann del dominio de las ideologías y las formas de sentir del período imperialista, y de la canonización vanguardista y modernista de la deformación subjetiva de la realidad, parecen referidos al autor empírico, o al menos a una subjetividad no necesariamente anterior, pero sí exterior a la obra. Habría que señalar que Lukács no es lo suficientemente contundente al respecto como para derivar de sus reflexiones una negación de las tesis de las *Estéticas*. Por el contrario, son más bien ciertos giros y ciertos ejemplos los que traicionan una lectura que se mantiene, en su línea básica, fiel a la idea de que el autor es el autor de una obra, y que su saber, a diferencia del científico y filosófico, es ante todo “inteligencia artística” (ibíd.: 122). Así, en

un pasaje característico de esta oscilación, Lukács reconoce al mismo tiempo la dificultad del escritor de sustraerse a la cosmovisión (fragmentaria, fatalista) dominante; la posibilidad de resistirse a las formas que expresan esta ideología; la obligatoriedad de incluir esta visión (como visión subjetiva y aparente) en la obra; y, finalmente –de nuevo– el carácter socialmente necesario con que esta apariencia se impone a los artistas con saberes específicamente artísticos:

No se trata, pues, de que la realidad social objetiva de nuestra época [...] sea un caos insoluble, un irremediable laberinto de deformaciones, sino, por el contrario, de que esta realidad se les aparece a muchos –sobre todo a las inteligencias más receptivas para lo artístico y filosófico, si bien enajenadas respecto de las activas fuerzas objetivas de la realidad social– como *socialmente necesaria*.² (ibíd.: 92-93)

Y más adelante:

Los auténticos grandes de la literatura se diferencian, sin embargo, de los solamente bien dotados, incluso excepcionales, por la exactitud de su honradez, es decir, por su capacidad de *permanecer conscientes* en todo momento, aun gozando de la máxima sensibilidad para las nuevas impresiones, de lo que es realidad frente a aquello que no es sino mera apariencia, esencia objetiva del mundo y, por muy necesariamente que haya cristalizado, deforme reflejo solo de esta esencia objetiva.³ (ibíd.: 94)

2 El destacado es nuestro.

3 El destacado es nuestro.

¿De qué conciencia se trata? Lukács resulta aquí lo suficientemente ambiguo para habilitar las futuras acusaciones de Adorno o de Harold Rosenberg, que entendió que el filósofo esperaba de los escritores una conciencia diferente (otra) de aquella que les había sido impuesta por las condiciones de vida reales. Lukács, así, habría exigido paradójicamente que las condiciones de existencia fueran transformadas en la literatura antes que en la vida (cfr. Tertulian, 2007: 86).

Insistimos: se trata de tensiones dentro de la exposición que no desmienten los postulados más firmemente defendidos. En cualquier caso, su resultado objetivo es la construcción de una figura de escritor dotado de una firmeza excepcional, de una resistencia única a las deformaciones ideológicas socialmente necesarias y de una conciencia especialmente lúcida que, al menos por momentos, parecen preceder, bajo la forma de una disposición, a la confrontación igualmente decidida y valiente con los materiales estéticos.⁴ A diferencia del caso Kleist, en cuya obra solo excepcional y esporádicamente se reconoce la presencia de este artista heroico, en el caso de Mann cada una de las obras individuales es concebida como un episodio más o menos exitoso de esa búsqueda fáustica del burgués auténtico que las contiene y unifica, protagonizada por un autor-héroe incansable.

2. Imágenes del autor (y del crítico) en la década de 1950

Los ensayos contenidos en *Significación actual del realismo crítico* podrían resumirse como la continuidad del proyecto de los años treinta de reivindicar el realismo burgués en

4 Aunque difiriendo en la valoración de los resultados, Adorno también atribuye al gran artista, como observa Tertulian, una conciencia (un yo) fuerte, resistente, que no se pliega a las exigencias empíricas del mundo externo, sino que llega a través del proceso de objetivación a dominar dificultades de carácter objetivo (cfr. Adorno, 1996: 260).

contra de la literatura modernista y vanguardista, concebida como decadente y conformista, pero también, aunque menos explícitamente, en contra de la dirección que estaba tomando el realismo socialista en la URSS. Conclusiones como la que cierra el ensayo “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, según la cual la alternativa se juega entre decadencia o realismo (Lukács, 1971a: 550) y las recurrentes menciones de Stalin en sentido aprobatorio condujeron al rechazo en bloque del libro, y a pasar por alto que, contrariamente a lo objetado por Adorno –el supuesto menosprecio lukácsiano por las mediaciones formales a las que debe someterse la materia–, el principal reproche de Lukács a las vanguardias es la ausencia de una más profunda mediación, la falta de filtro y la fijación en la inmediatez (cfr. Tertulian, 2007: 84-85). Para esta recepción, las conclusiones de Lukács pesan más que los análisis formales en que se fundamentan, y que incluyen el lúcido contraste entre el empleo de la asociación libre en Joyce y Th. Mann (Lukács, 1971a: 467 y ss.), así como la evaluación de la representación del tiempo y del uso del detalle realista en Kafka y Th. Mann (ibíd.: 504). El logro de Thomas Mann, de acuerdo con el autor de estos ensayos, es precisamente haber incorporado la experiencia moderna del mundo (y las técnicas asociadas a ella) sin abandonar la perspectiva, esto es, la puesta en evidencia del carácter subjetivo, dinámico, histórico y por lo tanto superable de esa experiencia.

Pero dado que los ensayos de *Significación actual del realismo crítico* han sido frecuentemente recorridos y criticados, preferimos, para exhibir las complejidades de la noción del realismo de Lukács y la función que en su esquema cumple Thomas Mann en esta época, centrarnos en un ensayo contemporáneo y menos explorado: “Lo lúdico y sus motivaciones profundas” (1955), dedicado al análisis de la novela inacabada de Thomas Mann *Confesiones del estafador Félix Krull*. El estudio apunta menos a intervenir en una polémica

que a analizar las especificidades de una obra literaria, y ofrece un nuevo abordaje de la relación entre apariencia y esencia: si en *Significación actual del realismo crítico* Lukács da cuenta de la legitimidad de las técnicas que reproducen la apariencia desgarrada y caótica de la realidad, siempre y cuando no hegemonicen el estilo, en el ensayo sobre el *Krull* aborda la tematización de la apariencia; el problema, convertido en argumento, de la posibilidad –paradójica– de que una vida de apariencias suponga la alternativa más auténtica.

Antes de interpretar el *Krull*, Lukács se detiene nuevamente en el problema de la “perspectiva” en Thomas Mann. En ese sentido, más convincente que el señalamiento de que Thomas Mann, a diferencia de sus contemporáneos, posee la perspectiva (si bien abstracta) del carácter inevitable del socialismo (Lukács, 1969: 65), resulta el análisis de los modos en que sugiere narratológicamente esa perspectiva, esa toma de distancia respecto de la sociedad burguesa en el sentido de su superación. Que la perspectiva literaria no es un correlato de la perspectiva personal conquistada con los años queda demostrado por el hecho de que, según Lukács, ya en las novelas y relatos del joven Mann aquella aparece como elemento negativo bajo la forma del escepticismo. Y este escepticismo se traduce literariamente como toma de distancia respecto de lo trágico mediante elementos grotescos y fantásticos que acentúan la oposición entre apariencia y ser, entre conciencia subjetiva y realidad objetiva (ibíd.: 126). Así, las muertes humillantes, grotescas, de personajes próximos al autor como Thomas Buddenbrook y Gustav von Aschenbach revelan irónicamente el fracaso de la ética de la “postura” (*Haltung*) (ibíd.). Según Lukács, en la literatura de Mann se constata una acentuación progresiva de la ironía y la autoironía, y del juego de iluminaciones recíprocas. La conciencia de sus protagonistas se aleja cada vez más de la realidad objetiva, pero esta termina imponiéndose. Así

describe Lukács este rasgo lúdico de la narrativa de Mann:

Lo lúdico como forma contiene un ir y venir fantástico entre la fijación temporal de la falsa conciencia y la “trampa” de la objetividad de permitir, o incluso alentar, estos espejismos pasajeros. La falsa conciencia se mece en esta apariencia –a menudo con presentimientos de su caducidad, de lo precario de su carácter–, hasta que por fin la apariencia se disuelve en una catástrofe cómico-burlesca o tragicómica. (ibíd.: 129)

La multiplicación progresiva de estratos y perspectivas en la narrativa de Mann (por, ejemplo, los tres niveles que Lukács reconoce en *La montaña mágica*) habilita la incorporación de las técnicas de la literatura vanguardista y modernista como vehículo de una de las diversas miradas posibles y representadas, así como el recurso a lo fantástico y al mito (por ejemplo, en el ciclo de *José*, en *El elegido* y en *La engañada*). Para Lukács, solo un realismo como este, capaz de incorporar la apariencia deformada en tanto experiencia ineludible del último capitalismo, y la distancia respecto de esta apariencia, puede aspirar a convertirse en modelo. En este sentido, la inclusión de las técnicas vanguardistas y los componentes fantásticos parece no solo justificada, sino incluso necesaria. Así al menos lo interpreta Lukács en el caso de Mann:

El elemento fantástico subraya, dando rodeos, lo esencial; lo lúdico es el motor del refuerzo y de la debilitación, de los énfasis y de las reservas, con el fin de que en cada uno de los casos llegue a ser desvelada la concreta proposición de error y verdad. De ahí que resulte tan necesario el tratamiento irónico y autoirónico tanto del aislamiento actual, representado de manera

realista, como del contenido también actual, traspues-
to por la vía de lo mítico y fantástico. (ibíd.: 136)

En cuanto al análisis del *Krull*, es característico que Lukács comience negando la interpretación que Thomas Mann había dado de esta novela al señalar que ella planteaba un problema superado por el ciclo de *José y sus hermanos*. Para el filósofo, en cambio, el personaje de Krull funciona como complemento y réplica irónica de la silueta de José. Lukács releva las similitudes entre ambos personajes (ibíd.: 148-151) para marcar luego la oposición entre ambas novelas: mientras que en las novelas de *José* Thomas Mann evoca un mundo mítico, y narra la educación que conduce del goce subjetivista y peligroso de la propia personalidad al goce en la actividad beneficiosa para la comunidad, en el *Krull* cuenta la historia, situada en la contemporaneidad, de un estafador. Ahora bien, para Lukács se trata de la reformulación satírica del mismo tema, ya que la tesis implícita del *Krull* es que solo el estafador puede hoy, en el mundo de la burguesía en decadencia, acceder al goce de su personalidad (ibíd.: 152). A diferencia de los burgueses descarriados de los primeros relatos y novelas de Mann, que no abandonan nunca del todo los límites de las convenciones burguesas, el estafador los trasciende desde la infancia (ibíd.: 153). El respeto por la especificidad del objeto que exhibe la lectura de Lukács se pone de manifiesto en el modo en que interpreta esta trascendencia de límites: Krull no trasciende la sociedad burguesa porque transgrede sus normas, sino porque no comparte sus metas. El estafador no se propone acceder mediante atajos al bienestar material y a una posición social elevada, o al menos no en primer lugar. Lukács fundamenta esta afirmación evocando varios ejemplos en los que Krull rechaza tentadores ofrecimientos en ese sentido. Lo que ante todo persigue Krull a través de su estafa es llevar una vida conforme a su fantasía.

Así lo entiende Lukács a partir de este pasaje de la novela en el que el protagonista afirma:

La cosa es que un instinto muy seguro tomaba partido dentro de mí contra una realidad que me era presentada, y, además, estaba llena de defectos, incitándome, a la vez, a la libertad del sueño y del juego, hijo de mis obras y por mi propia gracia, quiero decir: por gracia de la fantasía. (ibíd.: 155)

De allí deriva el crítico que el principal deseo de Krull es el de imponer a la vida la imagen de sí mismo nacida de su imaginación.

Esta concepción del modo en que el estafador Krull trasciende la sociedad burguesa puede ser iluminada a partir de la noción de “profanación” de Giorgio Agamben, con la que presenta no pocas similitudes. Lukács insiste en la “inocencia” y en el “juego amable” de Krull, y en el hecho de que el estafador no busca en primer lugar desafiar las normas burguesas –ser un transgresor– ni alcanzar los bienes que la sociedad capitalista estipula como los más codiciados. Por el contrario, Krull actúa de acuerdo con un régimen propio de valoraciones, y se mueve entre lo prohibido y lo permitido con el único fin de ser fiel a su fantasía. Según Agamben, la profanación es una forma especial de negligencia, un uso que ignora la separación, la jerarquía entre las esferas, y puede compararse con la actitud lúdica del niño, que transforma en juguete lo que pertenece a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho, y de otras actividades que acostumbramos a tomar como serias (Agamben, 2005: 100). Dentro de este régimen todo se emplea indistintamente, sin ánimo de ofender ni transgredir, con inocencia pueril. Lukács, en efecto, subraya la dimensión infantil –la fidelidad a las fantasías de la infancia y a los modos de realizarlas– cuando cita el siguiente

pasaje de la novela en el que el protagonista recuerda:

Cuando de muchacho me despertaba con la determinación de ser un príncipe de 18 años llamado Karl, y vivía libremente este sueño puro y encantador todo el tiempo que me venía en gana, aquello sí que era lo justo, y no lo que con su inclinación hacia mí me ofrecía aquel hombre de nariz entumecida. (Lukács, 1969: 155)

Jugar sin ánimo de ofender: tal es el propósito de Krull. Y la lección que extrae Lukács de un comportamiento tal, que se halla en las antípodas de la “postura” conquistada a fuerza de disciplina y autorrepresión de Thomas Buddenbrook y de Aschenbach, es que, en el mundo capitalista, solo una vida en el juego y la apariencia puede satisfacer el deseo del goce de sí mismo. Y no solamente eso: solo una existencia consciente del carácter provisorio y ficticio de cada rol interpretado puede salvarse de la deformación de la personalidad implicada en el compromiso con cualquier carrera de ascenso:

En la dura lucha por ascender realmente a lo largo del escalafón del servicio o del protocolo, hubiera tenido que desfigurarse su fisonomía moral y espiritual mucho más profundamente que de esta otra manera, que le permite liberarse, por el camino de la fantasía, y gracias al carácter de fraude, de provisionalidad y falsificación de su existencia, de las exigencias implacables y denigrantes de la vida capitalista, vida que él convierte en un juego ameno e irresponsable. (ibíd.: 158)

Así, Thomas Mann ofrece una nueva solución al problema de la perspectiva: como sus colegas contemporáneos, sabe que la sociedad capitalista es hostil al goce de la propia

personalidad, a la realización del individuo; pero su optimismo lo salva de creer que tal cosa es imposible *a limine*. La trasposición literaria de este optimismo consiste en mostrar la concreción de esas aspiraciones en la realidad imaginaria y separada de la historia objetiva propia del “érase una vez” y del “como si nunca hubiera existido” del mito (en el ciclo de *José*), y en el juego de apariencias (en el *Krull*). La proporción de sentido trágico y esperanza que aquí detecta Lukács es similar a la de la tragedia del “todavía no” teorizada por Marx: el fracaso presente de la realización no es eternizado ni esencializado, sino que sugiere su posibilidad futura.

De este modo, Lukács añade una nueva acepción de lo lúdico en Mann que se suma a la ironía, la autoironía y el juego de iluminaciones recíprocas: el juego convertido en tema, en comportamiento y mirada del héroe. Y esta lectura no deja intacta la imagen de Thomas Mann: así como el análisis del *Doctor Faustus* como punto final de una trayectoria que comenzaba en *Buddenbrooks* proyectaba sobre Mann la imagen de un Fausto que avanza atravesando tragedias episódicas, la lectura del *Krull* proyecta sobre el escritor la imagen del que juega –con consecuencia y firmeza semejantes a las del que lucha– y es consciente de su juego. Y es lógico que para Lukács las cualidades preponderantes del último Mann –ligereza, humor, superioridad– (ibíd.: 160) constituyan, a diferencia de lo que pensaba el propio escritor, un paso *adelante* en su evolución; en efecto, la búsqueda fracasada del auténtico burgués en la sociedad capitalista solo puede repetirse como comedia. Agreguemos, finalmente, que este nuevo avatar del autor tampoco deja intacto al crítico: la sensibilidad que aquí demuestra Lukács para las soluciones cómicas, satíricas, lúdicas, no trágicas, y su reivindicación del papel de la fantasía, suavizan la imagen del dogmático que impone encrucijadas (“Narrar o describir”, “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, *Existencialismo o Marxismo*), del que obliga

a elegir “bajo pena de ruina”. Así, el crítico no solo revela aspectos no explorados de la obra de Mann, sino que la obra también revela una nueva versión del crítico; como “el platónico” del ensayo sobre Rudolf Kassner de *El alma y las formas*, que habla de sí mismo cuando habla de los destinos de los otros. Aquí la reflexión sobre el último avatar del burgués en la obra de Mann, sobre ese último despliegue de la subjetividad burguesa, es asimismo otro despliegue de la subjetividad crítica. Lukács observa que la figura del estafador resulta adecuada para denunciar la imposibilidad de realización personal dentro de los límites de la sociedad capitalista. Hay además una reivindicación del juego como alternativa: ya no se trata de la gravedad de los grandes héroes de Mann –los Buddenbrook, Aschenbach, Kröger, Leverkühn–, que se enfrentan trágicamente al mundo, sino de la puerilidad del que juega y “profana”; del que, antes que transgredir las normas y jerarquías –acto que implica reconocer su validez–, deliberadamente las desconoce. Y en el ensayo no solo Krull juega: Thomas Mann es, asimismo, reivindicado en su aspecto lúdico; “lúdica” es el nombre que recibe aquí la mirada que incorpora en el mundo creado todas las miradas posibles, pero “en perspectiva”, esto es, mostrando su carácter subjetivo, particular, histórico, superable. Y más lúdico, menos dogmático y sentencioso, más sensible a la naturaleza del objeto que fiel a los esquemas es el análisis de Lukács, que, a diferencia de lo que sucede en *Significación actual del realismo crítico*, aquí se revela como un crítico que puede jugar.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1996). Erpreßte Versöhnung. *Gesammelte Schriften*. 20 vols. , vol. 11, pp. 251-280. Suhrkamp.
- Agamben, G. (2005). Elogio de la profanación. *Profanaciones* (trad. F. Costa y E. Castro), pp. 97-122. Adriana Hidalgo.
- Lukács, G. (1966). *Estética* (trad. M. Sacristán), 4 vols. Grijalbo.
- Lukács, G. (1969). *Thomas Mann* (trad. J. Muñoz). Grijalbo.
- Lukács, G. (1971a). *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, pp. 457-690. Luchterhand.
- Lukács, G. (1971b). *Teoría de la novela*. Edhasa.
- Marcus-Tar, J. (1982). *Thomas Mann und Georg Lukács. Beziehung, Einfluß und "Repräsentative Gegensätzlichkeit"*. Corvina.
- Mittenzwei, W. (1979). Criterios. La evolución de la postura de Georg Lukács en teoría literaria. VV. AA., *Diálogos y controversias con Georg Lukács. La controversia de los escritores socialistas alemanes* (trad. M. Moreno), pp. 9-87. Akal.
- Tertulian, N. (2007). Lukács / Adorno: La reconciliación imposible (trad. L. Padilla). Vedda, M. (comp.), *Estudios sobre Georg Lukács*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Rastros de innominados. Arte narrativo y fantasía objetiva en *Huellas*, de Ernst Bloch

Miguel Vedda

1. Historias de innominados ocultos

Podríamos iniciar este análisis con una insidiosa referencia al aquí y ahora en el que tiene lugar esta lectura de Bloch: un lector argentino que, como el autor de este artículo, se proponga hoy leer *Huellas* (1930), no podrá dejar de encontrar llamativas las afinidades que el volumen de fragmentos presenta con la narrativa de Borges. Ellas se advierten en aspectos tan variados como la fascinación por la narrativa detectivesca y la fantástica, por *Las mil y una noches* y la mística hebrea; la recurrente apelación al motivo de la máscara, a la búsqueda de la propia identidad y al cuestionamiento de las naderías de la personalidad; la preferencia por los personajes anónimos y marginales; la devoción por objetos simbólicos dotados de un poder de seducción irresistible y desprovistos de valor mercantil; la pasión por el viaje. En este contexto no ha de resultar llamativo que el filósofo alemán y el escritor argentino coincidan en la reescritura de una misma historia, con sugestivas variaciones: nos referimos a la del hombre que sueña con un tesoro enterrado

en una región distante, que sale de viaje para apropiárselo y que reconoce, gracias al viaje, que el tesoro se encontraba en verdad enterrado bajo el piso de su propia casa. Aún más importante que la elección de una misma materia narrativa es la operación de reescritura, que cumple una función capital en ambos autores; a propósito de los cuentos que integran *Historia universal de la infamia* (1935, ed. revisada en 1954) escribió Borges que ellos son “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (Borges, 2007: 343). Estas mismas palabras podrían aplicarse a las piezas de *Huellas*, cuyo autor se dedicó, asimismo, a pacer en jardines ajenos; solo que las flores robadas, sustraídas a sus contextos originarios e insertas en otro diferente, asumen de manera inesperada rasgos blochianos: se convierten en ilustraciones de aspectos distintivos de la filosofía del autor. Así, en la narración citada, el pobre hambriento y desempleado que parte en busca de un tesoro que, según la voz del sueño, se halla enterrado bajo los pilares del Puente Viejo de Praga, y quien al final de su travesía descubre que la riqueza está oculta en el propio hogar, evoca uno de los temas centrales del pensamiento de Bloch: la convicción en que el camino de formación del sujeto requiere abandonar la reclusión inerte en la interioridad y –como los héroes de los cuentos maravillosos de los hermanos Grimm– salir a recorrer el ancho mundo, no solo para ampliar su experiencia examinando a este, sino también a fin de acceder al conocimiento cabal de sí mismo. Arno Münster ha escrito que, en Bloch, viajar es...

medio para conocerse mejor a sí mismo en la medida en que se observa más claramente el mundo, zonas geográficas, ciudades y hombres diferentes.

Los senderos del viaje son estaciones de los caminos por el mundo externo tras las huellas del “encuentro universal consigo mismo”. (Münster,1982: 229)

Acordes con tales perspectivas son las críticas al regodeo en la soledad o la delectación en el ocio reglamentado del capitalismo, que, como afirma Bloch, “no es una huida del trabajo, sino otra modalidad del trabajo” (89);¹ detrás de estas dos formas ineficaces de evasión encuentra el autor de *Rastros* la misma raíz oculta: “Ambas, ociosidad y soledad, contienen un veneno de preparado químico, aunque la ociosidad nunca llegue a cumplirse. Este es el veneno de la oscura interioridad” (88).

Para Bloch, nadie está más lejos de encontrar su propia identidad que aquel que permanece sedentariamente afincado en el punto de origen; en cambio, lo que “se halla lejos de nosotros y está totalmente al margen de nuestra propia situación es más apto para reflejarnos o delatarnos que lo cercano” (95). De lo que se trata es de eludir lo inmediato e inerte: aquello que el Lukács de *Historia y conciencia de clase* (1923), bajo la influencia de Bloch, denominó “la inmediatez de la cotidianidad irreflexiva” (Lukács, 1985: II, 25) y que el autor de *Espíritu de la utopía* (1918, 1923) denominaba *oscuridad del momento vivido*. Ese desplazamiento respecto de la inmediatez que marca el inicio de la odisea de la subjetividad, se conecta con una de las convicciones más hondas de Bloch, la de que todo *ser* (*Sein*) es, al mismo tiempo, un *no ser*: un *no* (*Nicht*) que, según se lee en la *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (Introducción a la filosofía de Tübingen, 1963), es “carencia de algo e igualmente huida de esa carencia; es impulso hacia aquello que le falta. Con el ‘no’ se representa,

¹ Los números que aparecen entre paréntesis a lo largo del texto corresponden a la paginación de la edición de *Huellas* citada en Bibliografía: Bloch, 2005.

pues, el impulso en el ser vivo: como impulso, necesidad, aspiración y, primariamente, como hambre” (Bloch, 1996: 218). La temprana intuición de este concepto de hombre en cuanto proceso es lo que sobre todo admira Bloch en Aristóteles, en quien no encuentra al árido fundador de la lógica formal y de la doctrina de las categorías, sino al pensador que afirmaba que todo organismo, partiendo de su realidad inmediata, aspira a la concreción de sus posibilidades, y que entendía que es un rasgo esencial de todo ser encontrarse continuamente en movimiento (cfr. Horster, 1987: 12). La condena de las concepciones estáticas, mecánicas de la realidad atraviesa toda la obra blochiana; se expresa tanto en la crítica de la ciencia entendida como legitimación del *statu quo*, cuanto –como vimos– en la aversión al conformismo y al ideal de vida placentera propiciados por el capitalismo tardío. Frente a tales modelos, Bloch afirma siempre la preeminencia de la propensión a lo desconocido y a la aventura; de ahí que, al capitalista sedentario y consumista de la era del imperialismo, el filósofo oponga la versátil audacia que había caracterizado al burgués conquistador de comienzos de la Modernidad.

Estas posiciones de principio emergen en *Huellas* lejos de la abstracción a menudo enigmática de la *Tübinger Einleitung* o de *Experimentum Mundi* (1977); asoman en cuentos maravillosos, historias de calendario (*Kalendergeschichten*), narraciones jasídicas, relatos fantásticos o simplemente en anécdotas que muestran el inmarcesible poder sugestivo del acto de narrar, bajo circunstancias históricas en que dicho acto parece encontrarse en peligro. Se ha indicado la proximidad de *Huellas* al Benjamin de *Calle de dirección única* (1928).² Pero no menos importante es otra cercanía menos estudiada: aquella en la que la compilación blochiana se halla respecto de la obra ensayística del joven Kracauer, quien, por lo demás, dedicó a

² Cfr. Münster, 2004: 149.

Huellas una aguda reseña.³ Es sabido que la teoría blochiana del fascismo está en deuda con las ideas de Kracauer; y, de hecho, las reflexiones de *Herencia de esta época* (1935) sobre la Alemania de Hitler están pobladas de referencias a *Los empleados* (1930). Pero las semejanzas con la obra ensayística kracaueriana se perciben ya con nitidez en *Huellas*; por ejemplo, en el interés por las personas *extraterritoriales*, es decir: hacia aquellos individuos que llevan una existencia nómada, no institucional en los márgenes de la Modernidad capitalista, desprovistos de poder económico y ascendente social, pero dotados de una sorpresiva capacidad para sacar a la luz y cuestionar la falacia del orden vigente. Encarnaciones ejemplares de semejante extraterritorialidad encontramos tanto en el protagonista de la primera novela de Kracauer –*Ginster* (1928), muy celebrada por Bloch– como en la serie de artistas y personajes predilectos del ensayista frankfurtiano: Kafka, Offenbach, el Schweik de Hašek, el Schlemihl de la cultura hebrea, el vagabundo de Chaplin. En *Huellas*, este papel es desempeñado por seres que llevan una existencia antigregaria, contrapuesta con la rutina de los pequeños empleados de clase media. Uno de los más destacados es el payaso August, cuya forma de vida es la del “don nadie, el *nobody*”:

Él no tenía una profesión prosaica como la de juez o la de jefe de ventas con la que sería mucho más importante de lo que era. Él pertenecía mucho más a la gente errante y también poco notoria y poco tenida en cuenta, esa gente que disfruta en muy pocas ocasiones de la leche y la miel. Ellos se arrastran, hacen piruetas y acrobacias en los límites de eso que el burgués llama el pueblecillo de los artistas, el pueblecillo de los que no llevan una vida monótona. (103)

³ Publicada en la *Frankfurter Zeitung* el 17-05-1931.

A diferencia de los grandes burgueses y los burócratas de las clases medias, que creen ser *alguien* en virtud de la posesión de una fortuna o un cargo, August no tiene una identidad fija e inerte. Esto lo ilustra un accidente de trabajo: cuando, en el curso de una función, el domador le pregunta quién es, en lugar de la respuesta rutinaria, August “no solo perdió el hilo, sino también la conciencia de sí mismo. Empezó a tambalearse, se envolvió en sus propios brazos y empezó a susurrar con una voz distorsionada: ‘No lo sé, no lo sé, no lo sé’” (102). El efecto que esta vacilación tiene en el público se asimila –como varias de las historias de *Huellas*– a lo siniestro freudiano:

Aquel señor Nadie calló ante el honorable público y la titulada nobleza circundante dejó de reír hasta que quien había perdido el nombre gritó en esta ocasión aturrido: no, yo soy un payaso y mi nombre es Augusto el tonto. Las lágrimas empezaron a caerle por el rostro, la vida cotidiana y la vida de todas las noches se había adueñado de él. (ibíd.)

La admiración del autor de *Huellas* no se dirige –borgeamente– al que “tiene un buen puesto, y en consecuencia un buen nombre”, sino al “innominado oculto” que está latente en cada sujeto y que, si se hiciera realidad efectiva, haría de este una personalidad más noble. Algo de esto vemos en *Ginster*, el protagonista de la primera novela de Kracauer, quien dice acerca de sí mismo:

Me devané los sesos ya a menudo [...] pensando sobre en qué me diferencio de los demás. Las personas están interesadas en sus vidas, tienen objetivos, quieren tener posesiones y alcanzar algo. Cada persona que conozco es una fortaleza. Yo no quiero nada. No me

entenderá, pero preferiría diluirme como el agua. Esto hace que las personas estén lejos de mí. Duermo en un cuarto sin interés y ni siquiera tengo una biblioteca. (Kracauer, 2018: 185)

Pero estos cotejos entre Bloch y Kracauer podrían continuarse más allá del examen de las naderías de la personalidad.

2. Redención de las cosas

Otro rasgo que el Bloch de *Huellas* comparte con el autor de *Ginster* es la atención detectivesca hacia las cosas pequeñas y en apariencia insignificantes, aquellas que escapan al trabajo sistematizador de la *ratio*. Kracauer creía que en el mundo de las cosas reside un potencial revolucionario que reclama toda la atención del crítico (cfr. Butzer, 2009: 159); el programa de *redención de la realidad física* recorre su íntegra producción, desde los escritos de mediados de los años veinte hasta *Teoría del film* (1960) y el tratado póstumo sobre la historia (publ. en 1969). Adorno ha escrito que, en Kracauer, el estado de feliz inocencia infantil sería “el de las cosas menesterosas, las miserables, despreciadas, alienadas de su propósito; solo ellas encarnan, para la conciencia de Kracauer, lo que sería diferente del complejo funcional universal” (Adorno, 2003: 392). Las pequeñas cosas son, en el orden de la materia, el equivalente de los individuos marginales en el orden social: elementos aparentemente accesorios en los que reside un potencial crítico considerable. Que esta devoción por las cosas pequeñas es común a Kracauer y a Benjamin es algo que subraya Agard cuando dice que ambos pensadores comparten el interés por “lo pequeño, por los detalles; es decir, también, por lo que

está al margen de la tradición, por las causas perdidas, por las víctimas, por aquello que habría podido acontecer” (Agard, 2008: 143). Cabría añadir a estos dos nombres el del Bloch de *Huellas*, tal como lo testimonia la sección “Cosas” y, en particular, el fragmento “La espalda de las cosas”, en el que se interroga acerca de la existencia que los objetos poseen al margen de la mirada que sobre ellos arroja el ser humano: “De un modo sencillo e ingenuo, preguntemos: ¿qué hacen las cosas sin nuestro concurso?, ¿qué aspecto tiene el cuarto cuando se lo abandona” (143). El hecho de que el narrador del fragmento recurra a relatos fantásticos para abordar la cuestión delata, en primera instancia, el empeño en enfrentar el desencantamiento del mundo propio del proceso de racionalización capitalista (cfr. Münster, 2004: 149) oponiendo, a la estrechez de miras del “individuo promedio” –el Babbitt pequeño burgués–, una mirada extrañada sobre las cosas, libre de estupidez utilitarista. De esta disposición crítica procede la invitación a pensar sobre *la espalda de las cosas*:

Adelante todo está claro o ha sido esclarecido, pero ningún ser humano sabe en qué consiste la *espalda* de las cosas, de las que solo vemos la *parte de abajo*, y en las que se desdibuja el todo. Solo se conoce la parte de adelante, o la de arriba, de su obsequiosidad, de su amistosa incorporación a la comunidad; nadie sabe además si el idilio (a menudo preservado) de las cosas, su atracción, su belleza natural es lo que promete o lo que pretende retener. (Bloch, 2000: 174-175)⁴

Pero, en segundo lugar, se trata de eludir una relación con los objetos que los reduzca a mercancías confortables que, en cuanto tales, reclaman una disposición pasiva, consumista.

4 A diferencia de lo que ocurre con otros pasajes, en este preferimos ofrecer una traducción propia.

Esto es proyectado también a la experiencia de lectura que el autor espera para su propio libro; Bloch querría que los lectores de *Huellas* se enfrenten con historias provocadoras, incapaces de promover un cómodo adormecimiento. El efecto buscado no es –en términos de Brecht– el de un arte ilusionista, *culinario*. Los lectores de Cortázar recordarán al personaje del marco narrativo de “Continuidad de los parques”, que, una vez resueltas las cuestiones de negocios, se sienta “en la tranquilidad del estudio” a leer una novela con disposición evasiva, de modo que “la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo” (Cortázar, 2004: 417). El personaje va sumergiéndose en una historia que cuenta acerca de la ejecución de un asesinato y descubre por fin, en las últimas líneas del cuento que leemos, que la víctima del crimen planeado en la narración enmarcada es el propio lector de la novela. En *Huellas* asistimos tanto a la delectación en una narración cautivante como a una crítica a los efectos de la lectura pasiva comparable con la que veíamos en Cortázar. En conversación con José Marchand comenta Bloch, sobre las historias incluidas en *Huellas*, que hay que distinguir:

dos clases de pequeñas experiencias personales e historias y aun historias de calendario. Unas están conformadas de tal modo que son leídas hasta el final confortablemente, en la cama, en la noche, antes de dormir. La historia ha concluido, todo ha quedado resuelto, uno apaga la luz y duerme el sueño de los justos, aunque no exista ninguno. Pero hay historias que no quedan concluidas cuando se las ha terminado de narrar; historias que tienen un excedente [...] que hace posible la interpretación de esa historia. Hay

una huella de algo, y una huella al estilo de una historia del salvaje Oeste, al estilo de Cooper, Karl May y Gestäcker. (Münster, 1977: 57-58)

Las narraciones más efectivas de *Huellas* son aquellas que encierran una huella tal: una señal o una advertencia que rompe con las certezas del lector, que inquieta a este y lo instiga a seguir reflexionando, a problematizar no solo la historia leída, sino las propias condiciones de existencia. Bloch concibe este excedente como un *aguijón* o *espina* (*Stachel*) que hiere al lector, que le estorba la recepción indolente:

Aquí algo se mueve, o continúa moviéndose, de modo que uno no apaga simplemente la lámpara de la mesa de luz, se acuesta cómodamente de costado y se duerme contento, sino que algo ha producido un rasguño, es una espina en la historia. La espina es, naturalmente, aún más clara cuando nos afecta de manera inmediata y no solo a nuestro pensamiento. (ibíd.: 60)

De lo que se trata es de perturbar al pequeño burgués, a quien la propaganda capitalista le ha inculcado la idea de que la felicidad consiste en rodearse de objetos destinados a garantizar una vida estúpidamente placentera. El autor de *Huellas* busca oponerse al proceso por el cual la vida...

ha colonizado las cosas, como si estas fueran objetos que no necesitan ni aire para respirar ni alimento, están muertos sin corromperse y siempre está a nuestra mano [...]. Sobre la espalda de estas cosas, como si fuera el más apropiado mirador, se ha asentado la cultura. (144-145)

Uno de los propósitos de Bloch es mostrar, por las vías de

lo extraño o de lo fantástico, la resistencia de los objetos a ser manipulados como mercancías.

Este procedimiento muestra semejanzas con los que aplica Kracauer en relación con la materia inanimada; así, por ejemplo, en *Ginster*. Benjamin se refirió a la importancia de los objetos de utilería (*Requisiten*), que en las obras del Barroco alemán asumen una vida propia, independiente de los personajes. De un modo análogo, en la novela de Kracauer las cosas poseen una vitalidad de la que se ven privados los caracteres; así, Ginster se ve acosado por el mobiliario de su cuarto de estudiante: “Los objetos, que en general eran invisibles, emergían de su escondite y lo encerraban. Lo asustaba el lavamanos, los estantes laterales eran barreras” (Kracauer, 2018: 51). Propio de una estética de lo siniestro, pero a la vez saturado de ironía se encuentra el episodio en que Ginster se siente perseguido por un castillo barroco, al que solo con dificultad consigue sustraerse:

Dio la vuelta, agotado, perseguido por el castillo, que se esforzaba en meterse por los intersticios de las callejuelas. También los libros lo acosaban; se propuso no volver a leer *Poesía y verdad* a raíz de la espléndida juventud del poeta, que él odiaba tanto como a la fachada. (ibíd.: 85)

La certificación del Dr. Oppeln que Ginster presenta en la revisión médica parece también dotada de vida: “Sin estar totalmente desplegado, el papel migró desde la mano del médico a la mesa” (ibíd.: 138), y algo semejante ocurre con los anteojos de la tía, que “se diferenciaban de los demás por el hecho de que se le escapaban y aparecían en lugares en los que ella jamás habría sospechado que se encontrarán: en la cocina, en el vestíbulo, incluso en el baño” (ibíd.: 193). No menos irónicos que este pasaje son aquellos en que la

personificación se realiza con el fin de mostrar que, en la sociedad de masas, los individuos han quedado reducidos a funciones; por ejemplo, cuando se dice, mediante una eficaz metonimia, que, en el comando de distrito, los “uniformes hablaban, sin prestar atención a la gente, que se habían colocado a cierta distancia” (ibíd.: 200). En un mundo en el que las personas se ven “cercadas por sus cosas como por hiedra” (ibíd.: 283), es comprensible que los objetos asuman “el hábito de cambiar espontáneamente de lugar”, y demanden “una atención continua” (ibíd.: 225).

Un tratamiento aún más específico, pero a la vez diferente reciben los objetos en los ensayos de la sección “Cosas” de *Calles en Berlín y otros lugares* (1964), publicados originariamente en la *Frankfurter Zeitung* entre 1926 y 1927. “El piano”⁵ ofrece un ejemplo característico: mediante un empleo original y eficaz de la falacia patética,⁶ el ensayo cuenta las desventuras de un piano que vive como una “criatura privada” en un entorno que experimenta como inapropiado y aun hostil. A semejanza de las figuras de artista presentes en la narrativa de Kafka –inmediatamente se impone la comparación con el ayunador de “Un artista del hambre”–, el piano padece la indiferencia de un mundo que no le reconoce ningún derecho a la existencia. A la soledad propia del artista en la Modernidad se añade, en el instrumento musical, un *desamparo espiritual* que Kracauer ha destacado recurrentemente como rasgo característico de los sectores medios en la Alemania de entreguerras. En efecto, el piano se siente rechazado por otros objetos que, dotados de una función práctica inmediata, lo desprecian por su carencia de utilidad e interpretan su silencio como una señal de arrogancia:

⁵ Publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 23-02-1926.

⁶ Es decir: el recurso retórico y poético consistente en personificar la materia inerte.

Provocados por su silencio, los muebles, aunque estén en desacuerdo entre ellos en lo demás, se han agrupado en contra del piano. Explican el aislamiento de este como producto de un orgullo de casta desprovisto de fundamento social, y lo importunan de todos los modos posibles. La mesa redonda, sobre todo, se escandaliza ante esa reserva, y protesta ante el hecho de que aquel instrumento negro y resplandeciente solo se abra para ciertas personas; los muebles han sido creados para todos. (Kracauer, 2011: 349)

Si el piano se siente dolido por estas manifestaciones de rechazo, es ante todo porque “intuye demasiado bien cuánto de verdad hay en ellas” (ibíd.: 350). Es consciente de su anacronismo y, sin enfrentarlo en términos activos, se evade de la miseria llana sustituyendo a esta por la miseria desbordante (Engels) que le proporcionan los ensueños quiméricos. Así, ante el desprecio que hacia él evidencia el “vulgo” de los objetos prácticos, imagina pertenecer a la aristocracia de los pianos de cola y aduce lazos genealógicos que lo entroncan con ella. Sin embargo, también advierte una “cierta injusticia en que los pianos de cola, solo a causa de su deslumbrante figura, que solo se basa en los azares del nacimiento, disfruten de una predilección tal” (ibíd.). Atraído hacia dos “clases” diferentes y excluido de ambas, el piano sufre su extraterritorialidad, pero retiene la fantasía de ser alguna vez “un piano de cola de talla mediana, que no esté en un rincón, sino en medio del cuarto, estimado por todos” (ibíd.: 351). Vivo anacronismo, contrasta su postergación –que no hace otra cosa que agudizar su falta de confianza en sí mismo– con el ascendiente del que goza, entre los demás objetos, el aparato de radio, ícono de la Modernidad más avanzada. La incapacidad del piano para adecuarse a los nuevos tiempos recuerda de inmediato las reflexiones de

Kracauer sobre esas clases medias de empleados que, postergadas económicamente y carentes cada vez más de prestigio social, se dedican a alimentar la falsa conciencia:

Querrían mantener diferencias cuyo reconocimiento social enmascare su situación; profesan un individualismo que solo poseería un fundamento si aún pudieran configurar sus destinos como individuos. Aun cuando luchan, como empleados, por mejores condiciones de existencia en los sindicatos y junto con ellos, a menudo su existencia real está condicionada por la existencia mejor que tuvieron en una época. Les inquieta una condición burguesa ya fenecida, que quizá contiene fuerzas que legítimamente exigen supervivencia desechos de la cocina burguesa que ahora descienden a las regiones inferiores a precio rebajado. (Kracauer, 2008: 194)

La “conciencia del deber” que posee en cuanto piano lo impulsa, a semejanza de lo que ocurre con los sectores medios, a entregarse a un culto de la distracción del que querría extraer el contacto emotivo que le ha sido negado hasta el momento. Es así que sale, en una ocasión, a recorrer las calles y siente un cierto placer en ser, al igual que otros paseantes, un eslabón de la cadena; al considerar ese “orden superior, olvida sus propias preocupaciones y tintinea en voz baja para sí” (Kracauer, 2011: 352). Entra entonces en un local nocturno y se acerca, entusiasmado, a un grupo de instrumentos musicales estadounidenses, pero la tentativa de comunicación fracasa:

Solo escalas musicales y lugares comunes, los mismos con cuya reproducción había debido contentarse en casa durante años, surgen de su interior, que había

perdido durante demasiado tiempo la costumbre de expresarse. Al final, se enreda en un tartamudeo, ya que intuye cuán falso suena todo precisamente allí. (ibíd.: 353)

Desalentado, abandona el local y comienza a volar por las calles, gira en amplias espirales por encima de las personas. Pero este vuelo solo tiene lugar en su imaginación: en el plano material de la narración, un grupo de paseantes compasivos que descubren la dirección personal del instrumento en una etiqueta desgarrada, llevan nuevamente a casa “el abandonado envoltorio terrenal” del piano y lo depositan en ese cuarto cuyo mobiliario no se adecua a él” (ibíd.). La fisonomía que muestra esa cosa “menesterosa”, “miserable” que es el viejo piano es diferente de la que encontramos en otros objetos en Bloch o en el propio Kracauer: aquí no se trata ante todo de mostrar a la cosa en su autonomía plena respecto de la percepción y la praxis utilitaria humanas. “El piano” convierte más bien al viejo instrumento en una figuración alegórica destinada a tornar más manifiesta, a través de un recurso de extrañamiento, la postergación de los artistas y, en términos más amplios, de ciertos grupos de los sectores medios en el contexto de la Modernidad tardía. Los individuos pertenecientes a estos grupos desean fervientemente *no* escudriñar las estructuras por las que se rigen las sociedades contemporáneas.

3. El desciframiento de las superficies

Hemos dicho ya que uno de los blancos de *Huellas* es el rutinario convencionalismo de la vida laboral y del ocio de las clases medias: un mundo en el que se introdujo Kracauer, durante la segunda mitad de la década de 1920, como si lo

hiciera en un *territorio desconocido* y cuya inspección, según se lee al comienzo de *Los empleados*, “es quizás más riesgosa que viajar por África para rodar un film” (Kracauer, 2008: 116). Lúcidamente examina Kracauer la vida de los empleados burocráticos como una alternancia entre la experiencia de la miseria real en el trabajo alienado y la búsqueda de esplendor a través de una fuga de imágenes que no es, en el fondo, más que una fuga ante la revolución y la muerte:

En el Lunapark, de vez en cuando se exhibe, por la noche, una fuente iluminada con luces de bengala. Una y otra vez surcan la oscuridad haces rojos, amarillos y verdes. Una vez que se ha extinguido el brillo, se hace evidente que este provenía de la pobre forma cartilaginosa de algunos tubitos. La fuente se parece a la vida de muchos empleados. Esta se salva de su mezquindad en la dispersión; accede a ser iluminada por luces de bengala y se disuelve, sin tener conciencia de su origen, en el vacío de la noche. (ibíd.: 216)

Igualmente consciente es Bloch de que lo que buscan las clases medias es perderse en el laberinto de las apariencias para no tener que examinar los fundamentos que se hallan detrás de ellas. Si el “sistema económico dominante”, como dice Kracauer, “no quiere que calen sus intenciones” (ibíd.: 158), es necesario colocar sobre él máscaras que distraigan respecto de lo esencial. El método de Bloch, como el de Kracauer, consiste en descifrar las marcas de lo visible a fin de descubrir una verdad sedimentada. En *Huellas*, lo visible –y aquí se advierten afinidades con la metodología benjaminiana– se presenta como una engañosa apariencia bajo la cual se oculta a menudo algo terrible que se trata de escamotear ideológicamente y que, como lo psicológicamente reprimido, necesita ser sacado a la superficie por el

analista. Como muestras ejemplares de este examen de la dialéctica de apariencia y esencia valen la anécdota en que un espléndido asado deja escapar, en cuanto el tenedor se clava en la carne, un reguero de pus; o las reflexiones del narrador del fragmento “Saludos y apariencia”, que no observa en los edificios que rodean la plaza la idílica calma aparente, sino –con ademán balzaciano y kracaueriano– los crímenes que en ellos se cometieron y que la conciencia convencional ha olvidado. Pero (y aquí advertimos un motivo ausente en Kracauer, pero importante en el autor de *Calle de dirección única*) existen también apariencias terribles que encubren contenidos utópicos sepultados. La perspectiva blochiana parte de la convicción de que los hombres viven, bajo el capitalismo, en medio de un infierno en apariencia inmodificable que se revelaría susceptible de transformación si se consiguiera atisbar tras las apariencias. Este razonamiento recuerda aquello que Benjamin denominaba la *irrealidad de la desesperación* (*Unwirklichkeit der Verzweiflung*); como en Benjamin, también en Bloch aquel que desee acceder a esos contenidos emancipadores enterrados debería proceder como el arqueólogo que busca sus tesoros en las entrañas de la Tierra y no se demora en la superficie. Recuerda esto aquella construcción inversa a la que hace referencia Bloch en relación con varias narraciones de *Huellas*:

Podría compararse esto con el Palacio Ducal en Venecia, donde abajo, en la planta baja [...] aparece el ornamento (las arcadas) y arriba están los muros, en lugar de encontrarse abajo los muros y arriba el esplendor ricamente adornado en el que se extiende la construcción poética. Tenemos aquí un fundamento poético y no solo poético, sino también enfocado a los sueños, a los sueños diurnos, y arriba comienza el muro. (Münster, 1977: 60)

Hay en esta especificación puntos en común con el método propuesto por Benjamin, para quien el trabajo del historiador se asemeja al del geólogo que desciende hasta las capas más profundas del terreno, o al del arqueólogo que desentierra los tesoros del pasado. En el proyecto sobre los pasajes, el París decimonónico es considerado como una fantasmagoría moderna que hunde sus raíces en una densa red de catacumbas y galerías subterráneas, en la que Benjamin advierte afinidades con el Hades mítico; idéntico aspecto revelan las bocas del *métro* “donde al atardecer brillan unas luces rojas que señalan el camino al Hades de los nombres” (Benjamin, 2005: 111). No menos importante es el hecho de que el laberinto de las ciudades sea comparado con la conciencia: un dédalo de casas en que, en lugares ocultos, se insinúan lugares de acceso a los infiernos, los que, a su vez, están “llenos de lugares inapreciables en que maduran los sueños” (ibíd.). Idéntica búsqueda de lo utópico reprimido encontramos en *Huellas*, aunque ella se amalgama con elementos típicamente blochianos; entre ellos, la idea de que la íntegra realidad existente es una mentira, y que, frente a ella, tiene un valor aun ontológicamente superior el pensamiento utópico. Esta convicción –uno de los aspectos más equívocos de la filosofía de Bloch– es eficaz como un recurso estético y retórico orientado a mostrar, de manera parecida al extrañamiento brechtiano, la invalidez de una realidad degradada que las clases medias aceptan como la única válida. Como el hombre de campo que, en la leyenda kafkiana, se sienta dócilmente a esperar el permiso para acceder a la ley y que va petrificándose en su inmovilidad, así también los pequeños empleados “se acostumbran a este pellejo en el cual no solo están metidos, sino en el que se los ha metido, profesionalmente o de otra manera”⁷ (37). Frente a esta mentira que representa

7 La traducción ha sido modificada.

el mundo vigente, ciertas imposturas –como aquellas en las que consiste, en última instancia, la literatura– poseen un grado más alto de verdad. De ahí la función que poseen en el libro aquellos impostores que, a diferencia de las figuras despreciables del arribista y el *parvenu*, se colocan la máscara de una identidad aristocrática –falsos príncipes o condes– porque no aceptan que sea auténtica la condición alienada en la que viven, y que terminan creyendo en la autenticidad de su impostura. Esta fantasía es la continuación, en la vida adulta, del sueño de convertirse en príncipe que alienta en las lecturas infantiles de cuentos maravillosos; de acuerdo con Bloch, la mayoría de los hombres no son al comienzo demasiado poco, sino demasiado respecto de aquello en lo que finalmente se convierten. A partir de esto es posible desarrollar dos reflexiones. Por un lado, el rechazo de todas las circunstancias en que, como decía Marx, el hombre es un ser humillado, esclavizado, abandonado, despreciable; y la búsqueda de una identidad aparentemente falsa y esencialmente auténtica se vincula tanto con el principio de la *dignidad humana* –al que dedica Bloch un análisis detallado en el conocido libro de 1961–, sino también con la conciencia anticipadora. En *El principio esperanza*,⁸ Bloch afirmará, en contra de la tesis freudiana según la cual los sueños diurnos son solo fantasías infantiles revestidas de un yo adulto, que el sujeto de tales sueños...

está penetrado de la voluntad consciente, siempre consciente, aunque en grado diverso, hacia una vida mejor, y el héroe de los sueños diurnos es siempre la propia persona adulta. Cuando César contempla en Gades la columna de Alejandro en pleno sueño diurno y exclama: “Cuarenta años y no he hecho aún nada

8 Escrito en los EE.UU. entre 1938 y 1947; revisado entre 1953 y 1959.

para la inmortalidad”, el ego que reaccionaba así no era el del César niño, sino el del César hombre; más aún, el del César futuro. (Bloch, 1977: 67)

A propósito de la identificación, no con el yo empírico, sino con el posible, se dice en *Huellas* que no hay ningún ascenso a esferas superiores que se produzca sin una defensa del propio valor, que no es verdadero, o que aún no es verdadero: “El joven músico Beethoven, quien de repente creía y afirmaba ser un genio sin par, se comportaba como un tipo extrañísimo de impostor al pretenderse igual a Ludwig van Beethoven, quien, a fin de cuentas, todavía no era” (44). Pero, por otra parte, con esto se relaciona una reflexión sobre las formas de lucha contra el capitalismo que posee plena vigencia. Un núcleo central dentro del *marxismo cálido* promovido por Bloch en cuanto correctivo para las tendencias economicistas, positivistas es el imperativo de combatir contra lo que en *Herencia de esta época* es designado como la *desnutrición de la fantasía socialista*. En las tendencias hegemónicas en el marxismo de las décadas de 1920 y 1930 advertía Bloch un cientificismo árido que, en su falta de seducción para la conciencia de las masas, dejó a estas en manos de la propaganda nazi. En el fragmento “El grillo molesto”, el personaje que mejor defiende las perspectivas blochianas ataca tanto la deformación economicista del marxismo como la idealización de las condiciones de vida empíricas del proletariado. El proletario actual “muchas veces solo es un pequeño burgués fracasado, se pasa a un partido populista o al grupo de poseedores de un pequeño negocio que se sientan en un canapé rojo” (35). Cualquier “culto del proletariado es falso y está infectado de burguesía” (36); por lo tanto, no se trata de idealizar a la clase obrera como un modelo de existencia envidiable, sino de pensar en una realidad que aún no existe y que es deseable, e incluso necesario hacer realidad. Esto existe hoy,

para el pensamiento y la praxis marxistas, como un desafío: la caída del gris socialismo real y la del modelo de socialismo en el que él se sustentaba se debe en buena medida a su incapacidad para presentar ante los hombres un modelo de existencia más apetecible que el que ofrece el capitalismo. De lo que se trata, entonces, es de configurar a este como una visión del mundo y, a la vez, como un paradigma de vida; en esto posee una importancia decisiva la exhortación blochiana para investigar cómo podrían ser la sociedad futura y el hombre nuevo. Esto tiene implicancias para la vida de los individuos y sus propias posibilidades personales de lucha en contra de la explotación material y la manipulación ideológica. De acuerdo con el autor de *Huellas*, la formación auténtica exige combatir con todos los obstáculos que impiden el desarrollo de una personalidad latente y superior. Una anécdota muy conocida de Picasso podría sonar como una suerte de síntesis del pensamiento blochiano en este aspecto. Se cuenta que el pintor español dijo en una ocasión: “Cuando yo era pequeño, mi madre me decía: ‘Si te haces soldado, llegarás a general; si te haces monje, llegarás a ser Papa’. En cambio de todo eso decidí ser pintor y me convertí en Picasso” (Gilot y Lake, 1982: 45). Estas palabras bien podrían haber funcionado como epígrafe de *Huellas*.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2003). El curioso realista. *Notas sobre literatura*. Obra completa, 11 (trad. A. Brotons Muñoz), pp. 372-392. Akal.
- Agard, O. (2008). Les éléments d'autobiographie intellectuelle. Despoix, Ph. y Schöttler, P. (comps.). *Siegfried Kracauer. Penseur de l'histoire*, pp. 141-163. Maison des Sciences de L'Homme.
- Benjamin, W. (2005). *La obra de los pasajes* (ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero). Akal.
- Bloch, E. (1977). *El principio esperanza* (trad. F. González Vicén), vol. I. Aguilar.
- Bloch, E. (1996). *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (2000). *Spuren*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (2005). *Huellas* (Pról. J. Jiménez, trad. y notas M. Salmerón). Alianza.
- Borges, J. L. (2007). *Obras completas I (1923-1949)*. Emecé.
- Butzer, G. (2009). MedienRevolution. Zum utopischen Diskurs in den Meidentheorien Kracauers und Benjamins. Grunert, F. y Kimmich, D. (eds.). *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*, pp. 153-168. Fink.
- Cortázar, J. (2004). *Cuentos completos/1*. Punto de Lectura.
- Gilot, F. y Lake, C. (1982). *Leben mit Picasso*. Diogenes.
- Horster, D. (1987). *Bloch zur Einführung* (6ª ed. revisada). Junius.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados* (Introd. I. Belke, trad., postfacio y notas M. Vedda). Gedisa.
- Kracauer, S. (2011). *Werke* (ed. I. Mülder-Bach e I. Belke), vol. 5.2: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)* ed. I. Mülder-Bach colab. S. Biebl et al. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo* (ed., Introd. y trad. M. Vedda). Las Cuarenta.
- Lukács, G. (1985). *Historia y conciencia de clase* (trad. M. Sacristan), 2 vols. Hyspamérica.

Münster, A. (ed.). (1977). *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*. Suhrkamp.

Münster, A. (1982). *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*. Suhrkamp.

Münster, A. (2004). *Ernst Bloch. Eine politische Biographie*. WBG.

Zudeick, P. (1987). *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*. Elster.

¿Política poética? Walter Benjamin y el ensayo como método

María E. Belforte

Método

Desde una fecha temprana, Walter Benjamin tomó distancia de los géneros académicos canónicos. Esta separación, constatada en sus “Palabras preliminares” al trabajo sobre el *Trauerspiel*, convivirá más tarde con el esfuerzo constante por encontrar caminos alternativos para el pensamiento alemán. Conocido es su fracaso en el intento de inserción institucional con su trabajo de habilitación, lo que lo encamina en un sendero en el cual, en conjunción con determinadas condiciones biográficas e histórico-políticas, hace del ensayo la forma predominante de su producción intelectual. La elección no es aislada, sino que se nutre, para la composición del texto, del intercambio con amigos y colegas y se enmarca en la intensa reproducción del género, contemporánea de la crisis del sujeto moderno en las primeras décadas del siglo XX.¹

¹ El surgimiento de la figura del intelectual, a finales del siglo XIX, acompaña y reorienta la intensificación del género como una expresión de su voz de autoridad pública desde un lugar de reflexión e independencia. Piénsese por ejemplo en los ensayos de Thomas Mann, Georges Sorel o Karl Kraus por tomar aleatoriamente tan solo algunos casos marcadamente diferenciados. En este sentido, se parte aquí de una perspectiva que aspira al estudio de la forma en relación con los procesos históricos y sociales que la acompañan.

Pero lo que quizás constituye una marca en la obra benjaminiana es que el ensayo funciona, junto con su correspondencia,² a partir de un determinado momento, como praxis elaboradora de un objetivo mayor. El ensayo en tanto espacio de reflexión de la Modernidad en el capitalismo avanzado, que plasmaría en su proyectado estudio sobre los pasajes parisinos, comienza hacia finales de la década de 1920.³ Los trabajos sobre la intelectualidad francesa, sobre Eduard Fuchs, sobre Franz Kafka o Karl Kraus, por nombrar solamente algunos, se enmarcan en un sistema de análisis subyacente, dotado de sus propias reglas y herramientas. Benjamin construye en ellos constelaciones conceptuales que se encadenan y yuxtaponen conformando una obra asistemática pero afirmativa, en donde se propone reelaborar los fundamentos del pensar, el lenguaje y el hombre. Lo fragmentario del ensayo no elimina en él la aspiración a un discurso mayor, más abarcador y extenso, el de la crítica filosófica.

Por eso, una primera advertencia surge de la consideración metodológica para una lectura crítica de su obra: se deben leer sus ensayos de manera conjunta y dialógica; la parcialización a la que a menudo se sometió la recepción de su filosofía lleva al reduccionismo de un pensamiento que si acaso disemina, lo hace para intentar reunir en una síntesis en la que se pone en juego una dialéctica figurativa.⁴ Por eso, la lectura aislada de alguno de sus ensayos⁵ pierde de vista el

2 En relación con la significación de la correspondencia en la obra filosófica de Benjamin, cfr. Wizisla, 2010. Wizisla muestra el espacio de reflexión y experimentación que las cartas implicaban para el pensador berlinés.

3 El ensayo como género es anterior en la historia intelectual de Benjamin, pero es a partir de mediados de la década de 1920 que puede aventurarse esta lectura del género con un carácter metodológico y político.

4 En la anotación N3,1 del *Libro de los Pasajes*, Benjamin diferencia la dialéctica temporal de la dialéctica de naturaleza figurativa (*bildische Natur*), que vincula el ahora (*Jetzt*) con lo que ha sido (*das Gewesene*) (GS V/1, 578 y Benjamin, 2005: 465).

5 Esta parcialización se hace evidente, por ejemplo, en el uso, y en algunos casos "abuso", de su en-

complejo mapa del pensamiento benjaminiano que tiende a nutrirse de los opuestos y contradicciones y que hace del fragmento el espacio de aparición condensada de una verdad más extensa y oculta.

El método se sostiene sobre la elaboración micrológica (Adorno, 1995: 21) y la exposición en forma de mosaico, tal como lo dispone ya tempranamente en sus consideraciones preliminares al estudio sobre el *Trauerspiel*, en las que presenta casi programáticamente la diferenciación entre verdad y conocimiento, que se sostendrá implícitamente en sus trabajos ensayísticos posteriores:

El método –que para el conocimiento es un camino para obtener el objeto de la posesión, aunque más no sea engendrándolo en la conciencia– es para la verdad exposición de sí misma y por eso dicho método está dado con ella como forma. Esta forma no corresponde a un contexto en la conciencia, como sucede en la metodología del conocimiento, sino a un ser. (Benjamin, 2012: 63-64)

Como se ve, se trata de una ruptura con la tradición filosófica neokantiana con la que Benjamin propone una concepción de la filosofía que, en su diferencia entre el pensar⁶ y la actividad cognoscitiva, recupera a aquel por sobre esta. Esta reivindicación del pensamiento se acentuará también posteriormente en sus ensayos con la incorporación de otros elementos a su filosofía.⁷

sayo sobre la obra de arte.

6 En este contexto, Benjamin señala: "el pensar comienza siempre de nuevo, minuciosamente retorna a la cosa misma" (Benjamin, 2012: 62).

7 Entre otros, se pueden mencionar la concepción de crítica que comparte con Brecht o la de iluminación profana que elabora en su estudio sobre los surrealistas.

A partir de la década de 1920, el ensayo benjaminiano, pese a sostenerse en el sendero de la asistematicidad, se dirige a la fundamentación de la evaluación o hipótesis desde un objetivismo estilístico. El sujeto de enunciación aparece allí intencionalmente borrado. Es solamente en sus escritos biográficos y en sus cartas en donde la primera persona se muestra destacada como “yo” (*Ich*).⁸ Los ensayos tienden más bien a descubrir un estado de cosas que se revela como transformador, lo cual a menudo se intercala con la síntesis en el consejo o la consigna.⁹ La intervención apelativa es sutil, pero deja su marca propedéutica. Esta no es parte, sin embargo, de una disciplina en la que el ensayo nos inicia, sino que apunta al campo más universal de lo humano en dos formas básicas de “iluminación profana”: la lectura y el pensamiento (Benjamin, 1998: 59). A pesar de disminuir estilísticamente al sujeto, Benjamin practica la didáctica de la transmisión doctrinal. Se trata aquí de una doctrina en el sentido de la palabra *Lehre*:¹⁰ sus ensayos se dirigen metodológicamente a transmitir una enseñanza que, sin embargo, no está allí disponible de manera evidente. El ensayo benjaminiano involucra al lector mediante la intermitencia de

8 En *Crónica de Berlín* explica este recurso estilístico: “Si escribo un mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación se lo debo en gran parte al seguimiento desde hace veinte años de una única regla menor. Dice así: No emplear nunca la palabra ‘yo’, excepto en las cartas. Las excepciones a este precepto que me he permitido se podrían contar” (Benjamin, 1996a, 200). También en una reseña anterior, de 1927, escribe en este sentido: “Habría que acostumbrar a los escritores a considerar la palabrita ‘yo’ como su reserva de víveres. Así como los soldados no pueden tocar la suya antes de que pasen treinta días, tampoco los escritores deberían desenterrar el ‘yo’ antes de tener cumplida la treintena. Cuanto más temprano recurren a él, peor entienden su oficio. Aunque hay excepciones. Las excepciones son los grandes polemistas. Su ‘yo’ es un trabajo de construcción” (Benjamin, 2017b: 217).

9 Se pueden citar aquí algunos ejemplos: “Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución” (Benjamin, 1998: 58, 59); “Este manifiesto tiene la ventaja de ser claro. Merece que el dialéctico adopte su planteamiento de la cuestión” (Benjamin, 1989: 57).

10 En alemán, *Lehre* puede significar tanto “doctrina” como “enseñanza”.

la claridad y la oscuridad, pide con ello el compromiso que puede sintetizarse en un concepto destacado de su pensamiento: la presencia de espíritu (*Geistesgegenwart*).¹¹

La aparición de lo asertivo se intercala con lo ejemplar mediante un importante uso de la cita. Se trata, como es sabido, de un recurso que irrumpe en sus escritos¹² pero que no funciona como fuente de legitimación argumentativa, sino como objetividad material que contiene aquello que el comentario glosa y teje a su alrededor.¹³

Por otra parte, cabalísticamente, Benjamin encuentra en la materialidad del texto la transcripción de una verdad oculta en la grafía misma:

[...] solo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China. (Benjamin, 1987: 22)

La cita, en cuanto copia de un texto, contiene una materialidad que trasciende lo subjetivo. Y a su vez, la grafía,

11 Para Benjamin, "tener presencia de espíritu significa: dejarse llevar en el instante de peligro" (GS VI, 207).

12 En *Dirección única* escribe: "En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante" (Benjamin, 1987: 85-86).

13 Para un análisis específico del concepto de cita en Benjamin, cfr. Voigts, 2014: 159-195. Voigts sostiene el carácter contradictorio y una cierta "función catalizadora" del concepto de cita en Benjamin (ibid.: 161).

en cuanto materialización del sonido, mantiene latente la capacidad creadora del lenguaje no comunicativo y se escapa de la degradación utilitarista a la que este es sometido.¹⁴

Destrucción

Si resulta innegable que el ensayo benjaminiano se encamina a demoler un ordenamiento de la expresión, a romper, asimismo, con las formas anquilosadas del concepto, esto no indica una supresión del pensamiento conceptual y mucho menos una búsqueda de la independencia lingüística absoluta. Tampoco se trata de una búsqueda antiintelectualista que aspira siempre a desvelar un ocultamiento, una otredad, un diferir. La destrucción benjaminiana como primer factor del proceso crítico tiene su sentido de ser en su correlato de *actualidad*, su referencia fundamental al *presente*.¹⁵

Benjamin conocía bien la adaptación de la fórmula de *l'art pour l'art* en el medio alemán que se plasmaba en la primera poesía de Stefan George y que se explicitaba en los objetivos estéticos de *Blätter für die Kunst*. Ya muy tempranamente se diferencia de esa oscuridad de la forma pura en su distancia con miembros del círculo del poeta.¹⁶ Por el contrario, reconoce y advierte sobre el hilo conductor que lleva desde la aspiración a la independencia de la forma hasta la legitimación del acontecer histórico. Así lo plasma, por ejemplo, en la década de 1930 en su enormemente citada crítica de la “estetización de la política”.

14 Se puede rastrear en distintos trabajos la interpretación onomatopéyica del lenguaje que interesa a Benjamin; por ejemplo, en relación con el lenguaje de la infancia, en *Infancia en Berlín hacia 1900*.

15 Benjamin propone el reemplazo del concepto de “progreso” por el de “actualización” en el *Libro de los pasajes* (Benjamin, 2005: 463).

16 Cfr. por ejemplo las críticas a Gundolf en su ensayo “*Las afinidades electivas de Goethe*”.

Lo que queda en parte por aclarar es aquello que también aparece en su ejercicio de la forma ensayística y que se plasma en la imagen de pensamiento como “iluminación profana”. Se trata en este caso de un vínculo más sutil pero igualmente problemático entre la aspiración a la independencia del pensamiento o su caso extremo, el pensamiento absoluto, y lo político.

El mecanismo de bloqueo a la “voluntad utópica” transformadora, término marginal, pero de importancia conceptual para la comprensión de las elaboraciones del proyecto sobre los pasajes parisinos,¹⁷ funciona de manera semejante en cualquier iniciativa de desviación del vínculo entre la expresión y el presente, su latencia de actualidad. Tres ejemplos altamente relevantes para la construcción de la visión de mundo y la ideología de la República de Weimar pueden indicarse en el *Jugendstil*, la poesía de Stefan George y la revisión heideggeriana de la metafísica.¹⁸ En cada uno de estos casos se reconoce una forma de trabajo destructivo, común a la ensayística de Benjamin; pero la ausencia del contenido constructivo relativo al presente histórico-político los diferencia de manera radical de la elaboración crítica benjaminiana:

1. La plasmación de la idea del arte por el arte en las vanguardias: el ensayo en Benjamin se presenta como camino alternativo a los sistemas filosóficos canónicos, pero también se enfrenta, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, al intento de “desligar de su contexto funcional formas técnicamente condicionadas” (Benjamin, 2005: 572).

17 Especialmente importante resulta la noción utópica en los estudios de mediados de la década de 1930. El término es usado por Benjamin en un apunte desechado para su trabajo sobre la obra de arte (GS VII/2, 665-666) y posee una sutil cercanía con el pensamiento blochiano.

18 A los dos primeros les dedica Benjamin reflexiones específicas, aunque no hay trabajos en extenso sobre la metafísica heideggeriana. En este caso, solo se observan referencias críticas aisladas.

En casos como los del *Jugendstil* o el futurismo, esta intención se orienta a convertir dichas formas en “constantes naturales” (ibíd.), lo que implica para Benjamin, estetizarlas y, por lo tanto, negarles su vínculo con la inminencia del presente.

2. La poesía temprana de George aspira a una absolutización del lenguaje y a una independencia total de los asuntos históricos y sociales. Su formulación en la primera edición de *Blätter für die Kunst (Páginas sobre arte)* en 1892 deja clara esta pretensión: “El nombre de esta publicación dice ya en parte lo que debería hacer: apartar todo lo público y lo social del arte, especialmente de la poesía y la escritura” (cit. en Breuer, 2016: 771).¹⁹
3. La revisión heideggeriana de la ciencia y su intencionalidad sobre el ente postula la independencia metafísica del pensamiento como forma radical de la filosofía. Se trata en este caso de la sistematización de una orientación de la filosofía hacia el pensar como acontecimiento; la diferencia ontológica del ser y el ente encuentra una fuerte repercusión institucional en la filosofía a partir de la recepción de su trabajo de 1927 y su posterior consagración académica. En una anotación temprana para *El libro de los Pasajes*, Benjamin escribe que Heidegger resuelve de manera reaccionaria la misma crisis que enfrentan los surrealistas.²⁰

19 Cuando no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

20 Benjamin escribe: “Resulta de vital importancia reconocer que un determinado punto del desarrollo es una encrucijada. En una encrucijada así se encuentra de momento el nuevo pensamiento histórico, caracterizado por una mayor concreción, por rescatar las épocas de decadencia, por revisar la periodización, en general y en particular, y cuyo aprovechamiento en sentido reaccionario o revolucionario se decide ahora. En este sentido, en los escritos de los surrealistas y en

Los tres ejemplos citados convergen en la trascendencia que adquieren durante la República de Weimar y el ascenso del nacionalsocialismo, período en el cual Benjamin se dedica a la producción ensayística en paralelo a su proyecto sobre los pasajes, que comienza a elaborar en 1927. Los tres también poseen un denominador común que se denuncia como actitud o criterio inauténtico del hombre respecto de la naturaleza. Tanto el *Jugendstil* como la poesía temprana de George, que para Benjamin es una expresión de aquel, se oponen al Naturalismo. La filosofía heideggeriana se rebela contra el positivismo de las ciencias y el “olvido” del ser de la metafísica occidental. Esta crítica al vínculo hombre-naturaleza es compartida por Benjamin, pero encuentra en el filósofo berlinés un contenido político afirmativo que reintegra lo destruido y le otorga nueva significación. Con ello marca una diferencia fundamental en la destrucción crítica que se ejercita en sus ensayos, que atacan también el sentido instrumental del lenguaje, el arte y el pensamiento.

Benjamin ensaya una destrucción ajena a la autonomía del pensamiento, de la forma o del lenguaje. Ninguna esfera de lo humano encuentra en su filosofía un estatus que la desligue de la realidad material. Esta es entendida como complejo de naturaleza e historia y, debido a ello, arraiga su significación en el vínculo con el presente.²¹

el nuevo libro de Heidegger se da a conocer, bajo sus dos posibles soluciones, una misma crisis” (Benjamin, 2005: 559).

21 Cabe recordar aquí las palabras de Benjamin al respecto: “El giro copernicano en la visión histórica es este: se tomó por punto fijo ‘lo que ha sido’, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia” (Benjamin, 2005: 394).

Construcción

El ensayo benjaminiano posee características típicas del género, como el antidogmatismo o la asistematicidad, elementos sobre los que la bibliografía ha vuelto reiteradamente. Un aspecto esencial, sin embargo, lo emparenta con la tradición ilustrada incluso en los escritos más poéticos y literarios. Tras el trabajo de apertura no conceptual, que prefiere las imágenes constelativas por sobre las definiciones, se delinea un objetivo claro y distinto que se intenta demostrar. Benjamin apela a la lectura crítica para la recepción de ese momento sustantivo del contenido: invita al ejercicio del pensar como iluminación profana, a un descubrimiento no dogmático de una verdad que, sin embargo, funciona como fundamento. En este sentido, la revisión profunda de las categorías canónicas de la filosofía no implica su eliminación, sino su resignificación radical. Y la revolución de perspectiva que propone Benjamin en sus ensayos encuentra eje y dirección en el anclaje interpretativo en el presente. Se trata de una lectura revolucionaria del obrar humano que involucra tanto el acontecer inmediato y cotidiano como la búsqueda de trascendencia artística, literaria o filosófica. El énfasis en el presente de su obra coloca la lectura de sus ensayos en perspectiva histórica: para su interpretación, resulta necesario contrastar y analizar el diálogo permanente con el desenvolvimiento de los acontecimientos en los que estos se inscriben. En este sentido, la crítica a menudo ha soslayado la importancia política del peculiarísimo contexto histórico de su pensamiento. Trazar una línea de continuidad sin más entre los ensayos de comienzos de la década de 1920 y los de la década de 1930 implica pasar por alto las inmensas diferencias contextuales en las que estas reflexiones tuvieron lugar. Los comienzos de la República de Weimar, por ejemplo, constituyen un universo político-cultural muy

distinto del que Benjamin enfrenta a partir de la toma del poder de los nazis. La filosofía y la crítica literaria muestran en la obra ensayística de Benjamin una dependencia histórica. Y esto se debe a ese carácter *actual* de su pensamiento que refiere siempre al presente y a los problemas de sus contemporáneos.²²

Debido a este desafío que el ensayo benjaminiano impone, su prosa ha sido a menudo hermenéuticamente traicionada. Pierre Missac señaló dos formas frecuentes en que fácilmente se malinterpretan sus ensayos. Una actitud mimética, tautológica, como también, contrariamente, una introducción de elementos ajenos que hacen perder los rasgos propios, implica dos formas de error de perspectiva o de distancia (Missac, 1988, 22-23). Lo que se puede reconocer siempre en el ensayo benjaminiano es la interpretación desde el presente; esto constituye una piedra de toque para la lectura actual que a menudo olvida o pasa por alto las condiciones histórico-políticas y la tradición que enmarca sus análisis. El absoluto diálogo que establecen estos con sus contemporáneos obliga a volver sobre el complejo y catastrófico proceso de la República de Weimar y sus consecuencias.

En esta referencia histórica, con la salvedad de actualidad benjaminiana que ello acarrea, se encuentra uno de los ejes constructivos sobre los que se erige la destrucción radical del ordenamiento conceptual y lingüístico que lleva a cabo Benjamin. Si el ensayo benjaminiano apunta a la creación,

22 Se propone aquí una lectura divergente de la que encontramos por ejemplo en el análisis de Fredric Jameson, quien subrayó el carácter nostálgico de la hermenéutica benjaminiana. Jameson escribe: "Psicológicamente, el impulso hacia la unidad toma la forma de una obsesión con el pasado y la memoria" (Jameson, 1971: 62). En la presente interpretación, se sigue más bien la línea de lectura propuesta por Peter Szondi, quien subrayó el aspecto utópico del pensamiento benjaminiano en un trabajo comparativo con la obra de Proust (Szondi, 1978). En Benjamin, no se trata de la añoranza del pasado ideal, sino de la utopía escondida o perdida en el pasado que contiene la esperanza de un futuro mejor para el presente.

en el sentido de una verdadera *poiesis* de lo humano, esto se constata en el contenido sustantivo de la crítica.

Lenguaje

En el caso de Benjamin, su producción ensayística trabaja sobre una experimentación del lenguaje²³ que establece un vínculo inextricable entre forma y contenido. Se trata de transformar las convenciones que traicionan a la creación para alcanzar a expresar un orden más humano. Ya muy tempranamente esto se expresa en su ensayo sobre el lenguaje de 1916 y, aunque se trata de una etapa de su pensamiento que trasmutará más tarde, la tesis central de este escrito se mantendrá a lo largo de sus elaboraciones más tardías y se reflejará en el estilo de sus ensayos que renuncian a la función comunicativa para encaminarse hacia la iluminación. El estilo de su escritura tensa el arco que va de lo claro a lo oscuro para hacer nacer las ideas en el lenguaje como *medium*. La noción de *Denkbild* (imagen de pensamiento) surge de esta primera crítica a la degradación del lenguaje a medio comunicativo y constituye uno de los ejes sobre los que se sostiene la prosa benjaminiana.

Pero la crítica a la instrumentalización lingüística no deriva en Benjamin en una concepción meramente lúdica o poética *per se*, sino que el juego de palabras, la alegoría o las imágenes en general componen de manera acumulativa la tesis que dirige el ensayo. Las constelaciones así construidas resignifican el contenido semántico original de la palabra para redirigirla hacia un nuevo ámbito, el de la redención

23 Un análisis pormenorizado del concepto de lenguaje en Benjamin puede encontrarse en Bröcker (2014).

lingüística. Por ello utiliza Benjamin con frecuencia términos de la tradición cultural enemiga con la que permanece en constante diálogo.²⁴ También recurre a palabras cotidianas que asimismo muestran su potencial filosófico, estético y político.

En sus ensayos, dos componentes resultan determinantes en la constitución de la dialéctica entre forma y contenido: a) la crítica a la forma anquilosada del concepto que lleva a la búsqueda de la alternativa expresiva y creativa; b) la resignificación semántica. Esta última se alimenta de la tensión de opuestos para hacer nacer una categoría novedosa que compita con el contenido semántico abandonado. La meta última de Benjamin, sin dudas inalcanzable, sería recuperar las palabras en la forma en que aparecen en el proceso de aprendizaje lingüístico del niño, cuando su sonido novedoso y vibrante no ha sido sometido al instrumento de la intencionalidad del adulto y se revela como aparición sonora y cargada de potencialidades en la que la convención deja lugar a la semejanza y a la fisonomía sonora o visual. Pero en ningún caso se trata aquí, y esto debe ser subrayado, de un proceder meramente estético. La poética de su ensayística se encamina a la iluminación por medio de un ensombrecer lo acontecido en el lenguaje; este proceso expresivo tiene para Benjamin un carácter político:

Desligar de las cosas la metáfora quiere decir descubrir su núcleo antropológico, y esto a su vez es idéntico a la exposición de su significado político. [...] [B]ien mirado, la metáfora se convierte finalmente en la única forma posible de manifestarse la cosa. Avanzar por

24 Así podrían leerse, por ejemplo, el concepto central de "despertar", como resignificación humana de la divisa de los nazis: "Deutschland erwache!" (Alemania, ¡despierta!), o la noción de *Rausch* (embriaguez), difundida durante las primeras décadas del siglo XX, que Benjamin retoma en clave surrealista.

el camino hacia ella: apasionante juego con las cosas. Por ese mismo camino penetran los niños hasta el corazón.²⁵ (Benjamin, 1996b: 141)

En esta reflexión de 1928, Benjamin subraya la existencia de un núcleo antropológico de las cosas que el lenguaje cotidiano encubre, pero que al mismo tiempo constituye el vínculo con ellas. Desligar, desprender (*entbinden*) la metáfora de las cosas implica poner al descubierto el sentido que poseen para el hombre en un determinado tiempo histórico,²⁶ esto es, su significación para el presente, su significación política. Se trata del trabajo minucioso que Benjamin se propone con los pasajes parisinos, con la moda y con los objetos de consumo de la burguesía imperial. En el caso de la mercancía y su fantasmagoría, es un proceso en el cual se restituye el sentido humano al objeto por medio de su redención en el lenguaje: se trata de reconocer las ideas, deseos, sentimientos y valores inconscientes que se han plasmado en la materia.

Los dos sentidos más importantes del concepto benjaminiano de imagen dialéctica²⁷ implican una revisión del vínculo entre materia y lenguaje: por un lado, el sentido específico de imagen dialéctica como “un concepto de la geografía política” (Hillach, 2014: 651). La imagen dialéctica en un primer sentido se asocia a imágenes oníricas o desiderativas

25 La traducción ha sido modificada.

26 El vínculo inseparable entre filosofía e historia es una constante de su pensamiento, incluso en una etapa y un contexto no marxistas, como en su trabajo sobre el *Trauerspiel*, donde señala, programáticamente: “La teoría filosófica se basa en la codificación histórica” (Benjamin, 2012: 61).

27 En su “Introducción” al *Libro de los Pasajes*, Rolf Tiedemann explica en relación con las imágenes dialécticas, en tanto configuraciones de lo que ha sido y del ahora, que: “en los textos de Benjamin se distinguen al menos dos significados, relativamente aislados entre sí y que en todo caso no se pueden concertar sin fisuras” (Tiedemann, 2005: 27). El concepto de imagen dialéctica es tardío, según Ansgar Hillach (2014), su primera aparición programática es de 1935, en el resumen para el proyecto sobre los pasajes de París. Su sentido y su relevancia atraviesan, sin embargo, toda la obra benjaminiana.

del inconsciente colectivo cuya fantasía icónica se condensa en una dimensión espacial en la que se expresa el colectivo onírico.²⁸ Por otro lado, la imagen dialéctica es, en los ensayos de Benjamin, una forma de proceder con el lenguaje, en la cual el montaje de imágenes funciona como método de descubrimiento y expresión. En “Sobre el concepto de historia” reflexiona sobre este aspecto metodológico: “Propio del pensar no es solo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada” (Benjamin, 2007: 37-38). Que las imágenes de pensamiento contienen una posibilidad redentora es un hecho que implica una transformación del proceso discursivo. Benjamin puso en práctica esta potencialidad en sus ensayos²⁹ como *poiesis* liberadora estética y política.

Utopía

La ensayística benjaminiana surge en el contexto de la República de Weimar como parte de una tendencia del campo intelectual de entreguerras. Se desarrolla junto al discurso nacionalista de la derrota y en paralelo a una reivindicación romántica de lo irracional, lo asistemático y lo propio. Esta reacción contra el positivismo y el racionalismo encuentra un exponente en los ensayos de Benjamin cuyas numerosas fuentes pueden rastrearse, entre otras, tanto en Georges Sorel como en el Romanticismo temprano.

Su asistematicidad, sin embargo, alberga un elemento

28 Sobre este primer sentido vinculado al carácter gráfico anticipatorio de la fantasía colectiva se vuelve en el punto 5 del presente artículo.

29 De hecho, Tiedemann (2005: 28) sostiene: “Benjamin pensó siempre mediante imágenes dialécticas”.

propio y novedoso: la aspiración utópica transformadora, la orientación política revolucionaria radical que busca contenidos perdidos y que halla sus elaboraciones más acabadas una vez comenzado el régimen nacionalsocialista, hacia mediados de la década de 1930.³⁰

Si, en sus escritos tempranos, dicho componente posee un contenido místico-religioso, este irá trasmutando en imágenes utópicas una vez comenzado el proceso de análisis de los pasajes parisinos. El mesianismo temprano deja lugar así a una configuración conceptual que se orienta a la revelación en lo profano, incluso en ensayos de crítica literaria y, en algunos casos, aún más marcadamente allí. Se trata de la aparición de una imagen oculta que con frecuencia es presentada muy fragmentariamente. Benjamin desconfía en sus ensayos del momento afirmativo y por ello recurre a la yuxtaposición, a la derivación, a la postergación del componente utópico que, sin embargo, se halla presente. Lo hace aparecer como imagen, pero no como contenido argumentativo. En este sentido, en el ensayo benjaminiano, lo utópico se encuentra como huella, como “aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás” (Benjamin, 2005: 450). La idea benjaminiana de huella ilustra la forma en que lo utópico se introduce en el género ensayístico. Se trata de una marca cercana pero asistemática que carece de sucesión.³¹ Lo utópico aparece más bien en la recreación sobre el material de análisis, en ese plus que el ensayo le suma a la obra. Así, Kafka, los surrealistas, los intelectuales franceses, la fotografía, la obra de arte, Proust o Baudelaire, por nombrar tan solo algunos de los temas de sus trabajos, son el escenario de una interpretación cuyo fundamento es antropológico y político.

30 Uno de los ensayos en el que probablemente este contenido utópico se plasma con mayor evidencia es el primer *exposé* de 1935 “París, capital del siglo XIX”.

31 Cfr. las características que Benjamin le da a la experiencia del seguir huellas en *El libro de los Pasajes* (Benjamin, 2005: 801).

La literatura, el arte o la técnica son objeto de análisis siempre en función de preguntas esenciales que las imágenes se dirigen a resolver. En cualquier caso, si el universo temprano de Benjamin posee un sesgo moral, producto de su cercanía a la mística judía, así como de su formación en el ámbito del movimiento juvenil alemán, con el giro hacia el marxismo y el ascenso del nacionalsocialismo, la crítica al utilitarismo del universo burgués se vuelca hacia un proyecto político construido sobre una concepción antropológica que compite con la derecha nacionalista alemana. Con ello se evidencia lo contemporáneo de su ensayística en un doble sentido: su trabajo se encamina hacia los problemas de aquel presente y, al mismo tiempo, sostiene valores universales que trascienden las problemáticas políticas que le dan su origen.³²

Pero para comprender la peculiaridad del sesgo utópico en Benjamin es indispensable leerlo junto a la tradición con la que se encuentra en diálogo. Se trata de una relación inseparable que establece un lenguaje nuevo en el que cada palabra proferida por el adversario intenta ser exorcizada. Es paradigmática la forma crítica con la que construye su ensayística y el diálogo con la utopía regresiva³³ de Weimar y con las tendencias falsamente liberadoras de las vanguardias

32 La creación política benjaminiana, en este sentido que aspira a lo universal, coincide con su filosofía, expresada tempranamente en las "Palabras preliminares" del estudio sobre el *Trauerspiel*, cuando sostiene neoplatónicamente que "Así, en el transcurso de su historia, que tan a menudo ha sido objeto de escarnio, la filosofía es –y con razón– una lucha por la exposición, una y otra vez, de unas pocas palabras, las mismas: las ideas" (Benjamin, 2012: 71).

33 Nos referimos aquí con el término "utopía regresiva" a esa particular tendencia transformadora que se concentra y potencia durante los años de la República, que aspira a formas sociales a menudo premodernas y cuyo fundamento es una visión jerárquica, elitista y en muchos casos racista de lo humano. Esta combinación de gesto revolucionario en las formas y la estética y de contenidos político-sociales reaccionarios es una característica propia de lo que se ha descrito en la historia intelectual del período con la categoría de "revolución conservadora". El tema excede, evidentemente, el presente trabajo. Para una crítica al uso político de la categoría, cfr. los comentarios de Emmanuel Faye en relación con Armin Mohler (Faye, 2009: 486-487).

artísticas. Las imágenes construidas en la poesía de Stefan George y su círculo se encuentran constantemente presentes en las constelaciones creadas por Benjamin. En su reseña de *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* (El poeta como líder en el Clasicismo alemán), de Max Kommerell, destacado exponente del círculo georgeano, Benjamin explicita la distancia que diferencia su visión utópica de la posición política a la que se enfrenta:

Frente a una mirada tan floridamente abierta, floridamente flamígera, debemos declararnos partidarios de la verdad poco vistosa, del laconismo de la semilla y la fertilidad, y con ello de la teoría que abandona el hechizo de la ostentación. *Si hay imágenes atemporales, de seguro que no hay teorías atemporales.* No es la tradición la que puede decidir sobre ellas, solo su carácter originario. *Puede que la imagen auténtica sea antigua, pero el pensamiento auténtico es nuevo.* Es de hoy. Este hoy podrá ser insuficiente, lo admitimos. Pero sea como sea, hay que sostenerlo firme de los cuernos, a fin de poder interrogar al pasado. Es un toro cuya sangre debe llenar la fosa cuando asomen de sus bordes los fantasmas de los fallecidos. Este impulso fatal del pensamiento es el que les falta a las obras del círculo de George. En vez de sacrificarlo evitan el hoy.³⁴ (Benjamin, 2017a: 142)

Las visiones utópicas que surgen en Alemania tras la Primera Guerra Mundial, y que se consolidan en los años de la República de Weimar, se diferencian del pensamiento auténtico por su relación con lo nuevo. Benjamin duda quizás de la atemporalidad de las imágenes, nunca de la temporalidad del pensamiento. Este se halla intrínsecamente

34 El destacado es nuestro.

anclado en el presente, en lo contemporáneo; la teoría es siempre temporal e histórica. La distancia con estas perspectivas es precisamente ese vínculo con lo histórico, que no es, para estas posiciones regresivas, de vínculo con el presente, sino de “reivindicaciones”: “buscan adjudicarse lo pasado como título de procedencia o paradigma” (ibíd.: 138).

En este punto radica la política de la creación ensayística benjaminiana: su proyecto se dirigía a revivir la utopía de las imágenes del pasado actualizando su contenido emancipatorio para el presente. La primera versión de su *exposé* “París, capital del siglo XIX” muestra de manera absolutamente explícita la centralidad de lo utópico en su pensamiento:

Pero precisamente la Modernidad cita siempre a la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. (Benjamin, 2005: 45)

Aquello que Benjamin denomina mediante el concepto de detenimiento o reposo (*Stillstand*) se refiere a lo que no ha sido puesto en movimiento aún por el lenguaje o el pensamiento. En este punto, la dialéctica benjaminiana se acerca marcadamente al pensamiento de Ernst Bloch para el cual el “aún no” (*Noch-nicht*) posee implicancias antropológicas. En una entrada del *Konvolut K*, del *Libro de los Pasajes*, Benjamin explicita esta cercanía con su filosofía: “Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar” (Benjamin, 2005: 394).

Si bien se trata aquí de extractos de su trabajo sobre los pasajes y no de un ensayo específico, estas determinaciones de su más ambicioso proyecto echan luz sobre la composición

ensayística como forma, que en su caso se encamina hacia una tarea intelectual omnipresente: la de hacer nacer aquellos aspectos perdidos, olvidados y destruidos que aún conservan la latencia de “algo” que los hombres llamaron humanidad. El ensayo asume entonces la tarea de la crítica y la creación, la tarea de la iluminación profana. La forma es un método que saca a la luz la latencia de lo posible y la presenta de manera inquietante. De allí la paradoja de la dialéctica benjaminiana: imagen dialéctica, es decir, detenimiento o fijación que implica movimiento.³⁵

35 En relación con esta idea, cfr. los análisis de Hillach (2014) y Tiedemann (2005) referidos *supra*.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1995). Caracterización de Walter Benjamin. *Sobre Walter Benjamin* (trad. C. Fortea), pp. 11-27. Cátedra.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única* (trad. J. J. del Solar y M. Allendesalazar). Alfaguara.
- Benjamin, W. (1979-1989). *Gesammelte Schriften* [= GS] (ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser), 7 vols. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (trad. J. Aguirre), pp. 15-57. Taurus.
- Benjamin, W. (1996a). Crónica de Berlín. *Escritos autobiográficos* (trad. T. Rocha Barco), pp. 188-242. Alianza.
- Benjamin, W. (1996b). *Escritos autobiográficos* (trad. T. Rocha Barco). Alianza.
- Benjamin, W. (1998). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. *Illuminaciones I. Imaginación y sociedad* (trad. J. Aguirre), pp. 41-62. Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*, (ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero). Akal.
- Benjamin, W. (2007). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos* (Pról. M. Löwy y D. Bensaïd, trad. B. Echeverría), Apéndice: A. Blanqui, Contra el positivismo. Piedras de Papel.
- Benjamin, W. (2012). *Origen del 'Trauerspiel' alemán* (Introd. M. Vedda, trad. C. Pivetta). Gorla.
- Benjamin, W. (2017a). Contra una obra maestra. Sobre el poeta como líder en el Clasicismo alemán, de Max Kommerell. *La tarea del crítico* (trad. A. Magnus), pp. 133-143. Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2017b). *La tarea del crítico* (trad. A. Magnus), pp. 217-219. Eterna Cadencia.
- Breuer, S. (2016). Zeitkritik und Politik. Aurnhammer, A. et al. (eds.). *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, vol. 2, pp. 771-826. De Gruyter.

- Bröcker, M. (2014). Lenguaje, (trad. N. Bustelo). Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (ed. en castellano M. Belforte y M. Vedda), pp. 709-759. Las cuarenta.
- Faye, E. (2009). *Heidegger. La introducción del nazismo en la filosofía* (trad. O. Moro Abadía). Akal.
- Hillach, A. (2014). Imagen dialéctica (trad. F. García Chicote). Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (ed. en castellano M. Belforte y M. Vedda), pp. 643-708. Las cuarenta.
- Jameson, F. (1971). *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton University.
- Léautaud, P. (1926). *Le théâtre de Maurice Boissard. 1907-1923*, vol. 1. Librairie Gallimard.
- Missac, P. (1988). *Walter Benjamin, de un siglo al otro* (trad. B. E. Anastasi de Lonné). Gedisa.
- Szondi, P. (1978). Hope in the Past: On Walter Benjamin. *Critical Inquiry*, vol. IV, núm. 3, pp. 491-506.
- Tiedemann, R. (2005). Introducción del editor. Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, pp. 9-33. Akal.
- Voigts, M. (2014). Cita (trad. C. Pivetta). Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, (eds. castellano M. Belforte y M. Vedda), pp. 159-195. Las cuarenta.
- Wizisla, E. (2010). "Por el bien de mi correspondencia completa". La posteridad en las cartas de Walter Benjamin (trad. M. Belforte). *Herramienta*, núm. 43, pp. 33-45.

Rasgos de la teoría de Siegfried Kracauer¹

Francisco García Chicote

1. Un observador de la Modernidad

El sugestivo interés que la obra de Siegfried Kracauer ha suscitado en los últimos treinta años –luego de que pasara relativamente inadvertida por casi medio siglo– destaca la persistente labor del ensayista frankfurtiano en cuanto *peculiar observador de la Modernidad*. Se percibe efectivamente ya en sus escritos de comienzos de la década de 1920 una aproximación cognitiva a los fenómenos de la Modernidad urbana que cabría caracterizar con los predicados de, paradójicamente, *huidiza y evanescente*: una manera de percibir la vida crecientemente compleja, diversa y contradictoria de las grandes ciudades por medio de la *cancelación* de categorías axiológicas y judicativas acriticamente rígidas, arbitrariamente jerarquizantes... legitimadoras, en última instancia, de la univocidad subjetiva transmitida por paradigmas decimonónicos.

En la mirada que delinea la prosa ensayística de Kracauer, por el contrario, el emplazamiento teórico–metodológico

¹ Una versión preliminar de este trabajo (en especial lo que refiere al primer apartado) fue leída en las XVIII Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana (UNCUYO, marzo de 2019).

no constituye un *prius* que subsume manifestaciones conforme decursos preestablecidos y metas idealmente concretizadas, sino que tiende a su puesta en abismo por medio de o bien una explicitación de las circunstancias accidentales de tal emplazamiento –lo que daría cuenta exhaustiva del perspectivismo y con ello caería la pretensión de objetiva univocidad– o bien de su obliteración –con lo que el sujeto officaría de una suerte de objetivo fotográfico, sin las injerencias deformantes de la voluntad y la conciencia, y daría paso a la plasmación de manifestaciones en su fragmentariedad e inconexión, en su intermitente existencia fenoménica independiente de la violencia ejercida por la judicatura putativa de los grandes relatos–.

Theodor W. Adorno, de quien Kracauer fue amigo durante toda su vida intelectual, retrató este superávit de sospecha crítica en términos casi biográficos: “hombre alógico”, reluctantante del idealismo y “antisistemático” (2003: 373-374), Kracauer cruzaría las parcelaciones institucionalmente sancionadas del conocimiento del ser social “con gorra y ropa deportiva” (ibíd.: 382):

En un sentido difícil de definir, propiamente hablando su pensamiento siempre ha sido más contemplación que pensamiento, tercamente empeñado en no dejar que la explicación tergiversara la impresión producida en él por el choque con las cosas sólidas. [...] El programa de la intuición de la esencia, sobre todo la llamada fenomenología de las pequeñas imágenes, parecía adecuada a la mirada dolorosamente perseverante, que no se deja desviar, aunque por lo demás el rasgo escéptico de Kracauer rechazara la pretensión scheleriana de captar algo sin más y objetivamente válido de manera inmediata, sin reflexión. (ibíd.: 376)

Más allá del tenor exagerado de este perfil, que fue bienvenido *in toto* por el amigo,² se desliza de ellas acaso una determinación más concreta de la peculiar posición de observador que detenta Kracauer: la mirada de un exilado, de un “extranjero” (ibíd.: 382), que contempla el mundo ya surcado por los arados de la teoría como si se tratara de un territorio desconocido. La crítica ha señalado repetidamente el origen y derrotero de este sintagma en la obra de Kracauer: “*terra incognita*” remite allí a aquel “desamparo trascendental” con el que el sujeto moderno, según *La teoría de la novela* de György Lukács –aquella inapreciable fuente de inspiraciones para Kracauer–, habría de buscar sentido en una patria que ya no era la suya. Esta idea del joven húngaro, discípulo irreverente de Max Weber y Georg Simmel, marcó sustantivamente la concepción epistemológica de Kracauer. La mirada de un exilado construía la *terra incognita*: así es como presenta el mundo de los empleados berlineses a principios del siglo pasado, al que viaja consciente de su extranjería: “Centenares de miles de empleados pueblan a diario las calles de Berlín, y sin embargo su vida es menos conocida que la de las tribus primitivas”; su “área [...] ha de recorrer esta pequeña expedición, que es quizá más arriesgada que viajar por África” (Kracauer, 2008: 112, y 116).

Kracauer era consciente de que la signatura saliente de su ensayística era el emplazamiento de una instancia subjetiva huidiza, evanescente. A los sintagmas correlativos de “desamparo trascendental” y “*terra incognita*” se les suma una reflexión sobre su propia persona que rumea en torno a la “extraterritorialidad”. En una misiva a Adorno, que luego reunirá junto a otras bajo el rótulo de “Cartas para la

2 El ensayo, incluido luego en *Notas sobre literatura*, tuvo como base una exposición radial en ocasión del 75º aniversario de Kracauer (cfr. el comentario de Kracauer y sus revisiones a la edición en papel en Adorno, 2008: 669-679).

extraterritorialidad” con vistas acaso a una autobiografía (cfr. Mülder-Bach, 1990), Kracauer confiesa el “temor de que se le arrebatase la anonimidad cronológica”. “En mi caso”, agrega:

se trata más bien de una necesidad, arraigada desde hace ya mucho, de vivir extraterritorialmente, tanto respecto del clima intelectual como respecto del tiempo cronológico. Se me da bien Nueva York porque posibilita esta extraterritorialidad, por ello procuro evitar el etiquetamiento cronológico. (cit. en Adorno, 2008: 621)

De las formas judicativas que habilita este exilio extraterritorial emanaría la “preocupación de Kracauer por las verdades parciales, provisionales, relativas de la memoria cultural” que, al decir de Dagmar Barnouw, “va directo al corazón del modo en que, al final del siglo XX, comprendemos la Modernidad” (1994: 19). Esta declaración de actualidad remite a una conexión ciertamente ya anticipada a mediados de la década de 1980 –es decir, el momento del “resurgimiento” de Kracauer– por David Frisby, cuyos trabajos procuran comprender a Georg Simmel, Walter Benjamin y el propio Kracauer como “sociólogos de la Modernidad”, y en relación con este último afirma que, “junto con su ilustración del laberinto de la vida metropolitana [...], siguió también a Simmel en su aprehensión de los ‘fragmentos fortuitos de la realidad’ que revelaban los secretos ocultos de la Modernidad” (Frisby, 1992: 203).

2. Un giro significativo

Un interés menor ha despertado el giro teórico que se manifiesta en Kracauer a mediados de la década de 1920 y que

resulta empero fundamental para comprender la envergadura de su crítica de la Modernidad.³ Entre sus primeros escritos figuran, además de un vasto número de ensayos sobre fenómenos culturales, un perfil intelectual de Georg Simmel (1919, en su mayor parte inédito en vida del autor), una monografía sobre la “sociología como ciencia” (1920) y un “tratado filosófico” acerca de la novela de detective (redactado entre 1922 y 1925, también en gran parte inédito hasta 1971). La signatura saliente de todos estos escritos es *el enfoque propio de la crítica cultural*, característico, por cierto, del *mainstream* de la intelectualidad alemana del período guillermino (1871-1918) y los primeros años de la República de Weimar (1918-1933). En términos muy esquemáticos, la crítica cultural concibe los procesos modernos de socialización –y, ante todo, la dinámica de la valorización propia del capitalismo– como un paulatino e irremediable alejamiento de formas genuinas de existencia, en las que el ser humano habría podido vivir conforme a los lineamientos de una “cultura”. Así, al contraponer categorías “plenas” del pasado (“cultura”, “comunidad”, “hombre entero”) a categorías “vacías” del presente (“civilización”, “sociedad”, “individuo-masa”), se despliega toda una paleta de coloraciones romántico-nostálgicas que por momentos asume tonos inequívocamente irracionalistas, e incluso elitistas. La adopción de este enfoque no significa que no asomen variantes idiosincrásicas y estudios de caso verdaderamente perspicaces: piénsese, por ejemplo, en cómo el análisis que Georg Simmel (2001) emprende de las formas urbanas de sociabilidad abreva en las aguas de la crítica cultural y, sin embargo, arroja resultados parciales considerablemente enriquecedores.

3 Pocos especialistas reconocen de hecho la significancia de este giro; entre ellos, destacan Enzo Traverso (1994) y Olivier Agard (2010), Carlos Eduardo Jordão Machado (2011), Miguel Vedda (2011). En otro contexto (García Chicote, 2019) ofrecimos una explicación para este fenómeno.

Otro tanto puede decirse para el Kracauer de este período, si bien vale notar que, en la tercera década del siglo XX, tal enfoque no poseía la originalidad que había ganado en, por ejemplo, Simmel. Por un lado, recupera trazos reaccionarios y conservadores de la primera crítica romántica de la Modernidad (por ejemplo, Novalis) al ubicar en la Edad Media la “época llena de sentido”—un término apropiado, y en buena medida conceptualmente modificado, de *La teoría de la novela*, de György Lukács—: una forma comunitaria de existencia en la que el ser humano se halla en relación “tensa”—constante, significativa, conductora del régimen de vida—con Dios. El “hombre total” del edificio omnicompreensivo de la Iglesia medieval sufre con los embates de la Reforma primero y la Revolución Francesa después un “proceso de descomposición” que termina por “desustanciar” su vida. Desprovista de sentido, la existencia humana es regida finalmente por una *ratio* formalista, cuantificadora y bidimensional que iguala lo cualitativamente diverso, aplana los relieves y vincula los elementos con arreglo a principios lógicos, calculables y predecibles en su comportamiento, pero carentes de toda conexión vital y profunda. Kracauer formula programáticamente esta visión de la historia en tanto caída en varias oportunidades (por ejemplo, en su ya mencionado “tratado” sobre el policial y en un ensayo titulado “Espíritu alemán y realidad alemana”, de 1922); así lo hace en las primeras líneas de su reseña de *La teoría de la novela*, de 1921:

El proceso de descomposición en el que se halla la humanidad occidental desde que el omnicompreensivo edificio de la Iglesia se ha desmoronado pieza a pieza, y si no engañan todas las indicaciones al respecto, se está aproximando a su final, pues ya no queda nada que no pueda ser descompuesto. En su conjunto, la filosofía de los últimos siglos no ha sido sino una

tentativa de tender un puente sobre la grieta que se ha abierto en el mundo tras la desaparición de un sentido capaz de abarcar la realidad entera, y que separa irrevocablemente la informe diversidad –convertida en un ser en sí– respecto del espíritu que la forma, el caos del sujeto racional. (Kracauer, 2006: 131)

El “proceso de descomposición” es ciertamente imparabile y se extiende por todos los segmentos existenciales, pero su avance es desigual; en el interior de ciertos individuos, aún rigen relaciones comunitarias. La apuesta ética de Kracauer es la “personalidad”, aquel hombre que en virtud de una trabazón especial de sus capacidades ha logrado resistir en su interior la racionalización, y si bien no se encuentra, como el hombre total del Medioevo, en relación tensa con Dios, se diferencia sustancialmente del individuo masa o del sujeto racional porque en su interior aún moran determinaciones plenas de sentido. En “El viaje y la danza”, un ensayo de 1925 que examina el modo en que estas actividades han perdido en la Modernidad las propiedades formativas y comunitarias que detentaban en épocas anteriores y han sucumbido a la moda (que, tal como lo indicaba el joven Lukács, constituye en cierto sentido el estricto opuesto de la cultura),⁴ apunta Kracauer esta posición intermedia de la personalidad, que asocia aquí con el “hombre real”:

El hombre *real*, que no ha abdicado hasta el punto de convertirse en figura de un engranaje mecanizado, se opone a la disolución en el espacio y el tiempo. [...]

4 En lo que acaso sea su última pieza condicionada por el enfoque de la crítica cultural, el joven Lukács afirma en 1919: “Moda y cultura configuran por sus esencias conceptos que se excluyen recíprocamente. El dominio de la moda significa que la forma y la calidad de los productos puestos sobre el mercado cambian a breve plazo, independientemente de la relación con la belleza y la finalidad” (1973: 78).

En cuanto que existente es, propiamente hablando, ciudadano de dos mundos o, mejor: existe entre ambos mundos; implicado en la vida espacio-temporal a la que no se ha sometido, se orienta hacia el más allá, donde todo aquí encontraría su sentido y su conclusión. (ibíd.: 189-190)

Desde el punto de vista de la sociología de los intelectuales, esta apuesta por la personalidad privada, replegada en la seguridad del interior, se encuentra en sintonía con la peculiar apoliticidad que domina a la intelectualidad alemana luego de que las posiciones democrático-plebeyas fueran aplastadas en 1848 (cfr. Gay, 1992; Lukács, 1972; Peter, 2016). El “tácito acuerdo” (Gay, 1992: 75) entre ideólogos y hombres de Estado llegó a su punto culminante en la generalizada aprobación con que la intelectualidad alemana recibió, en 1914, la política belicista de su Estado.⁵ Kracauer explicita la medida en que el desinterés por el partidismo político constituía en la práctica la aprobación del estado de las cosas, la sumisión a los intereses de los *Junker* y los Hohenzollern. “Por principio”, le escribe a Margarete Susman en 1920, “he abandonado toda fe en un mejoramiento del mundo a través de medios políticos”, puesto que de lo que se trata es precisamente de la pérdida del “fundamento religioso”. “Lo único que me podría conciliar con las revoluciones políticas sería su realización por medio de una sobresaliente y subyugadora personalidad [...] *Au fond*: soy un antirrevolucionario, porque me falta la fe para ello” (17/10/1920, DLA Marbach a/N.).

Este arraigo en el irracionalismo pesimista y elitista de la crítica cultural no impide, por otro lado, que emerjan

5 Ernst Bloch, con quien luego Kracauer trabaría una larga amistad, supo referirse a esta miserable alianza en 1918 así: la guerra ha sido una “coerción sofocante, impuesta por el mediocre y tolerada por el mediocre. El triunfo de la estupidez, defendido por el gendarme y celebrado por los intelectuales que no tuvieron cabeza suficiente como para articular frase alguna” (Bloch, 1918: 9).

análisis individuales de fecunda actualidad. En el perfil intelectual de Simmel, por ejemplo, se afirma que la noción de vida –crucial para la última etapa de este, pero también en diferentes medidas constitutiva de la corriente ideológica dominante del período guillermino– no es, como pretende el filósofo berlinés, una suerte de energía metafísica que aflojaría en todo su derecho en la Modernidad, sino una expresión conceptual del capitalismo desarrollado (SKW 9.2: 266 y ss.).⁶ Otra prueba de la fuerza teórica de estos años la ofrece el libro sobre el policial: la variante “clásica” de esta forma es comprendida como una representación extremada de las dinámicas de sociabilidad propias del capitalismo. La lucidez de estos análisis puede achacarse a una inclinación genuinamente objetivista que recorre las contribuciones tempranas y que ocasionalmente logra imponerse a despecho del distorsivo marco teórico de la crítica cultural. Es de notar que ya en el joven Kracauer comienza a manifestarse aquella desaprensión, señalada en el apartado anterior, a todo tipo de recetas que parten de la prioridad del método respecto del objeto. Un ensayo de 1922, “Los que esperan”, anticipa lo que constituye a partir de 1926 la piedra angular de su trabajo intelectual.⁷ De lo que se trata, afirma allí, es de “instalarse en el mundo de la *realidad* y de las esferas que la circundan”:

A consecuencia de la exaltación del pensamiento teórico, y en una medida que provoca espanto, nos vemos alejados de esta realidad colmada de cosas y hombres corpóreos y que, por ello, reclama ser vista en sus términos concretos. Quien intenta instalarse

6 N. del E.: SKW para referenciar la obra que aparece en Bibliografía: Kracauer, 2004-2011.

7 Al respecto, cfr. los análisis de Frisby (1992) y Vedda (2011: 20).

en ella y trabar amistad con ella no alcanza sin más, naturalmente, ni el sentido que la constituye ni un ser en la fe, pero quizás descubre en ella uno u otro vínculo, y eventualmente se le muestra que la vida con el prójimo, que el mundo real en general, en toda su amplitud, están sujetos a múltiples legalidades que ni pueden ser medidos en términos teórico-conceptuales, ni son únicamente el fruto de un arbitrio subjetivo, de modo que pueden adaptarse lentamente y llegar a probar ámbitos que antes le eran accesibles. (Kracauer, 2006: 156)

Con todo, la ensayística del joven Kracauer sobre las relaciones sociales en el capitalismo desarrollado sigue en las vías de un esquema epistemológico idealista, que rechaza el carácter prioritariamente objetivo de sus herramientas. El mundo que se subsume cada vez más bajo la lógica del capital es visto, comprendido y criticado a través de lentes que le son ajenas y cuyo estatuto nunca es cuestionado (cultura, personalidad, comunidad, etc.) hasta 1925, 1926. Las circunstancias biográficas en las que Kracauer dio un giro realista han sido documentadas con cierto detalle: se hallan condicionadas por la lectura de la obra del joven Marx e *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, y giran en torno a una discusión de varios años con las concepciones de tinte mesiánico de Martin Buber y Franz Rosenzweig. Hacia 1926, Kracauer comprendió que el compendio axiológicamente cargado de categorías con las que él había cimentado la posibilidad de conocimiento no era un *prius*, sino en rigor una constelación concretamente histórica de nociones ideológicas nutridas por un sector históricamente definido: los sectores medios alemanes decimonónicos. Así lo dice en su polémica reseña de 1926 sobre la traducción que Buber y Rosenzweig hacen de la Biblia: el origen de valores supuestamente ahistóricos presentados por la nueva versión es, para Kracauer, “obvio”:

[...] provienen de la empresa mitológica y de la pasión por las antigüedades propia del Neo-romanticismo de finales del siglo XIX, mantenidas por un sector medio cultivado necesitado de respaldo espiritual y que por entonces podrían haber poseído cierta realidad concreta debido a su adecuación a la realidad social. (SKW 5.2: 380)

“Respaldo espiritual” remite indirecta pero inequívocamente a la temprana teoría de la novela de Lukács. Desarrollando una comprensión propia de Hegel, el joven Lukács afirmaba allí que la situación subjetiva propia de la sociedad burguesa proviene de un “desamparo trascendental” (1985: 308), de una falta de “conexión” que acarrea diferentes modos históricos de alienación subjetiva. En su reseña sobre la Biblia en alemán, la comprensión de que el sujeto se halla históricamente condicionado por la estructura objetiva se percibe en la impugnación del presunto carácter ahistórico –no alienado, auténtico– del “yo privado” burgués: “su irrealidad”, afirma Kracauer, “revela el gesto romántico de la traducción. Su efecto estético la caracteriza a ella como un síntoma de la huida, y a lo privado como un refugio” (SKW 5.2: 380-381). Desde mediados de la década de 1920, el desamparo no es más para Kracauer un corolario de la pérdida de relación, una consecuencia desafortunada de la caída del hombre, sino más bien el resultado del proceso moderno de racionalización, que Kracauer concibe en términos ilustrados en cuanto “salida” de la existencia mítica y retroceso efectivo de las barreras naturales. Se sigue de ahí que todo el marco epistemológico negativo con el que se había acercado hasta entonces al ser social sea ahora descartado en cuanto constructo ideológico. Theodor W. Adorno documentó el giro teórico de su amigo en las líneas iniciales de una carta de 1926: “Querido Friedel

[=Kracauer]: Te saludo en la época de la caída, que es una categoría positiva” (Adorno, 2008: 123).

3. El doble frente

En un ensayo un tanto olvidado acerca de la forma novela, Lukács sugirió que esta, en cuanto “epopeya burguesa”, ha sabido abstenerse de las tentadoras soluciones a las que la filosofía burguesa sucumbía cada vez que se dedicaba con ahínco a la crítica de los factores distorsivos de la Modernidad. Se inclinaba, como la crítica romántica, por una salida “hacia atrás” y encontraba en las formas pasadas de la humanidad la clave para la superación de las alienaciones modernas; o, como la filosofía hegeliana, terminaba por conformarse con una determinación cualquiera del presente. Entre otras cosas, el realismo del género novela implicaría en cambio para Lukács un rechazo doble y simultáneo: contra los residuos de épocas anteriores y contra las dinámicas asfixiantes del presente. Acaso esta definición de la “lucha en dos frentes” (Lukács, 2011: 48) pueda esclarecer, *mutatis mutandis*, una característica saliente de la teoría de Kracauer a partir de su giro hacia 1926: un ataque en dos frentes, una crítica ideológica por un lado y una crítica de las manifestaciones concretas de la Modernidad por el otro.

El doble proceso se instala como modo de crítica ya en marzo de 1926, en un ensayo cuyo título reúne la oposición entre formas verticales (de la cultura) y horizontales (de la civilización): “Culto de la dispersión”, señalado como el primer texto marxista de Kracauer (Oswald, 1980: 77). La yuxtaposición sintagmática con la que se nombra el texto indica cuán importante es el cambio del que estamos hablando: “culto” y “dispersión”, que en el tratado sobre el género policial pertenecían a dominios irreconciliables, refieren aquí en

su alianza no solo a la miserable ideología de la sociedad de mercado, sino también al potencial revolucionario del campo de producción de bienes que la moviliza. Aquí, Kracauer comienza un ejercicio crítico que conservará hasta, por lo menos, su exilio en Francia: la detección de dos situaciones *en principio divergentes* que deben ser atacadas, desde el punto de vista teórico, con igual ahínco.

El primer frente de ataque es la denuncia de un “alarmante abuso de conceptos como personalidad, interioridad, tragedia” (SKW 6.1: 210), que perdieron ya toda su actualidad debido a la desaparición del soporte social en el que se apoyaban. El rechazo de categorías caras a su producción hasta 1925 se funda en la convicción de que es la forma del proceso social la que condiciona la emergencia de las categorías con las que ha de buscarse su verdad. No hay, desde 1926 hasta 1933, trabajo central en la producción de Kracauer que no dedique al menos algunas líneas al rechazo de conceptos que él adjudica a un idealismo irracionalista; entre ellos, se destaca la categoría de personalidad. Solo mediante el reconocimiento de que estas nociones no son determinaciones fundamentales de ninguna esfera auténtica, sino que mantienen una efectividad fantasmagórica, puede abordarse críticamente el nuevo estado de cosas que constituye el *segundo frente de crítica*. Aquí, la noción clave es la ambigüedad: el desarrollo de la sociedad de mercado, cuya constitución Kracauer comienza a analizar en los factores de producción, circulación y consumo de la industria cinematográfica, *posibilita y obstaculiza, favorece e impide* la emergencia de relaciones adecuadas al ser humano.

El proceso de racionalización moderna es para el nuevo Kracauer, más allá de los impulsos ilustrados de su concepción, *axiológicamente ambiguo*. En la medida en que libera a la humanidad de las formas mitológicas de organización, coloca la conciencia genérica como posibilidad objetiva por

primera vez en la historia. *Sin embargo*, la forma histórica capitalista de este proceso, que Kracauer denomina *ratio*, “razón enturbiada” (2006: 265), no solo no da voz al género que ella misma pare, sino que también coloca a este en las garras de una recidiva mitológica –ciertamente nueva en su tipo y masivamente peligrosa–. La formulación teórica más clara de este proceso aparece en dos ensayos de 1927: “El ornamento de la masa” y “La fotografía”. Permítase citar a fines ilustrativos un extenso pasaje del primero –cuyo valor teórico en el desarrollo intelectual del autor ha sido puesto en entredicho por dos intérpretes debido a un presunto tinte “especulativo” (cfr. Barnouw, 2009: 15, 21; Mülder-Bach, 1998: 12 y 14)– no solo para captar los términos de la ambigüedad, sino también para comprender el cambio de signo que sufre la noción de caída y descomposición:

La época capitalista es una etapa en el camino del desencantamiento. El pensamiento subordinado al actual sistema económico ha posibilitado una dominación y un aprovechamiento de la naturaleza cerrada en sí, como ningún tiempo anterior lo había logrado. Lo decisivo, sin embargo, no es que este pensamiento capacite para la explotación de la naturaleza –si los hombres fuesen solo explotadores de la naturaleza, esta habría vencido sobre sí misma–, sino que se hace cada vez más independiente de las condiciones naturales y abre así un espacio para la intervención de la razón. A su *racionalidad*, procedente en parte, aunque no solo, de la razón de los cuentos de hadas, hay que agradecer las revoluciones burguesas de los últimos ciento cincuenta años, que han ajustado las cuentas con las fuerzas naturales de una Iglesia enredada en lo mundano, de la monarquía y de la condición feudal. La imparable descomposición de estos y otros vínculos

mitológicos es la felicidad de la razón, pues el cuento de hadas solo se realiza en los lugares de desintegración de las unidades naturales. Con todo, la *ratio* del sistema económico capitalista no es la razón misma, sino una razón enturbiada. Desde cierto punto de vista, abandona la verdad de la que participa. *No incluye al hombre*. Ni el proceso de producción está regulado en función del respeto por él, ni la organización económica y social se construye sobre él, ni en ninguna parte en absoluto es el fundamento humano el fundamento del sistema. (Kracauer, 2006: 265-266)

Ahora bien, el “fundamento humano” no es ya para Kracauer ningún concepto apriorístico (la “cultura”, el “hombre total”): en consonancia con la línea crítica inaugurada por la reseña mencionada arriba, en la que se les reprochaba a Buber y Rosenzweig la hipóstasis abstracta de un concepto acrítico, ahistórico de sujeto, se afirma aquí que la esencia humana ha de consumarse *por medio* del proceso de racionalización, que el capitalismo a la vez intensifica y *entumece*:

[...] pues no es de eso de lo que se trata, de que el pensamiento capitalista deba cuidar del hombre como una criatura históricamente desarrollada, que deba dejarle sin dirimir como personalidad y satisfacer las exigencias de su naturaleza. Lo que los representantes de esta concepción reprochan al capitalismo es que su racionalismo violenta al hombre, y esperan con impaciencia el nuevo advenimiento de una comunidad que salve lo presuntamente humano mejor de lo que lo hace la sociedad capitalista. Prescindiendo del efecto retardatario de tales formaciones regresivas: se les escapa el núcleo mismo de la debilidad del capitalismo.

Este no racionaliza demasiado, sino *demasiado poco*. El pensamiento del que es portador se opone a la consumación de la razón que habla desde el fundamento del ser humano. (Kracauer, 2006: 266)

La relevancia de este ensayo en la obra de Kracauer no se debe únicamente al hecho de mostrar, en su gesto inaugural, la coherencia del doble ejercicio crítico –hacia la ideología reaccionaria y hacia el carácter ambiguo de las nuevas formas de existencia social–, sino también a que constituye un paso relevante en la abstracción del sujeto social que más se adecua a las formas capitalistas desarrolladas y es, por lo tanto, históricamente relevante para *el juego a todo o nada de la historia*. La configuración subjetiva que Kracauer señala como correspondiente a este nuevo producto es la masa, cuyo integrante ideal lo componen los sectores medios de los grandes centros urbanos, verdaderos “desamparados trascendentales”. “Culto de la dispersión” parte de la dispersión como principio constitutivo de la obra cinematográfica, lo que significa no solo la desintegración de formas biológicas de existencia, sino también, como ya había indicado en otro ensayo, “Mundo de calicó” (de 1926), una obliteración de toda carga atávica y un desprecio a la dimensión profunda de los objetos a favor de su difusión superficial.

4. La ironía

Nos hemos detenido en tres rasgos que juzgamos constitutivos de la ensayística de Kracauer: la mirada del extranjero, el pasaje de la crítica cultural a la crítica ideológica y su comprensión del capitalismo desarrollado como una época preñada de ambigüedades (es decir, una época cuya dinámica conduce necesariamente a la catástrofe, pero al

mismo tiempo coloca como *posibilidad* por primera vez en la historia la emergencia de una humanidad auténticamente humana). Acaso sea justo volver sobre aquella determinación, indicada al comienzo de este escrito, de que la prosa de Kracauer construye un sujeto “huidizo y evanescente”, a fin de dilucidar qué significa en lo concreto tal emplazamiento. Parece haberse impuesto la interpretación de que la renuencia por parte de Kracauer al pensamiento sistemático, a la subsunción de la diversidad fenoménica en soberbias relaciones conceptuales, a los grandes esquemas explicativos de la historia obrase como una suerte de anticipación del giro “postmoderno” que nutre las humanidades desde mediados de la década de 1980. Así, Inka Mülder-Bach destaca, en una frase que bien podría insinuar cierta afinidad con *La condición postmoderna* de Jean François Lyotard, la aversión de Kracauer por el “*grand récit*” y los “grandes esquemas filosóficos” (Mülder-Bach, 1998: 14), y Gertrud Koch realza el “carácter literario” de la obra del filósofo, cuyas interpretaciones “se orientan más bien a una retórica de las metáforas que a una construcción conceptual” (Koch, 1996: 8).

Si bien aparecen ciertas semejanzas entre el enfoque postmoderno y la prosa ensayística de Kracauer, resulta más adecuado entender este rechazo a lógicas apriorísticas en el marco de una tradición de pensamiento que reúne a filósofos de la talla de Hegel, Marx, Lukács y Adorno. Como ellos, Kracauer concebía la prioridad ontológica del objeto respecto del sujeto, el condicionamiento histórico-objetivo de la subjetividad y, por ende, denunciaba el carácter ideológicamente distorsivo de los métodos entendidos como caminos preestablecidos. En efecto, buena parte de la crítica ideológica llevada a cabo por Kracauer a partir de 1926 se dirige a las manifestaciones culturales que pretenden desplegar configuraciones subjetivas anacrónicas, sin fundamento histórico. Cabe señalar, en particular, el ahínco con el que Kracauer

se opuso a la, por entonces, muy extendida moda alemana de las biografías y las autobiografías (durante la República de Weimar tuvo lugar un enorme “giro biográfico”, si se permite la expresión): el individuo particular que cimentaba estos textos ya no existía y solo contribuía, según el juicio de Kracauer, a que la masa de lectores perdiera de vista su verdadera situación. Se lee en un ensayo de 1930, “La biografía como arte neoburgués”, que “[e]n el pasado reciente, cada ser humano ha debido experimentar demasiado duramente su nulidad y la de los demás, para seguir creyendo en el poder ejecutivo de uno u otro individuo” (Kracauer, 2006: 310). De ahí que la forma biográfica configurada conforme la vivencia del individuo particular oficiara de “huida” respecto de la realidad:

La biografía como forma de la literatura neoburguesa es el signo de una *huida*; o, más exactamente, de una esquivación. Para no quedar en evidencia por conocimientos que ponen en cuestión la existencia de la burguesía, los biógrafos son escritores que aguardan en el umbral como ante un muro hasta el que han sido empujados por los acontecimientos del mundo. El hecho de que, en lugar de traspasarlo, huyen de él hacia las regiones interiores del mundo burgués, es lo que demuestra el análisis de la mayor parte de estas biografías. (ibíd.: 313-314)

No debe sorprender entonces que uno de los rasgos formales más extendidos de la ensayística de Kracauer sea la ironía. Como tal, el recurso logra mostrar de manera inequívoca la inadecuación existente entre una cualidad objetiva y lo que los sujetos dicen de ella. Para la crítica ideológica, la ironía resulta eficaz porque realiza la destrucción del enunciado distorsivo sin imposición, de manera, por así decirlo, *huidiza*

y evanescente. Kracauer recupera aquí dispositivos retóricos propios del discurso satírico de Marx y Engels, si bien –acaso por las características de su programa político–⁸ no alcanzan la causticidad que tienen allí. En *Los empleados*, Kracauer opone irónicamente toda la simbología referente al tesoro axiológico de los sectores medios alemanes del siglo XIX con los procesos objetivos de racionalización que atentan contra la vida de los empleados. Al narrar un encuentro en “las altas esferas” de la conducción comercial de una fábrica moderna, esferas que se proponen como *locus* de la realización mágica de tales tesoros, Kracauer reproduce el diálogo que tuvo con el director, cuando este le muestra los protocolos de racionalización de tareas:

–Las chicas –responde– perforan solo durante seis horas, y durante las dos horas restantes trabajan en tareas de oficina. De esa manera se les evita el trabajo excesivo. Esto se realiza a través de una determinada rotación, de modo que cada empleado pasa por todos los trabajos. Además, por razones de higiene intercalamos, de vez en cuando, algunas pausas para airearse.

¡Qué organización...! Ni siquiera se olvidan de los breves lapsos de tiempo para tomarse un respiro.

–Hemos trabajado durante nueve meses para organizarlo todo –señala el director comercial–. El jefe de la oficina me coloca bajo la nariz un libro enorme en el que se encuentra rigurosamente consignado, hasta el menor detalle, el plan de trabajo adecuado para la sala de máquinas.

⁸ Durante la República de Weimar, Kracauer apostó a la formación de una amplia opinión pública que pudiera servir de freno al avance de la barbarie fascista (cfr. Müller-Bach, 2015).

–Si alguna vez (el Cielo no lo permita) usted cae súbitamente enfermo –le dije al jefe de la oficina–, ¿puede alguien sustituirlo de inmediato y asumir la dirección con la ayuda del libro?

–Claro que sí.

Se siente muy halagado de que se reconozca la previsión con que logró que siempre sea posible reemplazarlo. (Kracauer, 2008: 131-132)

A su vez, el emplazamiento de una perspectiva irónica no resulta de la arbitrariedad insondable de un sujeto que simplemente decide ser irónico, sino que se halla comprendido en términos objetivos, sociohistóricos. Es decir, Kracauer entiende que una de las determinaciones subjetivas objetivamente posibles en la Modernidad es precisamente la irónica. Aquí vuelve a ser decisiva la lectura de *La teoría de la novela*, para la que la ironía era una de las formas críticas de la alienación moderna que daba aliento a la novela en cuanto género y que habilitaba su fuerza crítico-realista. Desde un principio, Kracauer demostró un profundo interés por el concepto lukácsiano y sostuvo la necesidad de complejizarlo: “¡Piensa en la ironía! Lukács [sic] la desarrolló muy poco”, le escribe al joven Leo Löwenthal en 1921 (Löwenthal y Kracauer, 2003: 20). En la reseña que le dedica al ensayo de Lukács, pone en claro la potencia destructora de la forma irónica: “los momentos más elevados que pueden presentarse [en la novela] tienen lugar cuando [...] la realidad se desintegra de pronto como ‘barro seco’ y así revela su carencia de sentido”. Y agrega: “No en vano define Lukács ulteriormente la ironía como ‘la mística negativa de los tiempos sin Dios’” (Kracauer, 2006: 135).

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2008). *Briefe und Briefwechsel* (ed. Archivio Theodor W. Adorno), 8 vols. Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura* (trad. A. Brotons Muñoz). Akal.
- Agard, O. (2010). *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*. CNRS.
- Barnouw, D. (1994). *Critical Realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*. The John Hopkins University.
- Barnouw, D. (2009). Vielschichtige Oberflächen. Kracauer und die Modernität von Weimar. Grunert, F. y Kimmich, D. (eds.), *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*, pp. 13-28. Wilhelm Fink.
- Bloch, E. (1918). *Geist der Utopie*. Duncker & Humblot.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la Modernidad. Teorías de la Modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* (trad. C. Manzano). Visor.
- García Chicote, F. (2019). "Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer". *Pandaemonium Germanicum*, vol. 23, núm. 39, pp. 57-85
- Gay, P. (1992). *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. W. W. Norton & Company.
- Koch, G. (1996). *Siegfried Kracauer – Zur Einführung*. Junius.
- Kracauer, S. (2004-2011). *Werke* (SKW) (ed. I. Mülder-Bach e I. Belke), 9 vols. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio* (ed. y trad. V. Jarque). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Fundación Cajamurcia.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente* (Introd. I. Belke, Postfacio y trad. M. Vedda). Gedisa.
- Löwenthal, L. y Kracauer, S. (2003). *In steter Freundschaft. Briefwechsel*. Klampen.
- Lukács, G. (1973). Vieja y nueva Kultur. *Revolución socialista y antiparlamentarismo*, núm. 41, pp. 74-86.
- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas. La teoría de la novela* (trad. M. Sacristán). Grijalbo.

- Lukács, G. (1972). *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler* (trad. W. Roces). Grijalbo.
- Lukács, G. (2011). *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura* (Introd. M. Vedda, trad. M. Vedda y M. Koval). Gorla.
- Machado, C. E. J. (2011). Das Asyl für Obdachlose und das „falsche Bewußtsein“ – nach Siegfried Kracauer. *Iberoamerikanisches Jahrbuch für Germanistik 5*, pp. 101-118.
- Müllder-Bach, I. (1990). Schlüpflöcher. Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers. Kessler, M. y Levin, Th. Y. (eds.), *Kracauer. Neue Interpretationen*, pp. 249-266. Stauffenburg.
- Müllder-Bach, I. (1998). Introduction. Kracauer, S., *the Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany* (trad. Q. Hoare), pp. 1-22. Verso.
- Müllder-Bach, I. (2015). El cineasta como etnógrafo. Acerca de la prosa de Siegfried Kracauer (trad. F. García Chicote), *Terceira Margem*, vol. 32, núm. XIX, pp. 20-40.
- Oswald, S. (1980). Die gebrochenen Farben des Übergangs. Zum Essay-Band *Das Ornament der Masse*. Arnold, H. L. (ed.), *Kracauer. Text+Kritik*, pp. 76-81. ETK.
- Peter, L. (2016). *Umstrittene Moderne. Soziologische Diskurse und Gesellschaftskritik*. Springer.
- Simmel, G. (2001). Las grandes urbes y la vida del espíritu. *El individuo y la libertad. Ensayos críticos de la cultura* (trad. S. Mas), pp. 375-398. Península.
- Traverso, E. (1994). *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade. La découverte*.
- Vedda, M. (2011). *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Gorla.

Sobre los autores

María Belforte

Es doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora adjunta del CONICET. Es docente de grado y de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Publicó *Política de la embriaguez. Infancia, amor y muerte en el proyecto político de Walter Benjamin* (FFyL-UBA, 2016). Es autora de diversos artículos y ha colaborado en publicaciones científicas nacionales e internacionales.

Marcelo G. Burello

Es doctor en Letras por la UBA. Ex becario UBA y DAAD. Es profesor de grado en las cátedras de Literatura Alemana y Literatura Norteamericana, y postgrado en la UBA. Ha dictado cursos y conferencias en diversas instituciones del exterior y el interior del país. Su último libro es la edición crítica de *El mundo de ayer*, de Stefan Zweig.

Mariela Ferrari

Es doctora en Letras por la UBA. Es jefa de trabajos prácticos en la cátedra de Literatura Alemana, UBA e investigadora y docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), donde coordina la materia Taller de Lectura y Escritura. Codirige el proyecto de investigación "Estudios literarios y operaciones críticas. Diálogos Europa – América Latina (siglos XIX al XXI)", de la UNAJ.

Francisco García Chicote

Es doctor en Letras por la UBA, jefe de trabajos prácticos regular de Literatura Alemana en el Departamento de Letras de la UBA e investigador de la Sección de Literaturas en Lenguas Extranjeras de la misma institución. Sus principales áreas de investigación comprenden la teoría crítica, el marxismo occidental y las teorías sociológicas de la Modernidad.

Martín Koval

Es doctor en Letras por la UBA e investigador asistente del CONICET. Es docente de la UNAJ y de la UBA. Dirige un proyecto FiloCyT sobre la novela de aprendizaje y un proyecto UNAJ. Investiga sobre teoría de la narración. Es autor del libro *Vocación y renuncia. La novela de aprendizaje entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial* (FFyL-UBA, 2018).

Guadalupe Marando

Es doctora en Letras por la UBA. Es auxiliar docente regular en la cátedra de Literatura Alemana (UBA), jefa de trabajos prácticos en la materia Estudios de la Literatura Moderna, Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y secretaria académica en la Carrera de Especialización en Traducción Literaria, UBA. Tradujo, entre otras obras, ensayos de Kracauer, Badiou y Truffaut, y novelas y obras de teatro de Copi y Duras. Su tesis de doctorado abordó las categorías de subjetividad estética y autor en la filosofía tardía de György Lukács y en sus ensayos sobre Kleist, Heine y Th. Mann.

Gabriel D. Pascansky

Es licenciado y profesor en Letras por la UBA, becario de maestría en esa misma Universidad, e integrante de proyectos de investigación ligados a la cátedra de Literatura Alemana (UBA), en la que además se desempeña como adscripto. Tradujo obras de E. Th. A. Hoffmann y artículos de teoría literaria marxista. Trabaja en una tesis de maestría sobre el diletantismo en la literatura alemana de la época de Goethe.

Juan Lázaro Rearte

Es doctor en Letras por la UBA. Es jefe de trabajos prácticos regular en la Cátedra de Literatura Alemana (UBA) e investigador docente en la UNGS, donde se desempeña como profesor adjunto regular de Estudios de la Literatura Moderna. Es autor de artículos y de traducciones críticas y teóricas relacionadas con la literatura del período romántico y con

las teorías lingüísticas del siglo XIX. Su tesis trató sobre las teorías lingüísticas de W. von Humboldt en el contexto del Romanticismo alemán.

Martín Salinas

Es doctor en Letras por la UBA. Es docente en la cátedra de Literatura Alemana y secretario académico de la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas, ambos en la UBA. Su tesis se ocupa del desarrollo histórico de la novela corta de artista (Künstlernovelle) en la literatura alemana.

Tomás Sufotinsky

Es licenciado y profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Es becario doctoral de CONICET, doctorando en Literatura y Estudios Críticos en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Es Auxiliar de Investigación en la cátedra de Literatura Alemana (en Literatura Contemporánea) en el marco de la cual participa del proyecto de investigación "La idea de representación en la polémica marxista. Expresionismo vs. Realismo" (UNR).

Miguel Vedda

Es doctor en Letras por la UBA, profesor titular de la cátedra de Literatura Alemana (UBA) e investigador principal del CONICET. Es director del Departamento de Letras y de la Sección de Literaturas en Lenguas Extranjeras en la UBA. Últimas publicaciones: *Allegories of Improvisation. Studies on Siegfried Kracauer* (2021), *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo* (2021).

